

EX PLO RA CIO NES

Ana
Alvarado

TEXTOS PARA
TITERES Y OBJETOS



'23



Staff

REVISTA EXPLORACIONES TEXTOS BREVES PARA TITERES Y OBJETOS

Edición Especial Ana Alvarado

Textos de: Ana Alvarado, Jorge Dubatti y Liliana López

Edición y Diseño Original: Mariela Betania Pacin

Diseño de portada y fotografía: Pablo Varela

Concepto visual: Lina Castellanos, Renata Franco, Mariano Sigal y Pablo Varela

Dispositivo Multimedia: Grupo P.I.E.

Corrección de textos:

Antonio Quispe, Daybelis Segovia, Rodrigo Marcó del Pont, José Emilio Bencosme y Carlos Rozo

Jefa de Redacción: Sofia Brandoni

Director: Javier Swedzky

ISSN 2545-6350

Suscripción e informes: revistaexploraciones@gmail.com

Editado en Buenos Aires, Argentina, en el mes de Abril de 2024.

Departamento de Artes Dramáticas. Área transdepartamental de Artes Multimediales.

Universidad Nacional de las Artes, UNA, Buenos Aires, Argentina.

Esta revista cuenta con el apoyo de Proteatro y del Instituto Nacional del Teatro.



Índice

Presentación - *Javier Swedzky* - **pág 5**

Ana Alvarado, artista-investigadora: “Soy una artista que reflexiona sobre lo que hace y sobre lo que ve en los ámbitos en que interactúa” - *Jorge Dubatti* - **pág 9**

Cv Ana Alvarado - **pág 17**

El actor en el teatro de objetos - **pág 19**

Artistas y Función Crítica - **pág 25**

El Objeto de las Vanguardias del siglo XX en el Teatro Argentino de la Post-dictadura - **pág 43**

CRITICA Y ARTISTA: Sistema dialogal - **pág 73**

La maquinaria Barroca - **pág 79**

Cuerpo y Objeto sintonizados - **pág 83**

Zooedipous - **pág 87**

Nuevos Medios y Teatro Performático El espectáculo Visible - **pág 93**

Semionautas y viajeros la actualidad del teatro de títeres en Argentina - **pág 103**

Teatro de Objetos. Manual dramaturgico - **pág 109**

La eterna batalla de la imagen por ocupar su lugar en la escena - **pág 133**

Cosidad, Carnalidad y Virtualidad. Objeto autónomo y sujeto intermediario - **pág 137**

Nuevos tiempos escénicos para los objetos: La carrera de posgrado Teatro de Objetos, interactividad y Nuevos Medios - **pág 145**

Puesta en escena objetual e interactiva - **pág 149**

Mujeres y Objetos - **pág 163**

Las preguntas de la dirección escénica. La identidad del Teatro de Objetos en la escena expandida - **pág 169**

La dirección escénica femenina - **pág 177**

Ana Alvarado, una artista interdisciplinaria - *Liliana B. López* - **pág 185**

En esta publicación van a encontrar diferentes criterios de organización y estructura de los textos, citas bibliográficas, notas al pie, etc. Esto es así porque decidimos respetar la redacción original.

Presentación

Javier Swedzky

Con este número especial, la revista Exploraciones, textos breves para títeres y objetos da un paso más allá de la publicación de dramaturgias, y abre un camino nuevo: poner a disposición de artistas, investigadorxs y público interesado textos teóricos del teatro de objetos.

Es por ello que publicamos todos los artículos que Ana Alvarado realizó hasta el 2020, una de las grandes pensadoras y creadoras del teatro de títeres y objetos, produjo en estos años y que estaban dispersos. Ana Alvarado es creadora escénica, investigadora teórica, pedagoga, fundadora de espacios y encuentros, y una gran provocadora y constructora. Es, en definitiva, una de las referencias ineludibles no sólo para quienes trabajamos con este lenguaje, sino también, para quienes trabajan en todas las expresiones de las artes escénicas.. Esperamos que este número de la revista permita tener una visión integral sobre cómo ella fue construyendo su mirada artística, cómo fueron creciendo sus ideas y cómo llega a sus planteos actuales.

Encontrarse con el conjunto de los textos de Ana Alvarado permite ver la evolución de sus lecturas y experimentos. Lo interesante de algunas de sus ideas es ver cómo aparecen a lo largo del tiempo, avanzan, y cómo algunos ejes se van ampliando, refinando y conectando, y también cómo surgen nuevos problemas y desafíos. Como criterio para esta compilación hemos incluido sólo los textos de su autoría única. Si bien esto puede no coincidir con el espíritu colaborativo que anima muchas de sus publicaciones y de los libros en que ella es compiladora, nos parecía importante poder hacer un recorte y poner el foco en sus ideas.

Muchísimas gracias a toda la gente que ha colaborado con este número, que llevó un largo tiempo de preparación y que estuvo atravesado por la pandemia. Agradecemos las colaboraciones y la buena predisposición de Jorge Dubatti, que hace un prólogo presentando a Ana Alvarado, y de Liliana López, que le da un gran cierre a este número con un excelente análisis de todos los escritos. A todo el equipo de edición, diseño y corrección: Carlos Roza que estuvo en el inicio del proyecto, Facundo Forletti, a Antonio Quispe, Daybelis Sego-

via, Rodrigo Marcó del Pont, José Emilio Bencosme y de nuevo Carlos por sus correcciones de textos. Un enorme agradecimiento y reconocimiento a quienes tomaron a cargo el proyecto e hicieron posible que ustedes estén leyendo esta edición de Exploraciones: Sofía Brandoni desde la coordinación de toda la revista, desde revisar los textos a las reuniones y todas las tareas asociadas, Mariela Betania Pacin en la corrección de textos y el armado y diseño de la revista, y Pablo Varela por el diseño de la tapa y sus fotografías.

En esta revista encontrarán diferentes criterios de organización y estructura de los textos, citas bibliográficas, notas al pie, etc. Esto es así porque decidimos respetar la redacción original.

Esta publicación no podría haber sido posible sin las personas que dieron su permiso para que los textos sean publicados: Paulo Balardim de la revista Moin Moin, Liliana Lopez de la UNA Dramáticas, Jorge Dubatti de la Editorial Nueva Generación / UNA. Artes Dramáticas, Didier Plassard de la Revista Puck, Julia Elena Sagaseta de la Editorial Nueva Generación / UNA. Artes Dramáticas, David Jacobs de la Colección de estudios Teatrales INT, Monica Berman de la Editorial Escénicas Sociales, Shaday Larios y Jaime Chabaud de Paso de gato, Vera Colazo de Editorial Formação no Teatro de Animação, Cariad Astles de Routledge, Vivian Martinez Tabares de Casa de las Américas. Y, desde luego, a Ana Alvarado, por su colaboración y disposición.

Esta revista surge en un seminario de un posgrado universitario armado por Ana Alvarado el Taller de Dramaturgia en Teatro de Objetos de la Especialización en Teatro de Objetos, interactividad y nuevos medios del Departamento de Artes Dramáticas y el Área Transdepartamental de Artes Multimediales, de la Universidad Nacional de las Artes. Se trata de un espacio de formación único en Hispanoamérica que se acerca a sus quince años de existencia y que generó un enorme movimiento a su alrededor. Publicar los textos de Ana Alvarado es, también, celebrar su capacidad de generar espacios de formación y reflexión.



Ana Alvarado, artista-investigadora: “Soy una artista que reflexiona sobre lo que hace y sobre lo que ve en los ámbitos en que interactúa”

Forge Dubatti

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES / ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

Es un acierto publicar los escritos de Ana Alvarado sobre teatro de objetos y otros temas de artes escénicas porque Alvarado es una de las artistas-investigadoras más relevantes de la Argentina y Latinoamérica. Este tomo de *Exploraciones* (publicación dirigida por Javier Swedzky) constituye un gran aportación al mejor conocimiento y a la producción (como veremos) de nuestros teatros. En el marco de la creación-investigación (vasto campo también reconocido como investigación-creación, investi-creación o investigación-acción), llamamos artista-investigador/a a uno de los sujetos de la investigación artística: quien produce conocimiento a partir de su praxis creadora, desde la auto-observación de su hacer y de la reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, sobre la docencia, sobre la gestión universitaria.¹

Referente de las transformaciones del teatro argentino y latinoamericano en los últimos treinta años, Alvarado es una artista excepcional y cuenta con producción en todos los circuitos (independiente, oficial, empresarial), así como una extensa carrera docente. Discípula de Ariel Bufano, formó parte del Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín. Integró el Periférico de Objetos, equipo responsable de hitos insoslayables en la historia del teatro en los noventa y 2000 (entre ellos, *El hombre de arena*, *Cámara Gesell*, *Máquina Hamlet*, *Monteverdi Método Bélico*). Dirigió *Una pasión sudamericana*, de Ricardo Monti, en el Teatro Nacional Cervantes, entre muchas otras puestas. Ganó en 2021 el Premio Konex de teatro para las infancias como artista sobresaliente de la década en ese rubro. Es maestra de varias generaciones en el campo del teatro de objetos. Como esta compilación lo demuestra, Alvarado es además una brillante artista-investigadora que viene sosteniendo a través de los años una reflexión sobre su hacer y el de otros artistas, de quienes rescata además el pensamiento creador desde una razón de la praxis.

En este sentido, hay una zona de la experiencia empírica que instala, a partir de la observación y la comprobación, una razón de la praxis. No se trata de una razón lógica (matemática, racional, geométrica), ni de una razón bibliográfica (de autoridad libresca, fundada en la tradición medieval del “Magister dixit” y vigente *mutatis mutandis* en la contemporaneidad), sino de una razón del acontecimiento, de lo que pasa en el acontecimiento o en la historia de nuestro teatro y arte. Muchas veces lo que la razón lógica muestra como incontrovertible en términos racionales, o lo que la razón bibliográfica impone como dictamen de autoridades legitimadas, es refutado por la razón de la praxis. De allí que en las últimas décadas exista un movimiento internacional de revalorización de la razón de la praxis.

En las prácticas artísticas podemos reconocer un pensamiento implícito, presente en todos los aspectos del hacer (los procesos de creación, las estructuras creadas y sus procedimientos, la circulación de las obras, las dinámicas de las relaciones institucionales, la recepción y los públicos, el diseño de archivos para la conservación y análisis de la trayectoria artística, etc.). Umberto Eco insiste en la necesidad de estudiar el pensamiento inscripto en las estructuras, que denomina metáfora epistemológica: “El modo de estructurar las formas del arte refleja —a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura— el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (*Obra abierta*, 1984: 88-89).

Junto al implícito, podemos observar un pensamiento explícito, expresado en formas de metalenguaje que transforma las mencionadas prácticas en lenguaje-objeto. Ese metalenguaje constituye un lenguaje no-artístico (puede ser técnico, pedagógico, científico, institucional, de políticas culturales, etc.) sobre el lenguaje artístico, y se manifiesta

1- Para ampliar el concepto de investigación artística y sus múltiples sujetos, véanse Dubatti 2014, 2020a y 2020b.

en múltiples expresiones discursivas: artículos, monografías, tesis, libros, entrevistas, etc. Puede también acontecer que el pensamiento teatral explícito se concrete como metalenguaje artístico (por ejemplo, en la autorreflexividad teatral o en el metateatro en una dramaturgia, un espectáculo u otras formas discursivas), fenómeno frecuente en la contemporaneidad. Por otra parte, pensamiento teatral implícito y explícito pueden (y suelen) cruzarse, hibridarse y fusionarse en conferencias performativas, cuadernos de bitácora, discurso meta-escénico dentro de la escena (cuando la enunciación teatral se vuelve enunciado), manifiestos, programas de mano y editorializaciones. Incluso es cada vez más frecuente que en las tesis de posgrado se mezclen lenguaje artístico y no-artístico, metalenguaje artístico y no-artístico.

Las páginas aquí reunidas ponen en evidencia que Ana Alvarado posee un valioso pensamiento teatral/artístico, tanto implícito en su obra como explícito en sus escritos, y que su producción de conocimiento se genera desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral.

Conocimiento (del latín, *cognoscere*, “saber con”) significa producir saberes (saber-ser, saber-hacer y saber abstracto, saber que se sabe) *con* las prácticas artísticas, desde la experiencia. Como ya señaló precursoramente en los años treinta el pragmatista americano John Dewey, la experiencia es fuente de producción de conocimiento, de un conocimiento que sólo es accesible y elaborable desde la experiencia. El trabajo artístico y la auto-observación habilitan a Alvarado como una productora de conocimiento lúcido y sustentado; en palabras de Edgar Morin, mucho más que un conocimiento técnico: un conocimiento-sabiduría (Morin, 1984 y 1999). Practica una Filosofía de la Praxis Artística / Teatral en la que hay que destacar que sus escritos guardan una profunda coherencia con el hacer, están sustentados por las dinámicas y el valor de su producción artística. Dichosamente el reconocimiento de los aportes de los artistas-investigadores a la generación de conocimiento da cuenta de una radical transformación de las relaciones entre Arte y Universidad. (Recordemos, en breve paréntesis, que el primer texto teórico-técnico sobre teatro del que tenemos noticia –aunque permanece perdido, Cantarella, 1971: 260– es de un artista: *Sobre el coro*, de Sófocles, siglo V a.C., muchos años anterior a la *Poética* de Aristóteles, compuesta en el siglo IV a.C.). Ana Alvarado produce conocimiento sobre múlti-

ples fenómenos del hacer artístico, en su práctica y la de otras/os creadores: el trabajo con los objetos en la vanguardia histórica y en el teatro argentino de Postdictadura (resultado de su tesis de Licenciatura); la interrelación entre función poética y función crítica; la dramaturgia del teatro de objetos; la docencia para la especialización en objetualidad artística; las problemáticas de género desde la dirección; la reflexión sobre la propia producción teatral (*Zooedipous*).

En el artículo “El artista como lugarteniente”, al referirse a los ensayos de Paul Valéry, Theodor W. Adorno caracteriza el tipo de relación entre práctica y pensamiento artísticos que podemos aplicar a los textos de Ana Alvarado: “Son pensamientos conseguidos gracias a esa proximidad al sujeto artístico de que sólo es capaz aquel que produce él mismo con responsabilidad extrema (...) Es aquel que sabe de la obra de arte por *métier*, por el preciso proceso de trabajo, pero en el cual al mismo tiempo ese proceso se refleja tan felizmente que se trasmuta en comprensión teórica, en aquella buena generalidad que no pierde lo singular, sino que lo conserva en sí y lo lleva a presencia vinculatoria gracias al propio movimiento” (1984: 208-209). Justamente, los escritos reunidos en este volumen son expresión explícita del pensamiento implícito en las prácticas de Alvarado. Un pensamiento radicante (en términos de Nicolas Bourriaud) en la praxis, territorializado en el hacer y la experiencia, capaz de dialogar con otras cartografías de pensamientos territorializados. Las/los lectores advertirán, además, que el pensamiento de Alvarado no está sólo y exclusivamente circunscrito a lo escénico/artístico: involucra una visión general del mundo pero desde otro ángulo, desde la experiencia específica del trabajo teatral/artístico. Basta con asomarse a los textos aquí reunidos para advertir enseguida que miran y piensan el mundo integralmente desde un punto de vista inseparable de la existencia como teatrista/artista. Importante destacarlo: el pensamiento teatral/artístico compromete tanto el pensamiento sobre lo específico del trabajo y la poética teatrales, como el pensamiento sobre el mundo. Se genera una mirada comprensiva afectada por la existencia en el teatro. La actividad artística es un modo de vivir. Tal como ya señalamos, si el artista es un trabajador específico (retomando la idea de Marx y Engels del arte como trabajo humano), posee múltiples saberes sobre ese trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Así, los sujetos de la investi-

gación artística despliegan tres grandes campos: Investigación Específica (abocada a las problemáticas concretas de su creación-investigación), Metainvestigación (cuando en la auto-observación se preguntan por cómo investigar) e Investigación Aplicada (cuando sus saberes se vuelcan a otros campos sociales: la docencia, la salud, la política cultural, la administración, la gestión, la curaduría, etc.). Estas tres dimensiones de la investigación se manifiestan entretejidas en los escritos de Alvarado. Entrevistamos a Ana Alvarado para conocer variables de su articulación entre práctica creadora y reflexión. Nos interesa especialmente su posicionamiento epistemológico, cómo piensa su producción de pensamiento artístico y los vínculos entre hacer obra y pensamiento implícito y explícito.

¿Cómo surgió su interés por escribir sobre su producción artística y sobre la historia del arte? “La necesidad de escribir sobre la praxis –nos dijo Alvarado– surgió por la falta de un material escrito específico sobre el teatro objetual, que recién se iniciaba como denominación, y era investigado por especialistas del campo teatral en general pero no, al menos en habla hispana, por quienes reflexionaban sobre las ‘cosas’ y sus variadas funciones dramáticas y escénicas. Los títeres, por otra parte, también tienen desde hace muy poco tiempo bibliografía que no sea puramente historiológica”. Alvarado reconoce dos momentos fundantes en su escritura ensayística: “Primero, un proyecto escrito a manera de ensayo que hicimos con Daniel Veronese para el Fondo Nacional de las Artes, a fines del siglo XX, basándonos en nuestra experiencia en el Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín de Buenos Aires, en la incipiente poética que expresaba El Periférico de Objetos en sus inicios y en nuestras vivencias durante nuestra estancia como becarios en el Institut International de la Marionnette, en Francia”.

“Luego, fue importante para mí escribir la tesis de grado de mi Licenciatura en Artes Visuales en la que vos, Jorge Dubatti, fuiste mi tutor y en la que ya pude avanzar más en una genealogía del objeto en las artes y su dinámica escénica. La defendí a comienzos del siglo XXI”.

La investigación artística se fue encauzando y multiplicando por su inserción universitaria. Observa Alvarado: “La creación de la carrera de posgrado que dirijo en la Universidad Nacional de las Artes: Teatro de objetos, Interactividad y Nuevos Medios, y mi trabajo en la universidad en general, me fueron exigiendo participar en proyectos de inves-

tigación, escribir artículos y publicarlos en revistas universitarias, en fin... dar cuenta con palabras de lo que hago. Trabajé en proyectos dirigidos por Julia Elena Sagaseta y Liliana López, fundamentalmente, y luego comencé a dirigir o codirigir otros proyectos. También me convocaron, en esa etapa, algunas revistas de las universidades brasileras UDESC y Uberlandia, de la publicación del Institut International de la Marionnette y participé en congresos con mis ponencias y conferencias”.

¿Cómo sistematiza Alvarado su auto-observación? “Fueron muy útiles en el inicio de esta tarea mis cuadernos, donde anotaba a mano ideas que aparecían en el previo al ensayo, imágenes generadoras de dramaturgia, frases que asociaba con la obra de otras y otros autores y dejaba registro de momentos del ensayo, comentarios de mis colegas, en fin... todo lo que no quería olvidar. Lamentablemente ahora perdí esa costumbre y no me da lo mismo escribir esto en la computadora”.

Al respecto, Alvarado se define como “una artista que reflexiona sobre lo que hace y sobre lo que ve en los ámbitos en que interactúa. No soy una persona que se formó en el mundo de la crítica y la teoría, lo que podría darme pertinencia para escribir mejores ensayos. Defiendo en la universidad que las carreras artísticas reconozcan la obra de arte como parte fundamental de la tesis de graduación, camino que se va conquistando con su denominación actual, ‘Trabajo Final Integrador’, por ejemplo. Sé que lo que escribo tiene muchas falencias, pero es útil para las y los estudiantes, profesores y artistas del área. Por el momento no aspiro a más”.

¿Cómo piensa Alvarado la producción de conocimiento desde/sobre las prácticas artísticas? Nos dice: “Tanto a mis estudiantes de la carrera de Dirección Escénica de la UNA como a quienes cursan conmigo la materia Puesta en Escena en el posgrado que dirijo, muchas veces les comento que los textos que escriben las personas que ejercen la dirección escénica o que surgen de un reportaje a los mismos artistas, son muy conmovedores. Ejemplos hay varios: Arianne Mnouchkine, Peter Brook, Anne Bogart y, viniendo más cerca, Jorge Lavelli, Ricardo Bartis, Juan Carlos Gené o Rubén Szuchmacher, son algunos de los ejemplos que recuerdo ahora”.

Alvarado destaca de la reflexión de estos otros artistas-investigadores: “En todos los casos se les hace imprescindible hablar de la intimidad del ensayo, de eso que cuando se convierte en palabras

parece tan simple, casi obvio y que, sin embargo, es el 'hecho en sí'. Exigidos en el intento de dar respuesta a preguntas de enorme complejidad como, por ejemplo: ¿cómo encara usted la relación del teatro con la historia? Y a la vez... ¿Puede describir prácticamente la forma en que trabaja con sus actores? Los artistas fluctúan entre dejar definiciones maravillosas para el lector presente y futuro, por un lado y en dar recetas imposibles y cuestionar el teatro de sus colegas, por el otro. Eso me da ternura, me conmueve. Por ejemplo, escribe Anne Bogart: '...Me convertí en directora de teatro sabiendo de una forma inconsciente que yo iba a tener que utilizar mi propio terror en mi vida como artista. Y tenía que aprender a confiar en ese terror en vez de tenerlo. Para mí fue un alivio saber que el teatro es el lugar perfecto para concentrar dicha energía'. Me conmueven estas afirmaciones". Le pedimos que rescate otros fragmentos de textos de artistas-investigadores que la movilizan emocional e intelectualmente y elige las siguientes declaraciones:

Jorge Lavelli: "...el espíritu debe quedar totalmente abierto, totalmente libre: el trabajo del actor comienza el día en que él se enfrenta con situaciones que no pueden ser construidas alrededor de una mesa. Este espíritu, que no sabe muy bien de dónde viene, ni qué lo nutre, permite transgredir las limitaciones del realismo y esperar esta complejidad que es el lujo del teatro, el placer mismo de la interpretación."

Ricardo Bartís: "El cruce: el torero no puede moverse, y entonces en vez de evitar al toro, trata de cruzarse con él. La comparación tal vez sea un poco extrema, pero a mí me parece que hay algunos actores y directores que, eludiendo deliberadamente toda posibilidad de riesgo ya no se cruzan más con el toro".

Ariane Mnouchkine: "Porque por definición el teatro, el arte, es transposición o transfiguración. Un pintor pinta una manzana pintada, no una manzana. Una aparición. El escenario es un espacio de apariciones."

Ana Alvarado sintetiza: "Entonces, respondiendo a tu pregunta sobre si el teatro y el arte producen conocimiento: por supuesto lo hacen. El pensamiento explicitado sobre el arte por los propios artistas tiene una lógica que hay que aceptar para que el conocimiento tenga sentido. Tomar conciencia de que se está leyendo 'la práctica artística contándose a sí misma', con todos los balbuceos del caso".

Podemos distinguir también un pensamiento artístico ensayístico y otro científico. El primero, valiosísimo, no busca la fundamentación ni la sistematización, y está más cerca de la doxa (por su carácter acrítico, muchas veces arbitrario, e incluso no sustentado). El segundo, a diferencia del ensayístico, quiere producir sobre el arte un conocimiento igualmente sensible pero riguroso, sistemático, crítico, fundamentado, y validado por una comunidad de expertos o especialistas. Esto último tiene que ver con el carácter colaborativo de las ciencias. No hablamos de ciencias "duras", sino "blandas": el pensamiento artístico puede realizar grandes contribuciones a las Ciencias Humanas, e incluso constituye un vasto campo, el de las Ciencias del Arte, y dentro de ellas, las Ciencias del Teatro, o en un sentido más amplio la Teatología. Estas componen un amplio y creciente conjunto de disciplinas científicas que producen discursos sobre el arte /el teatro, generalmente insertas en programas universitarios, ya sea en relación con otros campos científicos (Ciencias Sociales, Ciencias Naturales, Ciencias de la Educación, Ciencias Exactas, etc.), o en su especificidad. En su conjunto estas ciencias articulan una pluralidad de enfoques, una diversidad de aproximaciones a un mundo complejo (Fourez, Englebert-Lecompte & Mathy, 1998: 43). De la existencia de esta variedad de disciplinas y de diferentes campos científicos surge la posibilidad de la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad y la transversalidad (Fourez, Englebert-Lecompte & Mathy, 1998: 106). Esto genera los desafíos de la comparación y la traductibilidad, de una disciplina a otra, de un campo científico a otro, también en el plano de la relación entre las artes (Artes Comparadas, Estética Comparada) y en el de la epistemología (Epistemología Comparada). En Alvarado pensamiento artístico ensayístico y científico se alimentan entre sí multiplicándose y componen en su conjunto una Filosofía de la Praxis artística de singular riqueza. Teoría y práctica resultan inseparables en estos trabajos.

Le preguntamos si ese conocimiento que surge de las prácticas artísticas es específico o podría ser producido por investigadores no-artistas. Alvarado nos contesta: "Sí, ese conocimiento es específico. La cita de Adorno es válida para mí. Esos pensamientos conseguidos gracias a la proximidad con el objeto artístico son conocimientos específicos y que con un poco de suerte quizás alcancen esa 'buena generalidad'. Este balbuceo conmovedor,

acompañado por definiciones que se teme cerrar, pero se hacen igual, de quienes escriben de su propia práctica y, por eso mismo, expresan totalmente la inseguridad que acompaña a la creación artística, no puede ser la única forma de reflexión y análisis sobre una obra o un tiempo del teatro. Los especialistas (historiadores del arte, críticos, investigadores, en este campo son imprescindibles para abrir el juego y profundizarlo”.

El corpus central de sus escritos tiene que ver, según Alvarado, con la preocupación por el teatro de objetos. “La mayor parte de mis escritos —afirma— se refieren a ese campo. Una modalidad de teatro que cuando yo empecé a escribir, estaba todavía pobre de teoría. Entonces... decidí escribir siguiendo una lógica simple. ¿A qué de lo que ya fue nombrado y estudiado se parece o puede asociarse? ¿A Duchamp, a Kantor, a Kandinsky, al bunraku, a Baudrillard, a Tarkovsky, a Wilson? Todo lo que yo asociaba entraba en la bolsa y era elegido para ver si podía ser útil para pensar el lenguaje del teatro objetual y ponerlo en palabras. Luego esas palabras generaban otras porque me citaban o consultaban o pedían artículos, sumándome a otras reflexiones, de otros autores e investigadores y eso disparaba en mí nuevas preguntas a responder”.

Para concluir, le pedimos a Alvarado que nos dé un ejemplo: “Poner un único ejemplo me cuesta,

pero cuento un aspecto. En 2008 estrené en Tecnoescena, en el Centro Cultural Recoleta, con un grupo de artistas jóvenes, un evento performativo que se llamó *Visible*, nacido de las preguntas que en el marco de mi taller habían surgido entre los asistentes. La pregunta era sobre las nuevas tecnologías (ay, ay, parecen tan viejas 14 años después) y la soledad del individuo. Muy general el tema obviamente, pero nos disparó secuencias dramatúrgicas, objetuales y de interacción con la tecnología a la que teníamos acceso, muy inquietantes. De esa experiencia surgieron un par de reflexiones pedidas por la revista *Territorio Teatral*. De esos textos en los que tuve que poner en palabras lo que comprendía de lo que habíamos hecho, surgió la idea de generar un seminario, en principio, que luego fue convirtiéndose al sumarse más voces en el posgrado desde 2011. Esta experiencia sumó voces nuevas al tema y modificó mi obra de los siguientes años”.

Estos escritos realizan una variada contribución: permiten comprender y disfrutar más plenamente el arte de Ana Alvarado; amplían el horizonte de la teatrología latinoamericana; sin duda multiplican en el pensamiento implícito y explícito, y en la producción de otras/os artistas a través de esa conversación infinita que se entreteje en el pensar-el-hacer, hacer-el-pensar, pensar-el-hacer-el-pensar, etc., felizmente sin límites.

Bibliografía:

- Adorno, Theodor W. (1984). “*El artista como lugarteniente*”. En su *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Sarpe, 203-219.
- Bourriaud, Nicolas. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Cantarella, Raffaele. (1971). *La literatura griega clásica*. Buenos Aires: Losada.
- Dewey, John. (2008 [1934]). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Dubatti, Jorge. (2014). “El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral”. En su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 79-123.
- Dubatti, J. (Coord. y ed.). (2020a). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- Dubatti, J. (2020b). “El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis”. En su *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa, 247-277.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Ariel.
- Fourez, Gérard, Véronique Englebert-Lecompte y Philippe Mathy. (1998). *Saber sobre nuestros saberes. Un léxico epistemológico para la enseñanza*. Buenos Aires: Colihue.
- Marx, Karl y Friedrich Engels. (1969). *Escritos sobre arte*. Barcelona: Península.
- Marx, K. y F. Engels. (2003). *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue.
- Morin, Edgar. (1984). *Ciencia con conciencia*. Barcelona: Anthropos.
- Morin, E. (1999). *La cabeza bien puesta. Repensar la reforma. Reformar el pensamiento*. Buenos Aires: Nueva Visión.



CV

Ana Alvarado

Directora y autora teatral. Dirige espectáculos para adultos. Escribe y dirige obras teatrales para niños. Su obra se caracteriza por la investigación en el campo de la escena expandida y los cruces entre el teatro de actores, el de objetos y los nuevos medios. Ha participado con las mismas en festivales y eventos de América, Oceanía y Europa, entre otros BAM de New York, Kunsten Festival Bruselas, Cervantino de México, Porto Alegre em Cena, Theatre der Welt de Berlín, Festival de Avignon, Melbourne Festival, Festival de Bogotá, Festín de Títeres, Guadalajara, Festival Iberoamericano de Teatro de Mar del Plata.

En forma individual y/o grupal, ha ganado sucesivamente menciones y premios del Fondo Nacional de las Artes, Argentores, Ciudad de Buenos Aires, Konex, Teatro del Mundo, ACE, María Guerrero, Primer Premio del Festival de Edimburgo, Javier Villafañe, Atina, Alija, Teatro XXI, ARTEI, Festival Iberoamericano de Teatro Cumbre de las Américas, entre otros.

Docente en universidades nacionales. Dirige la carrera de posgrado Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios, de la Universidad Nacional de las Artes. Formó parte del cuerpo docente de la Licenciatura en Artes Escénicas de UNSAM. Argentina

Realiza permanentemente asistencias técnicas en el país y en el exterior.

Entre sus últimas publicaciones se cuentan:

Teatro de Objetos, manual dramaturgico, INTEATRO, Buenos Aires. 2016.

Cosidad, carnalidad y virtualidad. Cuerpos y objetos en escena. Compiladora. UNA, Buenos Aires 2018

Sistemas y metodologías de la enseñanza de la dirección escénica en la universidad.

Codirectora Proyecto de Investigación. UNA. Buenos Aires. 2020.

Proyecciones de los Sistemas y metodologías de la enseñanza de la dirección escénica en la universidad. Codirectora Proyecto de Investigación. UNA. Buenos Aires. 2022.

Colabora con sus artículos en publicaciones internacionales que tienen como material de investigación fundamental al teatro objetual.

Sus obras para público infantil se editaron en Argentina a través de las editoriales Jacarandá Editoras, Aique, Atuel, Estrada, CELCIT, Centro Cultural de la Cooperación, Biblioteca Nacional, entre otras.



El actor en el teatro de objetos:

ESTE TEXTO FUE PUBLICADO EN *MÓIN MÓIN*. REVISTA DE ESTUDIOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS. AÑO 2009 N° XX
AGRADECEMOS A PAULO BALARDOM Y A CORPO EDITORES UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA-UDESC Y A LA
SOCIEDADE CULTURA ARTÍSTICA DE JARAGUÁ DO SUL - SCAR, LA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLO.

Resumen: En una ciudad con un importante movimiento cultural, las formas híbridas, multimediáticas y conceptuales del arte exceden en cantidad de propuestas a las viejas formas. La pregunta sobre la relación entre el cuerpo y la cosa se ha vuelto ontológica. En el Teatro de Objetos se han investigado a lo largo de los años muchas opciones vinculares para ese encuentro entre Cosidad y Carnalidad. Hoy por hoy el diálogo sistémico sería entre Cosidad, Carnalidad y Virtualidad. Mientras los investigadores recorremos estos territorios, los jóvenes artistas, dados los cortos plazos de nuestra vida actual, ya consideran este debate parte del pasado, y recrean sin saberlo, viejas formas cercanas a las vanguardias históricas en pequeños e ingeniosos espectáculos, no más grandes que una laptop y que muestran en formato Variedad, muy similar a los Cabarets de principios del siglo XX.

Palabras clave: Diálogo sistémico; cosidad; carnalidad; virtualidad.

Abstract: In a city with an important cultural movement, hybrid, multimedia, and conceptual forms of art exceed the older art forms in terms of the quantity of projects. The question of the relationship between the body and the thing has an ontological turn. In the Teatro de Objetos [Theatre of Objects] many related options for this meeting of Thingness and Carnality have been investigated over the years. At present the systemic dialogue would be between Thingness, Carnality and Virtuality. While researchers cover this territory, young artists, given the short deadlines of our current lives, already consider this debate something of the past, and without knowing it recreate old forms similar to historical avant-gardes in small and clever shows, which are no larger than a laptop and which demonstrate a variety format, very similar to the cabarets of the beginning of the 20th century.

Keywords: Systemic dialogue; thingness; carnality; virtuality.

El Cuerpo y la Cosa

Más que comenzar esta nota escribiendo sobre la relación entre los títeres y las otras artes performativas, prefiero iniciar por la mucho más riesgosa tarea de reflexionar a la luz de lo que veo en Argentina, en algunas otras plazas teatrales y en mi propia obra, la actualidad del histórico tema: ¿Son divisibles las artes?

Hoy por hoy el tema de la hibridación en las artes es ya un hecho, tiene un importante desarrollo e historia y muchos jóvenes artistas se formaron entendiendo a las artes como interdisciplinarias. El joven interesado en artes de mi ciudad, Buenos Aires, asiste más a formas hibridadas de arte: performances, instalaciones, intervenciones urbanas y experiencias multimediáticas que a exposiciones de dibujo y pintura, funciones de teatro o títeres o conciertos puramente musicales.

Su patrimonio cultural está estrechamente ligado

con estas formas y con las operaciones que ellas hacen con el público y su participación.

Dados los “cortos plazos” típicos de nuestra vida actual, de lo anterior a esto saben muy poco y para mi sorpresa me encuentro a muchos alumnos muy capacitados en ciencias de la comunicación y tecnología digital que se desesperan por sorprender al público, manipulando un simple objeto manufacturado por ellos y presentándose como solistas con espectáculos de minúscula duración, en eventos que llaman variedad y que remiten a los Cabarets en los que mostraban su trabajo los artistas de las Vanguardias del Siglo XX. Algo así como un regreso melancólico al origen inmediato.

Lo que claramente no presenta para ellos ninguna dificultad es ver a un actor manipular un muñeco frente al público, creer en los objetos como personajes capaces de vivir y morir y de relacionarse pa-

sionalmente con un actor humano. Todos estos tópicos históricos del teatro de títeres ya no generan ningún debate. Simplemente se dan por hechos. Para mí es una gran alegría. En mi historia con los títeres, la aparición del denominado Teatro de Ob-

jetos fue un momento de enorme felicidad, ya que siempre me interesó el mestizaje entre el teatro de actores y el teatro de formas animadas, antropomórficas o no.

Cosidad versus carnalidad:

La convivencia del teatro objetal con el de actores exige encontrar modalidades de vínculo escénico entre actor y objeto que excedan la noción de “manipulación y de técnica”, devenidas del teatro de títeres originario fundamentalmente del Oriente, en el caso de los objetos, y de las “técnicas de actuación” enraizadas en el realismo, del teatro de actores occidental.

Un gran desafío. Hacerlo sin perder contemporaneidad.

Hoy por hoy, mis elencos se componen normalmente de profesionales de formación ecléctica y la mayor o menor importancia del objeto, el actor o la presentación virtual de cualquiera de los dos, depende de la dramaturgia, del texto, de la puesta en escena y no de una técnica preexistente.

Por la generación a la que pertenezco soy deudora de las vanguardias del siglo XX y mis referentes siguen siendo Duchamp, Dadá, los ensamblajes del Pop y Joseph Beuys, del campo de las artes visuales y Brecht, Beckett y Artaud en el teatro. Y Kantor en los dos.

Kantor lleva al universo del teatro la noción de acción enunciada por Duchamp: “Acciones consecutivas, no organización”. Kantor en su Teatro de la Muerte, manifiesta las nociones más importantes del teatro de su generación y varias de las posteriores:

- El drama como suceso;
- La preexistencia del escenario y sus tensiones frente al drama;
- La deformación de la acción: repetición, retardo, desaceleración, estiramiento;
- La importancia de lo insignificante;
- La notación de cada movimiento del actor en detrimento de la palabra dicha;
- El actor como maniquí;
- El vestuario como forma móvil y liberada en la escena;

- La dramaturgia del director;
- La autonomía del “teatro” frente al texto;
- El objeto en el lugar del actor.

Por estos antecedentes es normal para mí nombrar al arte como un artificio, a la puesta en escena como un artefacto armado de piezas y fragmentos, y, a los personajes como maniqués y objetos a veces metaforizando la vida y, otras veces la muerte. Me rige la metateatralidad.

Admiro también a sus correlatos más contemporáneos: Boltansky, Svanmajer, Quay Brothers, la Compañía Rafaelo Sanzio de Romeo Castelucci, William Kentridge y Robert Wilson, todos difíciles de encuadrar en un único campo artístico. Lo mismo sucede con el grupo El Periférico de Objetos, al que pertenezco.

Esta elección es por supuesto no solamente estética, sino que también conlleva una mirada sobre el mundo que me es afín: El desmontaje irónico del mundo contemporáneo para comprenderlo y reformularlo, ficcionalmente.

Desde los primeros tiempos de trabajo en el grupo teatral: El Periférico de Objetos, en los principios de los años 90, me inquieta la batalla entre cosidad y carnalidad. Objeto y humano. Cosa y carne.

En el teatro de Objetos esta lucha pertenece a la naturaleza de la tarea interpretativa, el actor de este tipo de teatro es un manipulador. Es una intensa y emotiva fuerza externa que impulsa al objeto. Su cuerpo está conformado por zonas o provincias disociables que le permiten ser él mismo, pero también lo otro, el objeto.

La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetal.

Este sistema está constituido por secuencias o segmentos, en ellos el cuerpo del actor o su fragmento,

es una unidad más, sin orden de importancia. Los cuerpos rotos de los manipuladores pueden funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables y también independientes entre sí.

El actor puede sintetizarse para formar un uno con la cosa, o potenciarse, para violentarlo y dividirse. Pero aún con toda su fuerza expresiva funcionando, lo humano puede perder la batalla frente al objeto. La rotundez de éste último puede superar a la fragilidad de la carne sensible y dissociable.

Mostrar lo que no se debe, mutar en extraño lo familiar. Lo obsceno y lo siniestro, fueron la marca de El Periférico de Objetos, en su primera década de vida.

Un objeto que debía encarnar lo inmóvil y para siempre quieto, resucita para contar su vida y vuelve a morir una y otra vez frente a los humanos horrorizados.

Ante la visión de lo “siempre más muerto”. Un objeto al que se creyó vivo por el poder demiúrgico del semidios humano, muere ante sus ojos encarnando como ningún otro a la muerte misma.

Desde hace varios años estoy incursionando en la dirección de actores por fuera del teatro objetual y creando en el marco de mi taller de Interpretación y Puesta en Escena en Teatro de Objetos, un método o sistema para trasladar muchos de los descubrimientos realizados en mis años de experiencia con objetos, al trabajo del actor.

Mis puestas de los últimos años se caracterizan, entre otras cosas, por un dispositivo escénico de fuerte presencia visual, el tratamiento del cuerpo del actor en forma metonímica (que recupera la idea de “marco o ventana” de mis primeros años de pintura) y por encarar la presencia de los actores y objetos en escena de alguna de estas maneras:

- El Objeto y el Actor siendo ambos personajes protagónicos y relacionándose naturalmente como si perteneciesen al mismo universo. (Por ejemplo, cualquier espectáculo de los montados con El Periférico de Objetos en distintas salas de la ciudad de Buenos Aires, y otras ciudades de Europa y América, desde 1996 y hasta la fecha).
- El Objeto como protagonista de la obra, sin necesitar ser personaje. Puede ser protagonista manteniendo su condición de inerte o maquina. No obstante, sin ellos la obra no existiría y los actores dependen de esa presencia objetual. (Ejemplo mis *Instalaciones Performáticas, Spa Conceptual I y II*, con el grupo Sutura Dinámica, en el Centro Cultural de España en Buenos Aires y el Centro Cultural Recoleta. Años 2006 y 2007.)
- El Objeto como modo de afectación del actor. Actor afectado por el objeto o más precisamente actuación afectada por el entrenamiento en teatro objetual. (*Bálsamo* de M. Aranzábal en el teatro del Pueblo de Buenos Aires en 2007 y otras puestas más de los últimos años.)
- El Objeto conceptualizado o representado, en un diálogo sistémico con el objeto concreto y el cuerpo del actor. Cosidad + carnalidad + virtualidad. (Espectáculo *Visible*, montado para el evento Tecnoescena 2008, en la Sala Villa - Villa del Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires.)
- También puedo hacer tanto Teatro de Objetos Vivos como Teatro de Objetos Muertos.
- De este laboratorio han surgido ideas, imágenes y modelos para la escena que llevo adelante en espectáculos para adultos o para niños o vuelvo entrenamiento, ejercicios y consignas en mis talleres y cátedras. Algunas de las palabras que utilizo durante mi trabajo docente, dan cuenta del carácter del mismo.

Glosario posible de un Taller de Teatro de Objetos:

Romper la (Imaginaria) unidad y organicidad. Investigar campos de cualidad expresiva diferenciada. Metamorfosearse. Inorganizarse. Apoyarse en Zonas Expresivas diferenciadas. Extrañarse. Bestializarse. Extranjerizarse.

Construcción de Maquinas poéticas:

Humano y objeto:

Maquina orgánica. Máquinas contradictorias.

Objetos de funcionamiento a Sangre.

Objetos de Funcionamiento Simbólico.

Dalí. Duchamp.
Mutante: cuerpo-objeto. Antimecanismos.
Segmentos que se suman para ser máquinas:
Repetición. Tedio. Retardo y aceleración. Ampliación y disminución.

Manipulación:
Zona de Contacto del humano y el objeto.
Zona de encuentro entre el humano y el humano.
Acoples. Apareamientos. Montaje de campos.
Manipulación neutra, oculta o apasionada.

Texto:
Palabra manipulada. Texto roto y objetado.
Inconsistente. Balbuceado. Resumido.
Traducción como explicación en otra lengua.
Máquina textual.
La mirada:
El de afuera: Director.
Impudoroso. Mirada obscena.
Sustracción de elementos de teatralidad. Lo menos será más.

Irrracionalidad. Mirar como un extraño. Descentralizar la mirada.
Espacio particularizado:
Espacio achicado.
Espacio enmarcado.
Espacio corporal distinto al humano.
Espacio-tiempo distinto al humano.

Dramaturgia Objetal:
La Metonimia es la figura fundamental.
Repetición: Construir patrones formales a partir de repetir un hecho
Mecanizar: Crear ciclos, frecuencias, reincidencias, recaídas.
Identidad: Mostrar el artificio. La sensación de vida apareciendo y desapareciendo de la escena.
Obscenidad. Inutilidad. Inexorabilidad. Realidad degradada.
Emergencia y secreto. Velar y develar en un mismo trabajo.

El Actor en el teatro de Objetos: Problema Ontológico

En los finales de la década y principios del nuevo siglo, El Periférico de Objetos se ocupó, entre otros temas, de la cópula. Cuerpos humanos y cuerpos objetos buscando amar, procrear o, al menos, algún goce en la penetración, en el roce, en la simbiosis. Frente al público la imposibilidad. Los objetos no pueden, sólo maquinan.

El Periférico incorporó entonces en la escena a la materia orgánica: las artemias, los insectos, las aves y sus múltiples correlatos. Los objetos devenían moscas, las gallinas actuaban su propia muerte hasta lograrlo en el cuerpo de látex de su sosías, los renacuajos se reproducían durante el espectáculo.

Ante todos esos cuerpos el del actor aparecía distanciado. Sólo dotado de su voz y de su carne. Siendo él mismo la histórica definición de teatro, miraba sorprendido la escena que lo rodeaba.

En estos primeros años del siglo XXI, la pregunta sobre el cuerpo y la cosa se ha vuelto ontológica. El hombre ha incluido al objeto dentro de su cuerpo

en forma de prótesis y se ha convertido a sí mismo

en un modelo, imagen y semejanza de un maniquí. Un cuerpo durable, duro, brillante. Un cuerpo objeto. Un extraño territorio de material inorgánico se relaciona cómodamente con su imagen humana.

El siniestro muñeco antiguo de los espectáculos de El Periférico de Objetos o los maniquíes de Kantor, se vuelven metáforas ingenuas y humanísticas en este presente tecnológico.

Mi mirada se retiró temporariamente del objeto para mirar lo que queda del cuerpo. El cuerpo débil del actor. Perdido y balbuceante ante la pérdida de sentido de su morada: ser el que dice, el que encarna. La maraña de la información anula su presencia.

Sin embargo si en esta nueva batalla entre cosidad y carnalidad el ganador es un nuevo tipo de objeto, no nacido del desarrollo dramático sino del tecnológico, busquemos aún más al hombre en su pálido desnudo.

Es ese resto de cuerpo no siliconado el único que da cuenta de la finitud, del paso del tiempo. Del te-

ritorio ganado por el objeto y la máquina, emerge el actor humano. Muy entrenado, marcado, operado, buscando la eterna juventud del cuerpo, buscando ser máquina perfecta de la escena, aún lo humano sobrevive en él.

En su deseo absoluto de ser otro, de ser reconocido detrás de ese otro. Lo humano, lo carnal de la escena es el actor mismo y no su personaje.

Lo que queda de humano en la maquinaria escénica fabulosa y multimediática del gran teatro del mundo actual, es lo más simple de todo: el actor, manipulador o no, tratando de hacerse ver en la maraña de bellísimas cosas que pueblan la escena.

La melancólica imagen de un joven titiritero salu-

dando y esperando ser aplaudido, al final de un espectáculo de destreza y marginalidad, en un varieté de minúsculos espectáculos. Performance de 5 minutos, amigos, brindis y aplausos. ¿Para qué más? Se pregunta. La respuesta no es fácil. La pasión por buscar Lo Nuevo, por fuera del consumo fácil, les pertenece a las vanguardias del siglo XX.

Desconozco cuáles son las nuevas preguntas, pero creo que la Presencia real, el Contacto no virtual, La Intimidad de la ceremonia espectacular entre el Cuerpo y las Cosas está en el centro de los intereses de mis alumnos actuales.

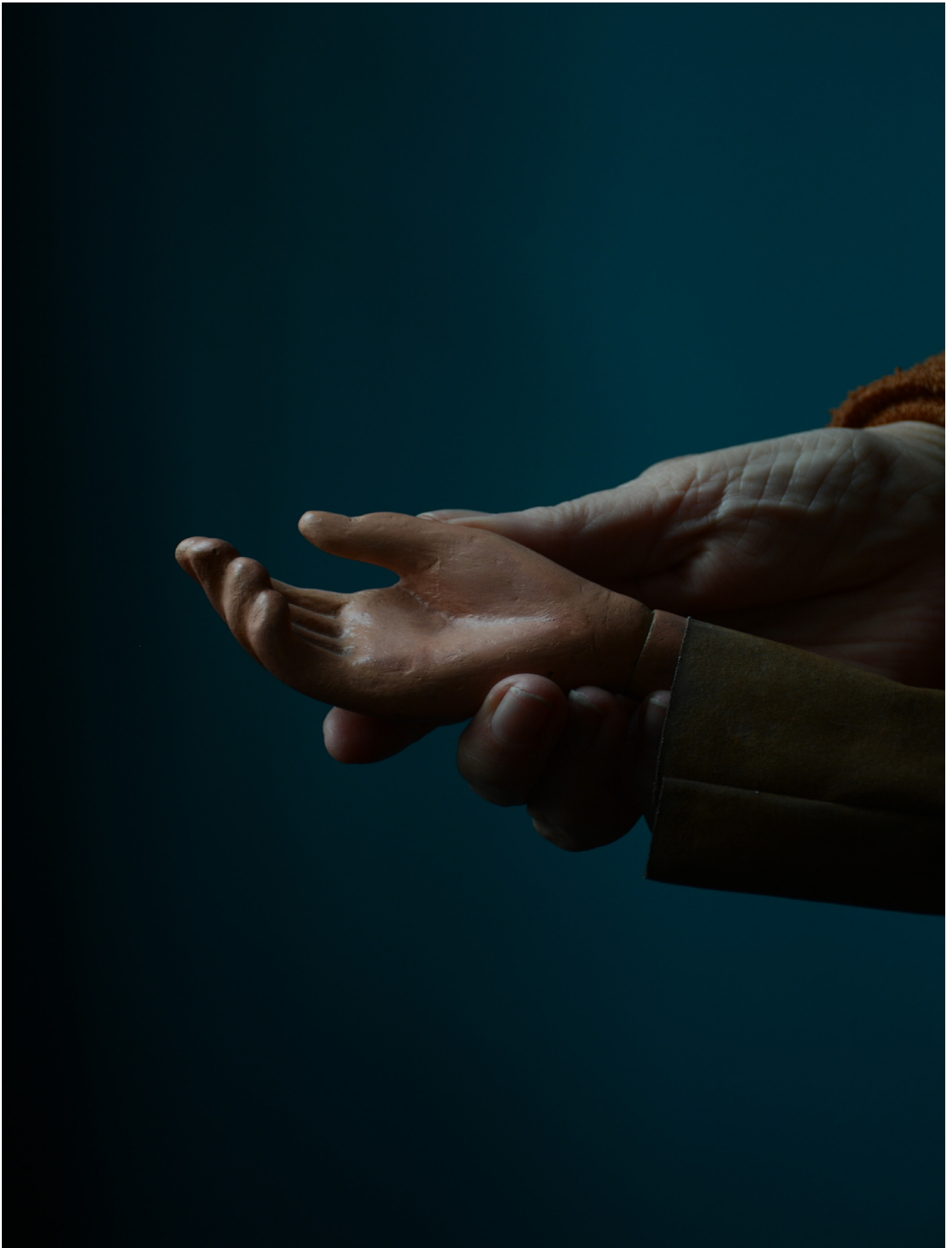
ALVARADO, Ana. *Objeto de las Vanguardias del Siglo XX, en el Teatro Argentino de la Post – dictadura*. Teses – Universidad de Buenos Aires, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *El Complot del Arte - Ilusión y Desilusión Estéticas*. Madrid: Amorrortu Editores, 2006.

BOURRIAUD, Nicolás. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la Muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1977.

VALIENTE, Pedro. *Robert Wilson: Arte Escénico Planetario*. España: Ñaque, 2005



Artistas y Función Crítica

ESTE TEXTO FUE PUBLICADO EN *TOPOLOGÍA DE LA CRÍTICA TEATRAL I*, AÑO 2009. AGRADECEMOS A LILIANA LÓPEZ Y A LA UNA ARTES DRAMÁTICAS, LA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLO.

(PUBLICADO EN *TOPOLOGÍA DE LA CRÍTICA TEATRAL I*, COLECCIÓN TOPOLOGÍA DE LA CRÍTICA TEATRAL. DIRECTORA LILIANA LÓPEZ, EDICIONES IUNA DRAMÁTICAS, BUENOS AIRES 2009)

¿Puede un artista ser crítico de arte? ¿Puede ejercer una función crítica sobre la obra de sus colegas? ¿Qué valor tiene el material que produce un artista sobre su propia obra? ¿Puede sobrevivir en estas épocas la división entre crítico y artista?

Estas preguntas me voy haciendo en esta investigación, trabajosa y erráticamente. Parto de dos o tres textos canónicos sobre este tema, *Crítica y verdad*, de Roland Barthes, *El crítico como artista*, de Oscar Wilde y *El autor como productor*, de Walter Benjamín.

Cotejo este material con críticas y comentarios sobre obras teatrales vistas en los últimos años en

la escena de la ciudad de Buenos Aires, escritas por profesionales de la crítica, por un lado y por directores y autores teatrales, por el otro. Hago un estudio comparativo de estos textos según mi propio criterio, pero también tomando elementos del ensayo “Los discursos sobre teatro y la función crítica: su práctica en Buenos Aires”, de la investigadora argentina Liliana López y extraigo algunas conclusiones provisionales.

Finalmente, muy bien acompañada por Danto, Guattari, Baudrillard y Bourriaud entre otros, me adentro en la ruptura de fronteras entre crítico, público y artista y encuentro sus ventajas.

Ana Alvarado

¿Puede un artista ser crítico de arte?

“A menudo la historia del teatro se enfrenta con los testimonios que surgen de improviso, sin tener una experiencia suficiente de los procesos artesanales del espectáculo. En consecuencia, corre el riesgo de no hacer de la historia más que un amontonamiento de las deformaciones de la memoria.”

Eugenio Barba

Si bien la idea de este trabajo no es reflexionar sobre la tarea de los “Historiadores del Teatro”, como puede también aplicarse a la Crítica, la última oración del texto de Barba, genera inquietud: “Amon-tonamiento de deformaciones de la memoria”

Obviamente el director danés utiliza en sentido negativo esta expresión pero ...” ¿Lo es realmente? Aunque polémica y probablemente dilemática, la postura de pedir al crítico que participe del proceso creativo propio del director y los actores, para constituirse en una voz pertinente a la hora de opinar, no es probablemente desacertada, y la anterior puede ser considerada una competencia necesaria, pero no puede desconocérsele a la función crítica su derecho y pertinencia para crear una “obra nueva” a partir del trabajo del artista. Una “obra nueva”, por lo tanto sujeta a la subjetividad y que, según Oscar Wilde, “... revela su propio secreto y no el de la obra o sea el ajeno”

Normalmente los que hacemos teatro valoramos al crítico que arriesga. Al que, aunque la obra está abierta múltiples lecturas, busca, como dice Roland Barthes, a su riesgo, un sentido particular”. Al que “anclando” en el “sentido vacío”, en la “estructura mítica”, “en el amontonamiento de la memoria” logra luego interpretar, descifrar, evocar y finalmente inventar o aludir a formas nuevas, rastreables en la obra de la que se parte o si aún no, plausibles de serlo en una obra futura.

Es objeto de una atractiva discusión hoy por hoy el interés de la función crítica y la necesidad que de ésta tiene la obra de arte, por ejemplo, para no repetirse, para preguntarse, para favorecer el instinto selectivo y crítico del artista. También se reconoce la dificultad de la tarea “Es más difícil hablar de algo que hacerlo” decía O. Wilde, y el derecho de ser creadores de una nueva obra más allá de aquella de la que parten.

Probablemente menos visitada es la pregunta sobre la capacidad crítica de los propios artistas, no sólo para evaluar la obra propia, sino la de sus pares y ser capaces de crear una obra nueva, un texto puesto en palabras y valorable como crítica.

1) ¿Qué competencias teórico-explícitas, según el lenguaje de Marco de Marinis, debería tener un artista para acceder a la función crítica? ¿Serán

suficientes sus competencias experienciales y activas para sostener un sentido selectivo y crítico? Roland Barthes considera crítico a aquel que descifra, que interpreta, que encuentra lo no aleatorio, que trabaja con modelos con los que explica las cadenas de símbolos y sus transformaciones en forma reglamentada. El crítico no dice “cualquier cosa” concede a su palabra y a la del autor una función significativa.

“La crítica es una lectura profunda, descubre en la obra cierto inteligible y lo descifra y participa de una interpretación. Pero lo que devela no puede ser un significado, una última verdad de la imagen, sino una nueva eflorescencia de símbolos, una nueva imagen suspendida.”¹

2) ¿Dada la cercanía con los procesos creadores de sus colegas puede cumplir con lo que dice Oscar Wilde en esta cita?

“La crítica no se limita a mostrar la intención del artista, trata la obra de arte como un punto de partida para una nueva creación, la vuelve maravillosa para nosotros y la fija en una relación nueva con la época.”

El crítico reproduce la obra en forma no imitativa. Para él la obra de arte es, simplemente, una sugestión para una nueva obra propia, que no necesita presentar de modo forzoso alguna semejanza evidente con la cosa que critica.”²

3) ¿Qué busca un artista cuando comenta o critica una obra suya o de un colega, en ese otro lenguaje “la escritura”?

Para contestarme estas preguntas, siguiendo el pensamiento de los autores citados, tomaré textos críticos, palabras de autor y de director referidas a su obra o a la de otro y me formularé preguntas:

1-Bálsamo

Reproduzco el texto escrito por la autora Maite Aranzábal para el programa de mano de su obra Bálsamo, estrenada bajo mi dirección (Ana Alvarado) en el Teatro del Pueblo- 2007.

Este texto entra dentro de la categoría de Paratexto de Autor: “ El paratexto de autor es básicamente verbal y consiste en un dispositivo que acompaña al texto con la intención de asegurar su legibilidad,

ampliario, ubicarlo, justificarlo, legitimarlo...da al autor el tiempo para volver sobre el texto y operar sobre él, metadiscursivamente.”³

Programa/ Bálsamo:

“Desahuciada de la experiencia amorosa, Verónica García, abandona la ciudad para hacerse cargo de la dirección de un museo perdido en la estepa patagónica, con el ánimo de quien renuncia a una adicción e intenta una purga de su devastación personal, buscando un efecto balsámico sobre su herida.

Envuelta en sus brumas, escarcha, nieve y viento; una especie de vendaval que se parece al suyo no da tregua. El adentro y el afuera destituyen su frontera.

Siendo el único ser vivo en ese establecimiento, intermitentemente comunica sus peripecias a una amiga de sus tiempos de ciudad como si ella estuviera allí en ese instante y pudiera escucharla.

A pesar de sus renunciaciones; la civilización, la ciudad, los hombres, la directora del museo entrará en relación amorosa con el General de la Serna y el cacique Cushamen, dos embalsamados reproduciendo su llaga, como si no pudiera dejar de ser la herida que nos infligimos

También Bálsamo habla de la muerte del cuerpo; no tener ya un cuerpo o tenerlo lastimado sin cabeza en una caja de cristal, o ser una cabeza conferenciante que perdió su cuerpo, con ese discurso civilizado que colecciona lo muerto, lo ido, lo arrasado exterminado por la civilización y los gritos ahogados de lo salvaje pugnando por salir, de lo histórico hegemónico (la conquista del desierto y otras), y de lo salvaje femenino también como frontera entre la educación y la necesidad, que termina incendiándose.

Rescatada por la civilización cuando ya es tarde, cuando también se es salvaje en el sentido de “extraviada la razón”; otra frontera que se cruza desde la extrema lucidez del reconocimiento del desierto interior como paisaje a la locura como una especie de ceguera a la que se llega después de haber abierto demasiado los ojos.

La simultaneidad de finales habitados; el final de lo salvaje con su familia, pasada a degüello “de la

pira de objetos del museo ardiendo y la caminata por el desierto-del cuerpo sin cabeza que cae en la batalla y es introducido en la vitrina de exposición del museo, el rescate del nuevo quien lleva a Verónica García hasta el primer paraje adonde la reconocen “la cabeza conferenciante perdida en el desierto”.

Como si todo el caleidoscopio soltara los cristales a la vez para llegar a la oscuridad del apagón final. No hay frontera entre lo real y lo virtual, el eterno retorno de lo gestado y no parido, la intrascendencia biológica del ser.

Bálsamo es también la fosilización de la máscara de la melancólica abandonada, la oportunidad de verse.

Maite Aranzábal.

Veamos también , este texto, escrito sobre el espectáculo Bálsamo cuya autora es la citada anteriormente, Maite Aranzábal, por el crítico Diego Braude en la publicación Imaginación atrapada

Buenos Aires 2007:

Bálsamo. La fragmentación del dolor en el desierto.

“Extraño desierto patagónico el del corazón destrozado, el de la soledad que viste al cuerpo que se disuelve en la locura del abandono. Un fantasma sigue siendo fantasma no importa dónde habite.

Un corazón roto viaja para sanarse a la tierra de nadie, a la extensión sin fin que se vuelve tan claustrofóbica. El músculo desgarrado se vuelve pieza de exposición para su propia dueña. Lo salvaje y lo civilizado, la pasión y la razón...ambos embalsamados, estatuas, pasado polvoriento, muertos coreografiados que seducen y conquistan el corazón empalado.

Verónica se filma, se corre de su cuerpo, se fantasmiza. Pero no hay caso, la carne es una, incluso en la locura sigue ahí, en la puesta en escena cristalizada del tiempo (ese tiempo que ahí tan lejos, sigue sin correr, sin dejarla sanar).

Mundo extraño de sonidos, de imágenes, de

cuerpos muertos que se mueven como en los dibujos animados.

Absurdo devenir del fallecimiento de la pasión y la razón en la loca solitaria que busca el bálsamo que sane su herida y sólo encuentra...no, no encuentra...busca, juega, pero inevitablemente vuelve a su cuerpo, que permanece solo....”

Diego Braude

O este otro de Mónica Berman, en Crítica Teatral

Bálsamo

Oscurer para volver a mirar

“.....La puesta permite múltiples lecturas: lo real y lo irreal, o la vigilia y el sueño inexplicados, el cruce de universos, pero también puede leerse el modo perverso de selección de ciertos museos, qué es lo que se elige para mostrar, restos, roturas, pedazos de cuerpos exhibidos impudicamente con un cartel que intenta vanamente explicar lo que no se puede, o también la perspectiva “más política”, los enemigos en vida (el cacique y el general) aparecen en una eterna convivencia inerte e inútil.

Ninguna de estas miradas que la puesta aceptaría (de buen grado o no) devienen de la narración lingüística, salvo de un modo indirecto, todo está manifestado en los cuerpos, en la construcción del espacio, en el recurso del video, en la focalización de las luces.

Y el final, porque lo tiene, no apuesta a las explicaciones (como parecería, tal vez, en el programa de mano) porque el arte no tiene como rasgo predominante ser expositivo, explicativo.”

Monica Berman

Berman como diría Barthes ,”concede a la palabra suya y a la del autor una función significativa”

Su sanción final no es el sentido de la obra sino el sentido de lo que dice de ella la propia autora. Su escritura, la de Berman, su “segunda lengua” se

ve turbada, interferida por una segunda escritura de la autora, en el programa y necesita dar cuenta de eso. Como bien señala Berman, el texto escrito por la propia autora para referirse a su obra en el programa de mano, es claramente explicativo, informativo. Necesita la seguridad de que va a ser comprendida, de que “su versión de los hechos” tenga una ratificación en el cotidiano de las funciones.

Berman y Braude, leído el programa de mano, se liberan de “la explicación para el público”, del lugar común y crean un nuevo texto, valioso de por sí, sensiblemente escrito, que puede leerse con placer aún sin contextualizarlo con la obra, pero que, haciéndolo, se acerca más a la forma/significante, de la obra teatral Bálsamo que el texto de programa de la propia autora.

Braude en una lectura profunda, descubre, descifra, interpreta y devela “una nueva eflorescencia de símbolos, una nueva imagen suspendida.”

Volvamos a la autora:

Bálsamo es también la fosilización de la máscara de la melancólica abandonada, la oportunidad de verse.

Este final del texto de Aranzábal “la oportunidad de verse” expresa un deseo de salvación, un intento de mirar positivamente lo escrito anteriormente, una fragilidad autoreferencial, propia de un artista que tiene mucho de sí mismo en su obra y teme al horror conclusivo de su propio texto. La escritura de su obra teatral, fue “una purga, un bálsamo” pero a la hora de exponerse necesita que también sea para ella y su público “la oportunidad de verse”

En cambio Braude no duda, su texto no parte de la autoreferencia, el disparador de su obra no es su propio sí mismo, no teme al espanto de lo que no tiene salida.

Absurdo devenir del fallecimiento de la pasión y la razón en la loca solitaria que busca el bálsamo que sane su herida y sólo encuentra...no, no encuentra...busca, juega, pero inevitablemente vuelve a su cuerpo, que permanece solo....”

La segunda escritura de la autora dispara en ambos críticos nuevas escrituras que suman a la obra

en sí, los sentidos del programa de mano, en un juego de espejos infinito.

2- Secreto y Malibú

Siguiendo con mi pregunta que abre el capítulo ¿Puede un artista ser crítico de arte?, me remito ahora a una crítica y un comentario sobre el espectáculo de Danza/Teatro: Secreto y Malibú de Diana Szeinblum, Inés Rampoldi y Leticia Mazur, estrenado en el 2001 en el Espacio Callejón.

Mujeres que esperan:

“.....Ancladas por momentos en imágenes casi quietas, fotográficas (una mujer frente a un ventilador, otra mujer parada sobre el dintel de una puerta, una tomando agua en bombacha y reme-rita, otra agarrada al tronco de un árbol, las dos aplastadas contra una pared), cada una espera a su manera que el devenir de la vida la mueva”

“.....gracias a su capacidad para presentar una misma secuencia variando su clima, énfasis, sustancia, el espectador puede leer lo que les pasa a estas mujeres y, al mismo tiempo disfrutar de un gran fluir energético a través de la danza. No obstante, una cierta tendencia a la frontalidad del cuerpo respecto del público lleva a un aplanamiento del espacio escénico que no favorece la generación de un mundo propio. Al mismo tiempo, esa característica, sumada a la forma de ir de una escena a otra (por corte) le aporta al espectáculo una narrativa cinematográfica que produce una fuerte empatía y una peculiar sensación de paso del tiempo”

Silvia Szperling
Página 12

Súcubos en la siesta provinciana

“Acabarán en la calle, estas mal nacidas. (...) cuando la casa quedaba en silencio y veíamos al gato tenderse bajo el limonero para hacer también él su siesta perfumada y zumbante de avispa. Abríamos despacio la puerta blanca, y al cerrarla otra vez era como un viento, una libertad que nos tomaba de las manos, de todo el cuerpo y nos lanzaba hacia delante.

.....Nos gustaba flexionar las piernas y bajar, subir, bajar otra vez, entrando en una y otra zona de calor, estudiándonos las caras para apreciar la transpiración, con lo cual al rato éramos una sopa.”

Julio Cortázar, Final del Juego

“..... el muro sangriento se había convertido en el patio de mi infancia provinciana.

Dos súcubos enérgicos se apoderaban de mis recuerdos, de mi hermana, del pasto ortigoso que enrojecía las piernas, de las bombachas suaves y casi blancas, del calor y los juegos nocturnos.

Grillos, luciérnagas y mosquitos.”

“.....patio del melancólico recuerdo argentino contra cuerpos jóvenes duramente entrenados, universales y actuales”

“.....danza de las niñas tramposas que se pasan cebolla por la cara para parecer lloronas, que se hacen zancadillas para ser las primeras o las únicas, que se atan como mascarones a la proa del barco para atraer a Ulises, que orinan la huerta y se toman el agua de las plantas, que hunden los pies en la tierra y después se ponen los zapatos. Mujeres que al atardecer crecen y disuelven el juego, siempre dejando a alguien frustrado y triste, como las niñas de Cortázar y de Lewis Carroll”. Danza que juega a ser teatro, pero sólo rozándolo, provocándolo. Me gusta.

Ana Alvarado
Funámbulos

En el primer caso, la crítica de Szperling, la competencia práctica/ teórica de la especialista, caracteriza su trabajo. La descripción de “lo que se cuenta” es escueta y describe con lo mínimo, con frases cortas, como para dejar una imagen veloz en el lector pero que no lo distraiga de lo que viene después, lo que realmente le interesa. Se extiende en la segunda parte y opina con palabras sencillas y precisas, su versión del “cómo”:

Danza

Secuencia

Frontalidad

Aplanamiento

Por corte

Narración cinematográfica

Tiempo

En la misma revista el texto/mi texto (Ana Alvarado) sobre *Secreto y Malibú* es totalmente autoreferencial. Urgo en mis propios recuerdos, me miro en el espejo, cito a Cortázar más como referencia a mi propio “Nuevo texto *Secreto y Malibú*”, que a la obra vista. A la inversa de la crítica de Szperling mi reflexión sobre el cómo en términos de danza, lo específicamente espectacular, ocupa muy pocas palabras hacia el final de la nota. En cambio, citado *Final del Juego*, miro casi como público ingenuo, obviando el lenguaje de los cuerpos en la escena, para encadenarme a la literatura, a la melancólica palabra cortaziana.

3- Algo de Ruido hace

Trabajo ahora con textos referidos a la obra: *Algo de Ruido hace*, de Romina Paula, estrenada en el Espacio Callejón en el 2007. La primera es una crítica que el dramaturgo y director Alejandro Tantanián escribió por mi expreso pedido y para que participe de esta investigación. El segundo es un reportaje hecho a Romina Paula por Alejandro Cruz, en el diario *La Nación*.

Algo de ruido hace de Romina Paula construye sus propias leyes desde el encierro y el silencio. Los hermanos están ahí hace tiempo y esa certeza se imprime desde el primer momento en el espectador. La prima llega y -lo sabemos- desarmará el silencio y provocará la caída. El tres sabe desarmar al dos. Ahora los tres primos (ya no son sólo hermanos, ya son primos desde que ella llega) desandan el pasado e intentan poder habitar esos espacios prohibidos por la historia familiar. Ninguno de los dos hermanos puede subir a la parte alta de la casa, la prima duerme arriba: sube. Y ellos, entonces, sabrán subir. El sonido del mar (sucede la casa, la obra sucede en una ciudad

balnearia de la Provincia de Buenos Aires), el silencio, el espacio cerrado (un uso peculiar y único del Espacio Callejón: el propio teatro sostiene la escenografía sutil, íntima y decisiva), las miradas, los ritos privados, la actuación seca, sin guiños cómplices al público (hábito extendido hasta la náusea en la gran mayoría de las propuestas de la ciudad), el tibio tema musical que suena en medio de la noche: todo colabora para que este segundo trabajo de Romina Paula como autora y directora se transforme en una experiencia sensible y única: dos adjetivos que han emigrado hace bastante de los escenarios del teatro ¿independiente? Pero esos signos de pregunta inaugurarían otra discusión: hasta aquí el elogio.

Alejandro Tantanián

Tantanián asume su comentario de “*Algo de ruido hace*” como un modo de reflexión crítica. En los primeros párrafos se refiere más al texto dramático que al espectáculo en sí. Luego inicia un rescate de “la diferencia”, de lo que hace al espectáculo diferente de otros del mismo sector: ...”la actuación seca, sin guiños cómplices al público (hábito extendido hasta la náusea en la gran mayoría de las propuestas de la ciudad” ...

Lugar de pertenencia, recorte que él conoce y, por eso, puede hablar de su presente y su pasado: “espacio cerrado (un uso peculiar y único del Espacio Callejón.”

Y por último...Sensible y única, dos adjetivos que han emigrado hacen bastante de los escenarios del teatro ¿independiente? Pero esos signos de pregunta inaugurarían otra discusión”

Con una fuerte opinión, asume la defensa del espectáculo frente a otros, a los que alude como lo contrario y deja abierta una duda que supera en mucho la obra de Romina Paula para preguntarse ... ¿Sobre la independencia del teatro o de los teatros? No sabemos, pero nos inquieta como el “continuará” de un viejo comic.

Jóvenes que soñaron teatro:

(*La Nación* 22/3/07, reportaje realizado a Romina Paula y Agustina Muñoz por Alejandro Cruz)

A.C.: “...Con 28 años, Romina Paula ingresó veloz

a la carrera del teatro, y también de la literatura, donde quema etapas con intuición y una buena dosis de adrenalina.”

R. P.: “Me da mucho pudor decir que soy actriz, directora o dramaturga. Es que son palabras definitorias, muy fuertes. Realmente no sé cómo definiría mi lugar en el teatro. O también en la escritura”

.....

A.C.: “.....hace dos años publicó ¿Vos me querés a mí?, una interesantísima novela de un virtuoso trabajo sobre el lenguaje y las situaciones. ¿Por qué estudias teatro?”

R.P.: “Buena pregunta, dejame pensar (y se toma su tiempo). Estudiaba letras, pero me deprimí, me di cuenta de que algo no me cerraba. A la vez hacía teatro, pero como un hobby. ¡Uy, odio ese término!..... Para mí el teatro es lo más parecido a jugar. A la vez es un juego colectivo y eso es como increíble. Si solamente escribiera, me volvería loca.”

A.C.: “Los dos textos fueron premiados, cada una de las historias cuentan con tres personajes, en ambos montajes se despliega un trabajo sobre el lenguaje sumamente interesante y en las dos, de algún modo algo hace ruido. O sea, los personajes están tratando de reconstruir algo que no cierra, algo del orden de la memoria, del pasado, de un presente vital.”

R.P.: “Creo que los protagonistas de Algo deviven como un random temporal, en el cual lo que pasó hace quince años tiene el mismo valor que algo que pasó ayer. Pero no creo que a priori haya decidido hablar del tiempo o del recuerdo. Es como vivo las cosas”

A.C.: “... uno de los tópicos más recurrentes del circuito teatral del off porteño es, casi hasta la saturación, “la familia disfuncional”. El último trabajo de Paula va por esa línea: el reencuentro de tres integrantes de una familia en una pequeña casa cerca de la playa. Ella defiende la elección de la línea dramática “

R.P.: “Creo que, generacionalmente, en nuestras propuestas tendemos a tocar temas que se van

hacia lo íntimo. Cada vez es más difícil referir en una obra al espacio público, político o ideológico. Aunque lo ideológico, en ésta, nuestra decisión de hablar de la familia, también está presente. Creo que como generación hablamos de lo que tenemos cerca: la familia.”

No es posible hacer un estudio comparativo entre los dos textos anteriores porque uno es un reportaje y otro una crítica, pero si es factible notar algunos gestos en común. Salvando distancia de enfoque y de estilo, tanto el modo en que Cruz lleva adelante el reportaje, como en el texto de Tantanián hay una intención de incluir a la obra de Romina Paula en algo mayor, en destacarla como intelectual virtuosa, en compararla con otros subgrupos y en generar una opinión sobre el teatro actual que abarque más que la obra de la propia artista y direcciona la mirada, favoreciendo el enfoque del que escribe. De todo eso, parece huir la propia autora en este reportaje, en el que constantemente señala: “Hablo sólo de lo que tengo cerca, es así como vivo las cosas, hago teatro porque es lo más parecido a jugar”

4- El Niño en cuestión

Puro teatro. El Teatro en Cuestión

Espectáculo de Ciro Zorzoli, estrenado en la Sala Sarmiento del Complejo teatral de la Ciudad de Buenos Aires, dentro del ciclo Biodrama

Fue el año pasado o el anterior. Cerca de las jaulas de los animales. Cuatro personas, dos hombres y dos mujeres, (no creo que fueran dos parejas, no lo sé). Había un niño. Eso, que era fundamental, era un poco desconcertante a la vez. No porque fuese impensado encontrarse con niños en ese lugar. Pero era raro encontrarse uno por ahí a esa hora de la noche, porque esto sucedía en horario nocturno. Lo que se veía claramente era una esquina desolada y grisácea, y una puerta. Bueno, por esa puerta a veces salían y entraban todos, incluido el niño. A veces también desaparecían para aparecer después por detrás de las paredes. Los cuatro adultos muy interesados en ese niño, demasiado interesados, yo no podía entender demasiado ese interés. No quería que mi mente se nublara con malos pensamientos, pero estaba tan atento como uno suele estar ante ese tipo de situaciones.

Sobre todo, si uno es padre. Porque, la verdad, el niño parecía estar solo ahí. Al menos ninguno de los cuatro parecía ser familiar suyo. Pero -detalle importante para la construcción de ese mundo que se empezaba a armar ahí delante mío- se dirigían a él como si tuvieran intención de enseñarle algo. ¿Domesticarlo? Le pedían cosas. Que repitiese cosas, acciones menores, aparentemente sin sentido. Nada de lo que uno naturalmente le pediría a un niño -si no ocultara algo oscuro, claro. Si la memoria no me falla nunca abrió la boca el niño ese. Era bastante poco expresivo, además. No parecía tener demasiado interés en lo que pasaba ahí. Hacía lo que le pedían. Recuerdo que pensé: ¿debo entender que está en una escala menor el niño? ¿No será que está en una escala mayor que todos nosotros, en todo caso? Iba a empezar a enojarme con los cuatro cuando algo pasó. Uno de los adultos, uno de los hombres, creo, miró hacia arriba y simuló, infantilmente, que caía lluvia sobre ellos. El niño miró hacia arriba, dudó un instante, y luego imitó al adulto y simuló, complaciendo al hombre, también sentir la lluvia en su cabeza. Era más inteligente que el hombre, jugó su juego. Un principio de juego sublime y manso porque no caía nada visible o al menos nada perceptible desde donde nosotros estábamos sentados. Esto es teatro, recuerdo que pensé, él es un actor pequeño. Después de eso uno a uno, los adultos, fueron desapareciendo por la puerta abandonando el niño en cuestión en la esquina solitaria. El niño no salió esa vez. Se quedó. ¿Por qué se quedaba solo? Por fin miró el espacio, pero como si lo descubriera por primera vez. Siempre en silencio. ¿Qué estaba pasando además de lo que podíamos ver que estaba pasando? ¿Creció de pronto? Porque ya no parecía un niño, parecía otra cosa. De repente pensé: quizás murió. O peor: quizás estuvo muerto desde el comienzo. Y me dio mucho miedo estar ahí viéndolo.

Daniel Veronese

Teatro: La nueva obra de Ciro Zorzoli

La revuelta del niño

Dentro del ciclo Biodrama, “El niño en cuestión” plantea la ley que impera para modelar la infancia.

¿Miraste bien? Bueno, vos dibujá todo”. Lucas, a

sus nueve años y crayón celeste en mano, obedece mientras uno de los cuatro adultos que lo rodea le dicta imágenes que oscilan entre el lugar común de un conflictuado test psicológico infantil y cierto horror impostado en roce con lo bizarro. El hombre desborda en pánico y le pide dibujos de situaciones: la de un dinosaurio que golpea de muerte a una tortuga dentro de una caverna o la de un hombre degollado por una de-vo-ra-do-ra araña gigante. Y Lucas, sentado en un vértice del escenario, garabatea el designio como puede pero antes de finalizarlo se lo sacan de la mano y le solicitan otro y luego otro. Importa que mire y que el verdadero dibujo sea un trazo indisoluble en su cuerpo: el unívoco sentido de su niñez.

En *El niño en cuestión*, obra escrita y dirigida por Ciro Zorzoli para la novena edición del proyecto Biodrama, no hay roles definidos. Hay, en cambio, la fugacidad de vínculos construidos desde un certero trabajo corporal de cuatro personajes desarrollados por Paola Barrientos, Javier Lorenzo, Diego Velázquez y María Merlino. En la sincronización de los movimientos que se desarrollan en escena, el chico es sparring y a la vez espectador de estampas donde lo lúdico funciona de marco para una serie de convenciones planeadas por los adultos. En la obra tampoco hay un espacio definido donde transcurre ese juego del que surge, en una serie de ensayos prácticamente coreográficos, la didascalía de lo que debe ser un niño. De ese modo, entre los cuatro mayores, le enseñan cómo debe saludar —sin recibir ni brindar besos—, cómo asustar a un mayor, cómo rabiar cuando le quitan un juguete, cómo esquivar la mano de su madre en una vereda hasta desembocar en el modo de recibir con sorpresa las gotas de lluvia en la calle. También, y fundamentalmente, las maneras en que el miedo marcará su conducta cuando las circunstancias, como le dice la madre —acaso el único esbozo explícito de un rol en contraste a la borroneada figura de un padre que nunca se define— dicten que las cosas en la familia “no andan del todo bien”. Todo, incluso ciertas postales escabrosas que le transmiten al chico, es llevado a un paroxismo que pivotea lo trágico de una ritualidad de conducta a la parodia de su misma convención.

Zorzoli plantea ese transcurrir en un límite entre realidad y ficción con la mirada del niño que, como plantea en el programa de mano, “nos interroga con su presencia y no nos deja escapatoria. ¿Será

que la domesticación de ese niño es un modo de domesticar el abismo?”. Y logra ese acercamiento con la sólida dirección actoral de un elenco que reúne, acaso, lo mejor del off en los últimos años.

Juan José Santillán - Clarín

¿Qué estaba pasando además de lo que veíamos que estaba pasando? Esto es teatro, el niño es un actor pequeño, dice Veronese. Hombre de teatro, dramaturgo, su texto a partir de “El niño en cuestión”, es un relato descriptivo de las acciones que se ven en escena. Casi como lo explicaría un niño. Durante la primer parte del texto el que enuncia es un testigo a distancia, ve a lo lejos algo e interpreta lo que ve, como lo haría alguien sorprendido por algo que aparece frente a su ventana”... a veces salían y entraban todos, incluido el niño. A veces también desaparecían para aparecer después por detrás de las paredes. Los cuatro adultos muy interesados en ese niño, demasiado interesados, yo no podía entender demasiado ese interés. No quería que mi mente se nublara con malos pensamientos pero estaba tan atento como uno suele estar ante ese tipo de situaciones... Le pedían cosas. Que repitiese cosas, acciones menores, aparentemente sin sentido.

Sólo se tranquiliza cuando comprende que “ese mundo que se comenzaba a armar delante de mí” no es más que teatro y el niño es un actor pequeño que juega mejor que nadie el juego de simular que llueve. Ningún padre tiene porqué preocuparse si su niño está en el teatro.

Pero al final, el testigo vuelve a tener miedo porque todos se van de la escena menos el niño. Para todos termina el teatro menos para el niño. Quizás el niño no es un actor pequeño sino un “personaje niño” que muere cuando termina la función, un niño muerto.

Veronese es un autor/director que trabaja constantemente metateatralmente. Sus personajes parecen siempre ser conscientes de estar encarnados por un actor. Cuando participa de la propuesta de Zorzoli y da cuenta de ella en el soporte “escritura” es un espectador distanciada o el padre/director de otra criatura que no es ésta que está en la escena. Veronese, en su “obra nueva”, reflexiona sobre la obra que ve del mismo modo que cuando

escribe la propia: develando la cualidad metafórica del discurso escénico. El procedimiento Zorzoli, lo habilita.

¿Será que la domesticación de ese niño es un modo de domesticar el abismo? Dentro del ciclo Biodrama, “El niño en cuestión” plantea la ley que impera para modelar la infancia. Dice Santillán y escribe respondiendo la pregunta que le interesa. Afectado por domesticación de la infancia y teniendo en cuenta el medio para el que escribe, Santillán, exhaustivo en su trabajo, aparece más interesado por los aspectos sociológicos del espectáculo, que Zorzoli favorece como Aranzábal con el texto de su programa de mano (“...la mirada del niño nos interroga con su presencia y no nos deja escapatoria” C.Zorzoli), que por los específicamente espectaculares. A estos últimos se refiere con palabras como ritualidad, convención, lúdico:

“paroxismo que pivotea lo trágico de una ritualidad de conducta a la parodia de su misma convención.”

El segundo aspecto aparece como: unívoco sentido de la niñez, la figura del padre que nunca se define o convenciones del mundo adulto.

Hay una curiosidad en esta crítica cuando Santillán relata las actividades que se le enseñan al niño: cómo saludar, cómo asustar, cómo esquivar, etc... no selecciona una, que difiere de las otras, y es la que dispara todo el texto de Veronese: “Cómo recibir una lluvia invisible”. Es esta acción, en cambio, la que tranquiliza al que enuncia en el texto de Veronese, la que le demuestra que “Esto es teatro”.

5- Los Efímeros.

Les Ephémères del Théâtre du Soleil, en ocasión del VI Festival Internacional de Buenos Aires, 2007

Primero un fuerte manifiesto de Emilio García Wehbi, también escrita como la de Veronese y Tantañán para participar de esta investigación:

Aprovecho mi enojo para hablar de una puesta extranjera, pero aparentemente significativa para el público porteño, ya que lo que ví en los últimos años nada me pareció realmente destacable. El único espectáculo interesante, para mí,

fue *El Lobo*, de Pablo Rottemberg, pero no por su concepción, ni como espectáculo en sí, sino por el nivel interpretativo. De todos modos no llega a ser un buen espectáculo. Yo creo que desde *El Adolescente*, de Federico León, no ha aparecido en el horizonte de Buenos Aires (tan cargado de espejismos teatrales), ningún espectáculo verdaderamente digno de mencionarse. Por eso voy a deslizar unas líneas sobre el espectáculo de la Mnouchkine, que obviamente no me gustó, pero permite entender un poco por dónde anda el teatro porteño y su público. Si el montaje de la vieja (ma) dama francesa (resalto lo de madama, porque el espectáculo se parece más a un prostíbulo de emociones que a un evento teatral) hubiese sido hecho por algún director argentino, habría sido inmediatamente crucificado, y con razón, por el público y la crítica. Pero como viene avalado por su trayectoria y oficializado desde “lo que viene del exterior”, el público sucumbe ante una ráfaga de manipuleo emocional bastardo, un maniqueísmo menos que binario acerca de lo bueno, lo moral, lo bello y lo efímero. En términos conceptuales, el espectáculo es lamentable. Vale lo que le dijeron a Chaplin los de la Internacional Letrista, en 1952, con motivo de una visita de este a Francia: “Mr. Chaplin, go home. estafador de los sentimientos, chantajista del sufrimiento”. En términos formales, el espectáculo no es menos patético: la disposición bifrontal del público no responde a ninguna necesidad escénica, sino al capricho de la (ma)dama, los platillos girantes tampoco responden a ninguna maquinaria conceptual-formal, y el espectáculo obliga a los pobres espectadores (perros de Pavlov de las emociones) a mover la cabeza de izquierda a derecha y de derecha a izquierda como si se tratase de un partido de tenis. Lo que sí habría que destacar son las actuaciones... habría que destacarlas por lo arqueológicas que son. Tipo de actuación de películas melodramáticas francesas de 1940, tristes composiciones, que rebajan el digno pero vapuleado oficio de actor al de limpiador de cloacas. Un aparte para la música: el pseudo gitano musicalizador, que entre una de sus tantas proezas se encontraba la de tocar 80 instrumentos en escena, dio un show aparte. Básicamente toda la musicalización estaba pregrabada (obviamente música demagógica, hollywoodense, lacrimosa, edulcorada con nutra sweet) y apenas si tocaba un par de instrumentos más o menos exóticos, como para adscribir a la tendencia políticamente correcta de la world music. y se comentaban de él

diversas proezas (por ejemplo, se decía que en su casa tenía 2000 instrumentos, como si cantidad y calidad fuese lo mismo). la dramaturgia del espectáculo era realmente vulgar y banal, y estos epítetos servirían para renombrar el espectáculo: en vez de “los efímeros”, yo le pondría “los banales”, o “los vulgares”, y no porque crea que las historias de vida que se despliegan a lo largo de la maratón de la (ma)dama lo sean, sino porque su tratamiento (ergo “forma”) lo es. Y en estética, lo que narra es la forma. Como frutilla del postre, el comportamiento servil, dócil y estupidizante del público no hace más que refrendar, desde mi punto de vista, lo expresando anteriormente.

Retomando algo del principio, como para redondear: “(ma)dama, go home. estafadora de los sentimientos, chantajista de los sufrimientos.”

Emilio García Wehbi

Continúa la crítica escrita por Ana Seoane para el diario Perfil y publicada en el mismo en septiembre del 2007.

VI Festival Internacional de Buenos Aires

Les Ephémères

Espectáculo del Théâtre du Soleil.

Propuesta y dirección: Ariane Mnouchkine

Elenco: Delphine Cottu, Serge Nicolaï, Juliana Carneiro da Cunha, Francis Ressor, Olivia Corsini, Astrid Grant, Shaghayegh Beheshti y otros.

Música: Jean-Jacques Lemêtre.

Luces: Cécile Allegoedt, Elsa Revol, Cédric Baudic y Nil Tondeur.

Centro de Exposiciones de la Ciudad de Buenos Aires.

Quedará como el acontecimiento teatral del año: la visita del Théâtre du Soleil con su creadora, Ariane Mnouchkine. Su último espectáculo, Les Ephémères se estrenó el 27 de diciembre de 2006,

en la Cartoucherie de París. Muy diferente a sus anteriores propuestas desde 1789 (centrado en la revolución Francesa) hasta su ciclo de Los Atridas (sobre los héroes griegos), aquí los protagonistas son los seres más contemporáneos.

El disparador de este espectáculo fue una pregunta “si el mundo se terminara... ¿usted qué haría?”. La respuesta de Marcel Proust fue: “la vida nos parecería súbitamente deliciosa”. Les Ephémères va desentrañando momentos de felicidad y de dolor, vida y muerte y jugando con el melodrama entrecruza antagónicas secuencias. Son pequeñas historias independientes, que también pueden vincularse porque sus personajes aparecen años más tarde separados o dejando huellas en el camino.

Su sello está no sólo en el uso del espacio escénico, en esta propuesta eligió la bifrontalidad, sino también por la movilidad que presentan esos carros que recorren el extraño escenario, que se cierra en sus costados con cortinas/telones manejadas por los otros intérpretes y que recuerda al teatro oriental. Cualquier ubicación fue buena, ya que otros actores hacían girar constantemente las plataformas para que todos vean a todos.

Estos fragmentos de la vida que reflejan desde la discriminación (religiosa, sexual o de otro tipo) hasta la violencia familiar, sin olvidar el tema de la drogadicción o los conflictos matrimoniales, cuando los hijos son botín de guerra. Resulta notable el papel que ocupan los pequeños actores, que juegan sobre el escenario sin transmitir debilidades interpretativas. El elenco adulto se transforma y varios de ellos deben encarnar varios papeles, se destaca en esta multiplicidad de protagonistas Juliana Carneiro da Cunha, Delphine Cottu, Astrid Grant. Otros sólo encarnar uno como fue el caso de Jeremy James. La energía que ellos despliegan en sus dobles responsabilidades: actuar y realizar tareas casi técnicas es subrayable. La música de Jean-Jacques Lemêtre agrega un nuevo idioma al que se interpreta. La multiplicidad de instrumentos y su manera de incorporarlos a la acción dramática definen al Théâtre du Soleil.

Los espectadores que participaron de las siete horas de representación de Les Ephémères vivieron una ceremonia y al final del espectáculo se sintió que el rito había terminado, dejando la sensación de los verdaderos momentos de vida. El tiempo se

detuvo y arte permitió la magia.

Ana Seoane

Claramente diferenciadas en su opinión sobre el espectáculo del que parten, ambas críticas tienen el atractivo de hablar de lo mismo de un modo casi opuesto:

“Su sello está no sólo en el uso del espacio escénico, en esta propuesta eligió la bifrontalidad, sino también por la movilidad que presentan esos carros que recorren el extraño escenario, que se cierra en sus costados con cortinas/telones manejadas por los otros intérpretes y que recuerda al teatro oriental. Cualquier ubicación fue buena, ya que otros actores hacían girar constantemente las plataformas para que todos vean a todos”, dice Ana Seoane, mientras que García Wehbi comenta sobre lo mismo:

“En términos formales, el espectáculo no es menos patético: la disposición bifrontal del público no responde a ninguna necesidad escénica, sino al capricho de la (ma)dama, los platillos girantes tampoco responden a ninguna maquinaria conceptual-formal, y el espectáculo obliga a los pobres espectadores (perros de Pavlov de las emociones) a mover la cabeza de izquierda a derecha y de derecha a izquierda como si se tratase de un partido de tenis.”

O, “La música de Jean- Jacques Lemêtre agrega un nuevo idioma al que se interpreta. La multiplicidad de instrumentos y su manera de incorporarlos a la acción dramática definen al Théâtre du Soleil.”, dice Ana Seoane.

Mientras que, Wehbi, dice:

“...música: el pseudo gitano musicalizador, que entre una de sus tantas proezas se encontraba la de tocar 80 instrumentos en escena, dio un show aparte. básicamente toda la musicalización estaba pregrabada (obviamente música demagógica, hollywoodense, lacrimosa, edulcorada con nutra sweet) y apenas si tocaba un par de instrumentos más o menos exóticos, como para adscribir a la tendencia políticamente correcta de la world music. y se comentaban de él diversas proezas

(por ejemplo, se decía que en su casa tenía 2000 instrumentos, como si cantidad y calidad fuese lo mismo)".

Obviamente la crítica de Seoane, escrita y publicada en un medio gráfico, tiene una intención de objetividad y es discreta en su aval. Se apoya en formas reglamentadas y la escribe alguien competente.

La de Wehbi es altamente subjetiva pero su análisis apasionado y belicoso, está apoyado en modelos de análisis pertinentes y formas reglamentadas. Libre de decir lo que piensa, no temeroso de atacar lo canónico, su texto sorprende por lo poco habitual que es, por estos días, la polémica, en la opinión escrita.

Conclusiones Provisorias

Hechas las consideraciones anteriores... Los artistas convocados a escribir una crítica o comentario sobre un espectáculo teatral :

¿Tienen competencia práctica del teatro?

¿Tienen competencia teórica?

O más precisamente... ¿Poseen competencia discursiva?

¿Están capacitados para encarar una segunda escritura y buscar otros sentidos que no sean los literales en una obra?

¿Tienen sentido crítico y selectivo?

¿Tienen derecho a operar sobre su texto metadiscursivamente?

Sí. A todas las preguntas la respuesta es "sí".

¿Puede considerarse que cumplen con lo que llamamos al principio del trabajo: una función crítica?

Liliana López en su tesis considera a la competencia discursiva del crítico teatral como constituida por tres grandes zonas interrelacionadas: la competencia literaria (estudio de la tradición teatral

y de los procedimientos de análisis del texto), la competencia espectral (tiene como objeto de lectura y análisis al espectáculo teatral y exige una ampliación de las competencias a otras esferas artísticas) y la competencia escrituraria (ya que el soporte por excelencia de la crítica es la palabra escrita)

En el caso de muchos dramaturgos y directores, especialmente, podría considerarse que poseen competencia discursiva y que, si bien pueden tener, en algunos casos, inferior competencia en la zona literaria o escrituraria que los críticos formados en la universidad, probablemente su competencia espectral supera a la de la mayoría de los profesionales activos, por ejemplo en una de las dificultades que López señala en los críticos que es la competencia para analizar la actuación.

Resumiendo, conclusiones provisionales que las propias críticas y comentarios citados nos muestran:

El texto de Aranzábal para el programa de la puesta de su propia obra (Ya que no fue escrito ese texto a partir de la puesta sino con anterioridad) es circular, vuelve a su origen, no hace uso de la ironía, no abre una nueva imagen...

Reproduce la obra de la que parte.

Los textos de Veronese, Alvarado y Aranzábal, son claramente autoreferenciales.

En el caso de Veronese su reflexión en el soporte escritura, reitera las direcciones de su mirada en el soporte espectacular.

Tantanián y García Wehbi hablan desde adentro de un sector, para referirse al espectáculo de otro. Critican a un entorno mayor al del espectáculo citado, con el que éste se asocia y se diferencia.

Todos buscan ser representados por el texto que escriben, que amplíe su autoconocimiento.

El texto de Alvarado se legitima encadenándose a otro texto literario mayor, se dispersa yéndose detrás de ese otro texto y olvida el espectáculo que motivo la crítica.

En general, no pueden “desear no ya a la obra sino su propio lenguaje”

De todo lo anterior puede concluirse que, provisionalmente y siguiendo la lógica de los teóricos citados, algunos de los ítems que definen a la función crítica, se cumplen en el caso de los artistas, la competencia espectral, por ejemplo. Otros son complejos de evaluar como la tensión entre objetividad y subjetividad de los discursos y se produce un cambio notable en la relación crítico/público.

Liliana López en su lectura sobre la actividad del crítico y su situación en el discurso, reflexiona sobre la posición asumida por el crítico como pura mediación entre el objeto de discurso y su destinatario. Analizando algunos de los textos críticos contemporáneos a la labor del dramaturgo Florencio Sánchez, dice López: “El crítico se erige como una subjetividad mediadora entre el público y el artista, una bisagra reguladora que se autodefine por su competencia en asuntos de índole estética, sino también moral y religiosa, cuál un guardián de la ética social”

Hoy por hoy esta conducta paternalista hacia el público ha cambiado aunque en los casos de los críticos que pertenecen a grandes medios formadores de opinión, sobrevive no en lo que se dice sino en todo lo que se omite.

Luego de un período de mayor valoración por la objetividad crítica, hay en la actualidad un giro subjetivo.⁴

La postura de los artistas citados en los que la tensión entre subjetividad/objetividad se inclina claramente por la primera, no sería entonces un problema a la hora de ejercer la función crítica

Acostumbrados a la relación directa y feroz con el público, a la imposibilidad de ocultarse, estas voces tienen una gran libertad al escribir y se manifiestan, sin proteger al público, al lector, al comprador de la revista o diario. Algunos directamente lo ignoran y se hablan a sí mismos, otros lo registran pero no le dan lo que pide sino otra cosa, otros hablan de algo que sus pares entienden pero los lectores ingenuos no. García Wehbi, nada complaciente con el público, lo provoca.

Algo de esta libertad quizás es necesaria en la

nueva crítica, demasiado condicionada por las reglas de juego del consumo, de nuestro tiempo y temerosa de enfrentar el reclamo del público.

Provisionalmente podemos concluir que los artistas pueden ejercer la función crítica, que lo hacen con bastante libertad cuando se los convoca y que críticos y artistas se retroalimentan también con la palabra escrita

El artista como crítico y su público modelo:

Si esta reflexión continúa acompañándose con algunos de los conceptos que Eco escribió en su famoso ensayo, *Lector in Fabula*, y forzándolos un poco, podríamos decir:

Un espectáculo representa una cadena de artificios expresivos que el público debe actualizar, pero...

La competencia del público no coincide necesariamente con la del artista emisor, pueden diferir en parte. El código no es una entidad simple, es un sistema de sistemas, una actividad semiótica en sentido amplio, entonces...

El artista emisor debe aplicar una estrategia que incluya las previsiones de los movimientos del otro, del público, debe preverlos mediante un cálculo probabilístico. Por muchas interpretaciones que genere el público, el artista emisor debe buscar que no se excluyan sino que, en cambio, se refuercen, O sea, el artista emisor debe prever un Público Modelo pero no sentarse a esperar que llegue sino ayudar a construirlo.

Ahora bien...El Público Modelo tiene también una hipótesis de Artista Modelo que fue construida normalmente por las informaciones que críticos, comentaristas e investigadores le dieron antes.

Es muy probable que si el propio artista es el crítico y comentarista de su obra, el transmisor de su autobiografía, el Público Modelo coincida con el Artista Modelo. Y los artistas emisores y su público queden atrapados en una red de obsesividades ...

Un mundo cerrado, autoreferencial, “una máquina célibe que anda sola”, delito de iniciados o un complot, diría Baudrillard.

Pero, seamos honestos más allá de si es el propio artista el que se auto-critica y auto-comenta, aún en los casos en que esto no es así, la mirada del medio artístico se dirige actualmente exclusivamente a sí misma. Esta circularidad aun siendo sólo para pocos, incluye al artista, al crítico y al público y diluye las diferencias entre unos y otros.

No conviene ahogarse en esta reflexión, diluir diferencias no es un concepto negativo en el arte contemporáneo. “Los que miran” y “los que opinan” han sido llamados a encontrar su lugar en el dispositivo, a completar el trabajo y elaborar el sentido junto con “los que hacen”. El artista toma muy en cuenta cuando crea a la microcomunidad que lo va a recibir, sabe que su espectador y su crítico completan la obra y los toma en cuenta, incluso deja abierta e inconclusa su obra, deja fugas y grietas. Mucho más que en toda la historia del arte anterior, la interactividad construye la obra. Los remitentes y destinatarios son intercambiables.

Cazador por la mañana, pescador por la tarde y crítico de la crítica por la noche:

Siguiendo por el camino de cotejar en qué se van convirtiendo en estos tiempos aquellas categorías anteriormente definidas como : artista, crítico, público, sigo el pensamiento del crítico y filósofo del arte Arthur Danto, del emblemático pensador Baudrillard y del también crítico y curador Nicolás Bourriaud, con la intención de abrir y problematizar las preguntas iniciales de esta investigación.

En la fenomenología del Espíritu de Hegel, el Arte es uno de los estadios del Espíritu (geist) en su camino hacia la auto-realización a través del auto-conocimiento. Es uno de los estadios finales que debe ser superado en el ascenso hacia la cognición final, que resulta ser la Filosofía..

Según el eminente crítico Arthur Danto también podemos interpretar la tesis de Hegel como una afirmación de que “la historia filosófica del arte consiste en una progresiva disolución en su propia filosofía”.⁵

La importancia histórica del arte reside, entonces, en que hace posible la filosofía del arte y el estadio histórico del arte se alcanza cuando se sabe qué es el arte y lo que significa. En este período post-

histórico del arte (noción aún más amplia que lo post-aurático devenido de W. Benjamín) “los objetos tienden a desaparecer mientras su teoría tiende al infinito”.⁶ El Fin de la Historia para Hegel coincide con la llegada al Conocimiento Absoluto, cuando no existe división entre conocimiento y objeto, sujeto y objeto coinciden. Aclara Danto que para Hegel y también para Marx, el Fin de la Historia no es un concepto ominoso. La historia llega a su fin pero la humanidad no. Esta ha llegado a la Utopía, a la no alienación, a la no especialización. Siguiendo a Hegel, dice Danto que nada ejemplifica más la noción de “conocimiento” hegeliana que “el arte de nuestro tiempo en el que el objeto artístico está tan imbuído de conciencia teórica que la división entre objeto y sujeto casi ha desaparecido, y poco importa si el arte es filosofía en acción o la filosofía es arte en pensamiento”.⁷ Tampoco importa en este nuevo momento de pura filosofía, si se es un artista que hace crítica de arte o un teórico que se manifiesta a través de objetos artísticos, no hay división sino pluralismo. Allí, según Marx, se podrá ser cazador por la mañana, pescador por la tarde y crítico de la crítica por la noche.

Danto postula que en este final del arte moderno , y de la concepción estética del arte, se habrá liberado a los artistas, a los filósofos y a los críticos, ahora “les puede gustar todo”

El arte post-histórico es libre, se ha librado de la estética y sólo obedece las leyes de la comunicación, el entretenimiento, la representación o el ritual, con las reglas culturales e intencionales de toda actividad humana.

Fue Danto también el que dijo que Andy Warhol era la cosa más parecida a un genio de la filosofía que la historia del arte haya producido.

El arte puede estar hecho de cualquier cosa, lo probaron Duchamp, Warhol, el pop, el minimalismo, y no es diferenciable perceptivamente de los objetos reales. “Esto ha marcado la resolución final de uno de los problemas más antiguos de la filosofía, la distinción metafísica entre arte y realidad. Convirtiéndose ostensiblemente en realidad, el arte se transformó a un nivel diferente en filosofía”.⁸ Duchamp termina con el arte retiniano, des-estetiza el arte, declara el fin de la narrativa filosófica en la que el concepto de lo estético ocupaba un lugar

central en la filosofía del arte.. Para Danto si con Duchamp la era del “gusto” llegaba a su fin, Warhol y sus Brillo Box, llevan la historia del arte modernista a su fin.

Aún cuando la tesis de Danto sea excesiva en su opinión de que Warhol fue un genio filosófico, como el gran crítico sigue su lógica hegeliana , la narrativa a la que se refiere es la narrativa del fin del arte. Otros dirían que es una de las tantas narrativas posibles en la postmodernidad de la que Warhol es uno de sus popes.

“Al contrario de la filosofía moderna, o estética del arte, la post-histórica, no prescribirá al arte lo que ha de ser; por el contrario, igual que la buena filosofía deja al mundo como está , así la filosofía del arte ha de dejar al mundo del arte tal y como lo encontró”.⁹

El Arte como paréntesis de lujo de la especie:

Baudrillard también habla del Fin, de un modo muy diferente al de Danto. Fin de la representación, fin de la estética, fin de la imagen misma en la virtualidad de la pantalla.

La utopía realizada del pensamiento hegeliano deja lugar a una hiperrealidad vaciada de sentido. Las imágenes ya no son espejo de las cosas, de la realidad, han ocupado el corazón de esa realidad. La imagen ya no puede trascender lo real porque ella es lo real. “En la realidad virtual, es como si las cosas se hubieran tragado su espejo”.¹⁰

La ilusión y la utopía perdidas, expulsadas de lo real por la tecnología tienen como defensa y contrapartida a la ironía de las cosas, ironía objetiva, forma universal de la desilusión del mundo.

Lo que hoy se llama arte es para Baudrillard un vacío irremediable. “El arte es travestido por la idea. Atravesado por la idea, por los signos vacíos de sí mismo y particularmente por los de su desaparición, el arte es transexual a su manera”.¹¹

Aunque rescata también a Warhol (en él la crisis del arte generó sustancia, dice Baudrillard) y aunque igual que Danto coincide en la idea de desestimación y de fin de la narrativa modernista y

su historia del arte, la mirada de Baudrillard es de profunda desilusión. El arte puede desembocar en técnica transferida a lo electrónico o en un ritualismo primario que da cuenta de una crisis del arte interminable.

La forma estética tiene historia y puede llegar a su fin. Es para Baudrillard una forma culta y dócil del simulacro, una suerte de modo de dominar la ilusión extrema, primitiva, nietzschiana, muy anterior a la escena estética.

Baudrillard se pregunta si tras el final del discurso estético, de la narrativa histórica del arte ¿En la hipervisibilidad hay todavía espacio para una imagen?

¿Para un enigma? ¿Hay una ilusión an-estética? Él se contesta que sí, que el arte es un engaña-ojo siempre, un señuelo que se tira para que la supuesta realidad se deje atrapar, seducir. Del mismo modo la teoría que da cuenta del arte no consiste en tener ideas que flirtean con la supuesta verdad sino en poner trampas en las que se pueda capturar al sentido. Para Baudrillard el nuevo camino es buscar la ilusión radical, olvidando, la representación, su continua reconstrucción, interpretación y desciframiento y alcanzar la intimidad de las formas, sus encadenamientos y metamorfosis. Quitando a la forma el valor agregado de la estética, rodeándola de vacío tiene la posibilidad de emitir con máxima intensidad.

No es posible prever lo que sucederá pero algo ha alcanzado una especie de término. Las formas no tienen historia, tienen destino y son indestructibles. “Creo que es mejor navegar, no sobre la desesperanza, pues tampoco soy pesimista, sino sobre un costado indecible”.¹²

El pasto crece en el medio y no de abajo hacia arriba

Según el crítico de arte Nicolás Bourriaud en su *Estética Relacional*, el arte de los 90 está rodeado de malos entendidos, simplemente porque los críticos y, en general, el discurso teórico del arte no acepta el hecho de que ciertos problemas ya no se plantean más y se dispongan a enfrentarse a las apuestas reales del arte contemporáneo que,

según el autor, responden a nociones interactivas, sociales y relacionales. La realización artística aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones sociales.

“Si la crítica tiene dificultad en reconocer la legitimidad o el interés de estas experiencias es porque no aparecen ya como los fenómenos precursores de la evolución histórica ineluctable: por el contrario, libres del peso de una ideología, se presentan fragmentarias, aisladas, desprovistas de una visión global del mundo. El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos posibles.”¹³

Para algunos es una suerte y para otros una condena pero el arte actual engendra pequeñas modificaciones, aprende a habitar el mundo, tiene como horizonte la interacción humana en su contexto social, es un arte relacional. Toma, como decía Althusser, “el tren del mundo en marcha” en lugar de tratar de reconstruirlo.

El proyecto político del arte contemporáneo consiste en problematizar la esfera relacional, es una “utopía dulce”.

Entre los muchos ejemplos que Bourriaud cita en este texto de arte relacional elijo a Jean Hanning difundiendo por altoparlantes historias chistosas en turco en una plaza de Copenhague acto que genera una inversión, la risa colectiva de los inmigrantes, invierte su condición de exilados. Las múltiples formas de encontrarse son hoy objetos estéticos, el arte pone a prueba su resistencia dentro del campo social.

Se constituye en una estrategia más de las que citaba Guattari: “Así como pienso que es ilusorio apostar a una transformación de la sociedad, también creo que las tentativas microscópicas, como las experiencias comunitarias, las organizaciones barriales, la implantación de guarderías en la universidad, juegan un papel absolutamente fundamental”¹⁴

Para Bourriaud el aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma sino en medio, en la forma colectiva que genera al exponerse.

Dice el autor que la estética relacional se inscribe

en una tradición materialista, en el “materialismo aleatorio” de Althusser. La esencia de la humanidad está hecha por lazos que unen a los individuos entre sí en formas sociales históricas.

La parte se vuelve a comprometer permanentemente con el contexto, en función del sistema que los hombres construyen o critican.

“El arte es un juego entre hombres de todas las épocas”, decía Duchamp. Las teorías del Fin del Arte se confunden para el autor con el Fin del Juego o Fin de la Partida.

Nuevas conclusiones provisionales

De los textos de los teóricos citados puede concluirse que este arte nacido en los tiempos de la post-estética, del “fin de la partida”, libre de ideología, arte que ya no se opone a lo real ni tampoco lo representa, se está poniendo a prueba. Sus fronteras son borrosas.

Imbuído de filosofía es casi filosofía en acción. Pura teoría del arte que tiende al infinito. Casi sin soporte material. Sin división entre el objeto mismo y la filosofía que da cuenta de él.

Este arte liberado de sus fronteras puede ser entretenimiento, ritual, comunicación pura, forma colectiva, sistema de relaciones o experimentación en fragmentos.

Es lo que es. Lo que le es posible ser.

El teatro no es ajeno a todo esto. Sus fronteras se esfuman. Siempre fue multifacético. Hoy por hoy el teatro puede ser performance, evento multimedial con fuerte presencia de las nuevas tecnologías, acontecimiento, sólo una acción comunicada por los medios, entretenimiento puro como la ficción televisiva, ceremonia ritual entre los actores y un público mínimo, etc...

Es lo que es. Lo que le es posible ser.

Ante esta situación cobra un importante valor lo que cada artista puede decir de su propia obra. En algunos casos ese decir será incluso, “la obra en sí”, en otros casos ese fragmento aislado, esa voz

será la única que dará cuenta del acontecimiento ocurrido.

Finalmente... Un intento conclusivo

El lugar de la crítica está lleno de ambigüedad en estos tiempos, no hay un relato, no hay una estética de la que partir, hay fragmentos aislados, formas o relaciones liberadas, interacciones entre personas que se comunican en vivo o no, hibridación de lenguajes, indiferenciación entre la comunicación establecida por los medios y la artística. Hay por otra parte una fuerte presencia del discurso intelectual y filosófico del arte en las propias obras de arte. Obras y espectáculos contruidos a partir de la cita a textos teóricos: Foucault, Deleuze, Danto, Althusser, Benjamín, convertidos en voces dramáticas.

Las palabras unidad, coherencia, cohesión, rigor, tan caras al discurso de la crítica se han vaciado. Aún así, o mejor dicho por eso, el crítico tiene una infinita gama de posibilidades de encare para su trabajo y ahí, en la aceptación de la diversidad, en sumar los muchos discursos circulantes, podrá encontrar su lugar.

Teniendo en cuenta el giro hacia la subjetividad

citado por López y la relación entre artista, público y crítica antes establecidos, el crítico será lo que le sea posible ser. Y, podemos agregar, será también quién seriamente quiera serlo y tenga suficiente pertinencia escritural, por ejemplo. Lo mismo se le puede decir al artista, su territorio está invadido de filosofía, el aura se ha perdido, la teoría de la comunicación se hace inexorable como pertinencia. Artista será quién quiera serlo siempre que tenga la suficiente libertad para ocupar ese puesto.

Hoy por hoy en las artes contemporáneas, basadas en la investigación y la experimentación (no en la reiteración de modelos estables) tanto visuales como teatrales, así son las cosas.

Y son así porque así es la cultura a la que pertenecen y que les da forma. ¿Cuánto tiempo durará esto? ¿Habrá cambios? ¿En qué dirección?

Dice Gramsci, retomando a Hegel, “si la historia es un proceso continuo de liberación y autoconciencia, es evidente que cada estadio, que es historia- en este caso, que es cultura – será superado pronto y perderá ya todo interés.”¹⁵

1- Roland Barthes- Crítica y verdad – Siglo XXI - 1972

2- Oscar Wilde- El crítico como artista – Ensayos - Colecc. Austral- Espasa-Calpe- 1968

3- Maite Alvarado – Paratexto- Enciclopedia Semiológica – Eudeba- 2006

4- Cita a Beatriz Sarlo en la Tesis Los discursos sobre teatro y la función crítica; Su práctica en Buenos Aires de Liliana López

5- Arthur Danto, El Final del Arte: Una defensa filosófica. Carrier 1998

6- Idem anterior

7- Idem anterior

8- Katerina Reed-Tsocha ¿Era Andy Warhol un genio de la filosofía? Estética después del fin del arte La Balsa de la Medusa- Machado Libros-2005

9- Francisca Pérez Carreño – Introducción a Estéticas después del Fin del Arte- Ensayos sobre A. Danto. Balsa de la Medusa- machado Libros- 2005

10- Jean Baudrillard - El Complot del arte – Amorrortu Editores-2006

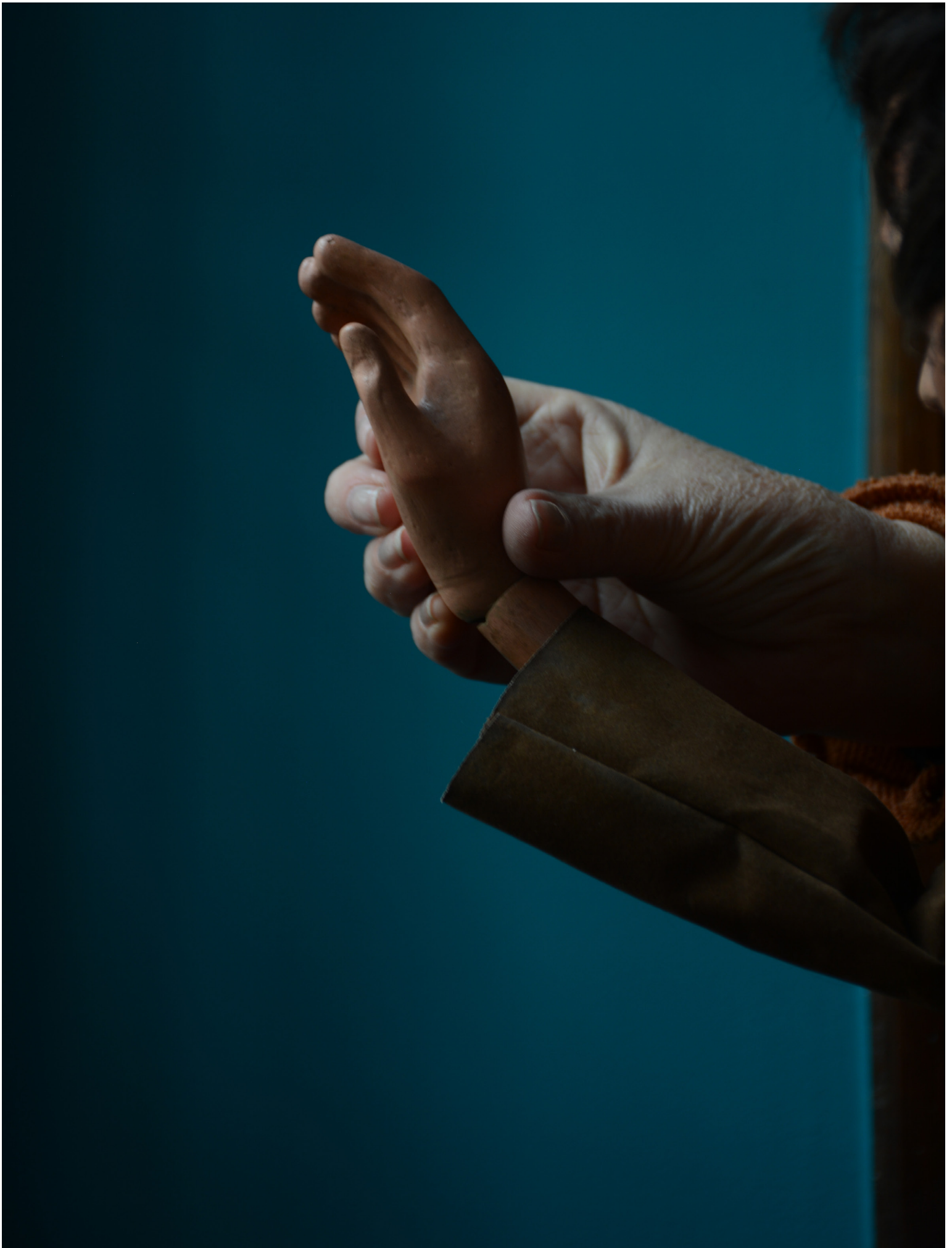
11- Idem anterior

12- Idem anterior

13- Nicolás Bourriaud- Estética Relacional – Adriana Hidalgo -2006

14- Félix Guattari- La Revolución molecular - 1977

15 Gramsci, Antonio - La Formación de los intelectuales - Grijalbo - México 1984



El Objeto de las Vanguardias del siglo XX en el Teatro Argentino de la Post-dictadura.

Caso Testigo: El Periférico de Objetos

ESTE TEXTO FUE PUBLICADO EN *ESCRITOS SOBRE TEATRO II*, AÑO 2009. AGRADECEMOS A JORGE DUBATTI, ESCRITOS NUEVA GENERACIÓN Y A LA UNA ARTES DRAMÁTICAS, LA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLO.

“TOMO CONCIENCIA DE QUE DEBO HACER ALGO CON EL OBJETO PARA QUE EMPIECE A EXISTIR, ALGO QUE NO TENGA RELACIÓN CON SU FUNCIÓN VITAL, SIENTO QUE ES NECESARIO UN RITUAL, QUE SEA ABSURDO DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA VIDA Y QUE PUEDA ATRAER AL OBJETO HACIA LA ESFERA DEL ARTE”.

(TADEUSZ KANTOR – *EL TEATRO DE LA MUERTE* – PÁG 67)

Introducción:

Esta tesis pretende demostrar que la noción de objeto que trabaja el llamado Teatro de Objetos contemporáneo, representado, en la Argentina por El Periférico de Objetos, es una relectura escénica del arte objetual y directamente continuadora de la tradición vanguardística del dadaísmo, de Duchamp, del objeto kantoriano, de las experiencias de Beuys y del trabajo de los artistas de los años

50 y 60 en la vanguardia argentina. Su origen está muy marcado por las experiencias de las Artes Visuales anteriores a la dictadura militar argentina de 1976 y es, en cambio, ajeno a la estética del teatro argentino de esos mismos años, aunque comparte profundos aspectos ideológicos con el llamado Teatro Independiente, por ejemplo. Como ocurrió con las experiencias en artes vi-

suales de los años 60, el Teatro de Objetos forma parte, junto con otros teatristas, de un boom teatral que resuena en la Argentina atrayendo público al circuito “off” y suscita también la atención de los especialistas internacionales. Este fenómeno nació en los comienzos de los años 80, en el período inmediato a la finalización de la dictadura militar de 1976 y continúa actualmente profundizándose y asentándose como un modo de hacer teatro y vivir de él y no como un momento explosivo o transitorio. El Teatro de Objetos es producto de la hibridación o el mestizaje de esas intensas experiencias en el campo de las artes visuales, con la escena teatral y el teatro de títeres.

El Teatro de Objetos es un modo en el que el teatro visita el mundo visual así como las artes plásticas visitaron al teatro, llamando a ese encuentro con los nombres de performance, acción o happening.

La tesis se plantea algunos interrogantes y busca responderlos o, al menos, indagarlos:

¿Cómo circulaba la noción de objeto, nacida en las vanguardias europeas, en la Buenos Aires de los 70, 80?

¿Cómo vino ese mismo objeto de las vanguardias a parar al teatro que se experimentaba en los 80?

¿Había antecedentes? ¿Alguien antes de esa fecha había buceado en el encuentro del objeto, el actor y el espacio cómo se hacía en el grupo El Periférico de Objetos?

¿Qué importancia tuvo para el teatro de objetos la presencia en Buenos Aires de la obra teatral de Tadeusz Kantor? O más precisamente

¿Existió el teatro de Objetos antes de Kantor?

Los profundos hilos que conectan a Duchamp, el

Arte Povera, Beuys, Artaud, Kantor, etc... ¿Son visibles someramente en la obra del Periférico? Para esta tesis se elige un criterio de análisis historiográfico e interdisciplinario, que incluye algunos elementos de Semiología y de Estudios Culturales. El corpus de esta tesis consta de una primera parte dedicada a introducir al lector en la noción de “objeto” elegida para este trabajo, una segunda que consiste en un recorrido, limitado por el carácter de la tesis, por el objeto en las Artes Visuales desde el Dadaísmo hasta hoy y una última que define y contextualiza al objeto dentro del Teatro de Objetos y, específicamente, cita la estética del grupo teatral El Periférico de Objetos de Argentina como caso testigo.

La autora de esta investigación es una de las directoras y fundadoras del grupo El Periférico de Objetos, podría considerarse que esta tesis se enuncia desde su experiencia.¹

La definición y el conocimiento de la cosa, su fabricación y la proyección de la propia subjetividad en el objeto, recorren toda la historia del hombre. Comenzando el siglo XX la imagen representada del objeto se veía unida al espacio por costuras o atravesada por espadas, velada por la bruma, mostrada en fragmentos, o en tiras, aparentemente roto pero reparado y mostrando sus cicatrices. Alejándose, acercándose o escondiéndose. Para leer esta imagen no alcanza sólo con mirarla hace falta rearmarla con el entendimiento y suplir con la imaginación lo que falta. La imagen del objeto se construye en el que mira pero no sólo en su ojo, es necesario un esfuerzo del entendimiento.

¹ Como los aspectos de mi biografía son los menos interesantes seré breve. Nací en 1957, ingresé a la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1977 y me recibí en 1981. Por lo tanto, me formé como pintora en el período de la última dictadura militar. Ya egresada acudí durante un tiempo al taller de Kenneth Kemble. En 1984 conocí el trabajo del titiritero y director teatral Ariel Bufano y del elenco dirigido por él y Adelaida Mangani, estudié con Bufano y formé parte de su elenco. Nombro a estos dos maestros exclusivamente porque fueron muy significativos, a la luz de esta tesis. Ambos artistas notables, pero, además, grandes teóricos, ambos obsesionados por “la cosa”, la materia, los objetos. Uno, Kemble, aportó a mi formación su mirada crítica e inteligente sobre la pintura del siglo XX y sobre las experiencias poderosas de los años 60, en la Argentina. Otro, Bufano, me mostró el poder del objeto para preñar el escenario de metáforas insustituibles y me introdujo en la milenaria historia de los objetos en el teatro. Con mis compañeros en el grupo teatral El Periférico de Objetos, Daniel Veronese, Emilio García Wehbi y Román Lamas, desarrollamos durante los años 90 y continuamos actualmente, una teatralidad basada en la tensión escénica entre el actor humano y el objeto (sea éste manufacturado, encontrado, autómatas, tecnológico, etc...) que ha sido considerada como nueva en el campo teatral argentino e internacional. Constituimos un “grupo que investiga una estética”, desde el año 1989, superando, a veces con esfuerzo, la presión típica de los años 90, particularmente en los medios, por destacar individuos y no grupos, por inventar “personajes” de referencia y no investigar las “líneas, los colectivos o movimientos”. A veces considerados como hijos de “la vieja vanguardia”, otras como típicamente post-modernos, atravesamos más de una década, presentando nuestros espectáculos en festivales reconocidos de América Latina, Europa y Estados Unidos.

Mi tesis es, entre otras cosas, un intento de responderme a mí misma las razones por las que la mayor parte del tiempo de mi vida adulta he vivido obsesionada por “atraer al objeto hacia la esfera del arte”. Espero, no obstante, que mi trabajo se proyecte más allá de mí misma y cree alguna inquietud en quien lo lea por el tema obsesionante del que trata.

La autora de esta tesis la acomete con pasión y prudencia porque aunque sabe que no ha nacido para la teoría, quizás la primer p, la de pasión, la lleve a buen puerto.

En el momento en que los dadaístas reconocieron que ese lugar “santo” del acto de creación (es decir, la imagen) había sido cargado de demasiado peso por prácticas cada vez más complicadas, cuando las ignoraron sin piedad e hicieron del objeto mismo, del ready-made, de ese objeto encontrado, una obra de arte, solo por la elección y el nombre, eso fue una verdadera revolución. El objeto sencillamente “fue él mismo”.

Tadeusz Kantor – El Teatro de la Muerte – pag. 133

Por eso, para Marcel Duchamp: Objeto encontrado vale igual que Objeto construido.

El Objeto Encontrado prueba la importancia del objeto por sí mismo al margen de su utilidad, desorienta al ser ubicado en un contexto diferente al acostumbrado, y provoca un choque en la conciencia de quien lo mira. En los ready - made los objetos no representan, son.

Las revoluciones de la inclusión de lo real en la obra que buscan cambiar el sentido a esa palabra ***Siguiendo a Octavio Paz, diríamos que el gesto de Duchamp arranca al objeto de su significado y opera por negación: el portabotellas es expuesto como obra de arte pero negado como portabotellas. Atravesado por la ironía y negación duchampianas, el portabotellas ya no lo es porque su inutilidad es evidente, pero sigue llamándose igual.***

Duchamp el alquimista, el artífice, “planta” en el campo artístico tres ideas definitorias: el arte como idea, el arte de cualquier cosa y el arte como todo: filosofía, información, crítica social, como chiste, como signo lingüístico, como definición de arte, como actividad suicida, etc... El objeto se convierte en idea y el arte en filosofía. Pone en entredicho la cosidad de la cosa, lo que de cosa tiene la obra de arte y finalmente se plantea los límites del arte. Duchamp se oponía al arte retiniano, pintar no es una actividad dirigida al que “mira”, no es apariencia. Pintar es una actividad del ser y en la obra es el artista el que se manifiesta. La obra de Duchamp es una crítica total al mundo de las artes y a la Modernidad, en general, pero es, además, la piedra que funda una nueva concepción del objeto artístico y del arte, aún a su pesar. El creador de los “objetos encontrados” es también el padre de los movimientos artísticos anti-objeto y es el primer conceptualista. Los objetos de Duchamp son reflexión sobre la parte interna del objeto, del artefacto, de la máquina, del mecanismo y autoanálisis del artista Duchamp. El artefacto tiene como objetivo la transformación del artífice. Los ready made no son arte ni antiarte, son como él quería, libres, o sea, vacíos, indiferentes, sólo un modo de

higiene intelectual para el artista. Poseen la belleza y libertad de la indiferencia

Como en el caso de muchos grandes artistas su obra es un permanente autorretrato.

El título es un elemento esencial en su obra, mucho más que el color y el dibujo. En él se expresa la idea y la palabra se convierte en aforismo y flecha, el lenguaje es de orden intelectual: es el instrumento más perfecto para producir significados, y asimismo, para destruirlos, tal cual ocurre en los juegos de palabras, que Duchamp amaba. Los antimecanismos de Duchamp, como los juegos de palabras, también funcionan insólitamente y eso los nulifica como máquinas útiles.

Para él todas las artes responden a la Ley de la Metaironía: ironía que destruye su propia negación y se convierte en afirmativa.

En el Desnudo bajando la escalera, aplica la noción de retardo al análisis del movimiento y es, como en los antimecanismos posteriores, una noción que se autocritica: Una representación estática de un objeto cambiante. No hay ilusión de movimiento espiritual. La empresa surrealista contrapuso el objeto a sus fines, dándole un nuevo nombre y firmándolo. La emoción surreal: es el desencadenamiento de fuerzas oscuras y reprimidas frente a las que el objeto actúa como los sueños, con poder liberador e imponiendo el lado estremecedor de su presencia. Los surrealistas crearon por el procedimiento del azar objetivo un mundo de objetos despojados de toda su conexión con lo real.

El arte de los años 50, 60 y 70 en lo que tiene de duchampiano, antiobjeto artístico, conceptual y consciente del contexto: Arte tras la filosofía, centrarse en lo deliberadamente inexpresivo, obra con un correlato lingüístico exacto, acciones mínimas sobre la materia, objetos inestables. La actividad del artista se reduce y crece la del público.

Para Beuys lo que llamamos realidad no es tal, sino su intelectualización posterior y al pretender explicarla expulsamos todos los elementos enigmáticos que la constituyen. Los materiales de Beuys se organizan según un orden simbólico y dan cuenta de su posición frente a la sociedad y la cultura, de su biografía y del sentido del arte. De allí surge su inventario de materiales: la madera, el fieltro, la grasa, la miel, etc...

No objeto, no hombre, no pintura, no escultura, no obra de arte, arte cosa.

Kantor guerra: la naturaleza del hombre llevada al grado cero de la significación. Kantor suma al

objeto encontrado al ceremonial, al rito, al procedimiento de la acción en la escena.

Los personajes de Kantor no están ni vivos ni muertos. Fantasmas del pasado o habitantes de los sueños del propio Kantor son convocados por este a la escena. Con su cuasi vida repiten incesantemente algo o entran y salen de escena reiteradamente. A veces se confunden con maniquies o con otros objetos de la escena, otras veces van adheridos a los objetos que los definen: Mujer detras de la Ventana (Ella misma porta la ventana a través de la cual mira) Ella solo existe en forma concreta porque esta unida a la ventana. El elenco de actores de Kantor está compuesta de “errantes eternos” “los cuerpos y trajes, “embalajes” de varias capas, están soldados, pegados o cosidos a valijas, bicicletas, ventanas, guillotinas.

Pertenecen a lo degradado como los maniquies de Schultz . Para Kantor los maniquies son la perfecta replica de la muerte del hombre vivo. Son tambien un modelo para el actor .

El objeto de Kantor es inasible e inaccesible, alejado y extraño. Puede presentarse por la negación, escondiéndolo por medio de algo, embalandolo, empaquetandolo y sometiendo a un ritual absurdo. Del basurero, entre lo desechado, más inútiles aun que los objetos y maniquies extrae las bolsas de residuos, los paquetes, los hilos, o sea, los embalajes . La acción de doblar bolsas, atar paquetes, de ponerles hilos se repite, se multiplica, se retarda o acelera y se transforma en un “proceso ceremonial apasionante y casi desinteresado”. Una sucesion de acciones sin organizacion. En el teatro de objetos el objeto es sometido a un proceso tan antiguo como el teatro mismo: la manipulación. Su papel es el de un ser vivo limitado por la materia muerta que lo constituye. El objeto no es un apéndice del actor sino que encarna al personaje por la sumatoria de la tensión interpretativa del sujeto actor que le da vida y la tensión latente del objeto.

El Periférico se enmarca en lo que Dubatti llama no una poética macro o generacional sino a una complejidad de micropoéticas.

Sistema

El espacio ha sido fecundado por un nuevo objeto. Lo determina su tensión latente. Su desplazamiento se produce por la acción de las fuerzas externas. La resultante de la fuerza externa: manipulador y las tensiones que constituyen la interioridad del objeto lo convierten en personaje. Comienza a expresarse

su intensidad, sus contradicciones y emociones.

La manipulación puede ejercerse en forma directa o a distancia. Si el objeto está en un punto y el manipulador en otro, la distancia entre ambos, la tensión establecida entre esos dos puntos del segmento, la dinámica (velocidad más intensidad) y el espesor de sentido que den cuerpo a ese “entre”, conforman un primer aspecto del sistema, un segmento, una unidad dramática, una zona iluminada en la escena y es la verdadera atracción de este tipo de teatro.

Del sistema interconectado de estos segmentos nace la máquina de producir sentidos, la obra de teatro objetual.

El sistema objetual está constituido por cada uno de los segmentos o unidades dramáticas formados por el cuerpo del manipulador y el cuerpo del objeto y su línea de acciones.

En Máquina Hamlet, nuestro espectáculo de 1995 y el mas exitoso de los presentados hasta ahora, la escena se pobló de dobles, maniquies y prolongaciones de los actores. Los objetos-dobles, con el mismo rostro que los actores, son sometidos a la violencia, descuartizados y expulsados por los mismos actores con los que comparten sus facciones. Cuando quedan abandonados en la escena su inmovilidad, en la que late el movimiento anterior, impulsa al espectador a desear moverlo, revivir la materia muerta, ser el demiurgo de lo imposible. Su muerte viva es lo que moviliza al público a acercarse como los niños, con intención de tocarlos, al finalizar el espectáculo.

“Y hay, por último, otra certera intuición que circula por la mente del espectador: la de una reproducción estandarizada, una serie ilimitada de ellos. Es muy probable que pensemos que detrás de esos muñecos, que en escena terminan destruidos por los actores, habrá miles más esperando en la fila el mismo destino. Y esta intuición de reproducción conlleva la idea de manipulación de la realidad como posibilidad escalofriante y a la vez falsa, distanciada. Ironía pura.”

Daniel Veronese- Conferencia de Bello Horizonte 1999

En Zooedipous, espectáculo de 1998, el grupo necesitaba dar un paso mas allá en el concepto de manipulación objetual. ¿Qué pasaría si en lugar de un objeto fabricado, perturbado o encontrado manipuláramos materia orgánica viva o muerta? Afectados por Kafka, Deleuze y la misma tragedia (Edipo) trabajamos los conceptos de desterritorial-

lización, devenir animal, la quiebra de la ley y el orden familiar, la salida de la tribu, etc...

Además de objetos especialmente contruidos y manipulados en escena, algunos ampliados como vistos por una lente de aumento, por ejemplo: una mosca con la que una actriz copula, trabajamos con pequeños insectos vivos (bichos bolita) y artemias, pollos muertos y gallinas vivas.

Animales vivos en la escena que incluso se acercan al público. Animales que aparentemente mueren y obligan al público a enfrentarse con sus numerosas contradicciones y prejuicios.

Conclusión:

Porque la experiencia dadá, duchampiana, surreal, minimal, etc..liberó a estos objetos inútiles, indiferentes, contradictorios, delirantes, sexuados, irónicos, provisorios, irracionales, simbólicos e inestables y los dejó ser ellos mismos.

Porque pudieron independizarse del mandato del Teatro de Títeres que los obligaba al único rol de metaforizar lo humano.

Porque, elegidos muchas veces al azar, algunos se resisten a ser convertidos en símbolos y mas que significar "producen": sentimientos, relaciones humanas, sucesos (Como la maquina tragaperras de Adamov, según la vision del Anne Ubersfeld)

Porque protagonizan la escena y todos los elementos que la constituyen se adaptan a ellos.

Porque su funcionamiento objetual puede crear un sistema para la escena.

Porque articulados en segmentos construyen una máquina poética, objetual, procedimental, única.

Porque no son creados por artistas y artesanos para sobrevivir y exorcizar a la muerte sino para todo lo contrario.

Porque permiten vehiculizar el horror y "amasarlo" junto con el público.

Porque son a la vez efímeros y contundentes.

Porque nacidos de los desechos de basureros y cotolengos culturales, se mutan en nuevos en la escena y pueden contar su historia

Porque permitieron que el grupo creara una micropoética que pudo mostrar por el mundo a un público macro y mixto, los objetos en El Periférico de Objetos son una nueva vuelta de tuerca en la mirada hacia lo objetual en las artes y esto recién empieza.

Generalidades sobre el Objeto

Objeto:

Cualquier cosa que se percibe por los sentidos.

Lo que sirve de materia al ejercicio del entendimiento.

Lo que es pensado.

Término o fin de los actos humanos.

Materia y sujeto de una ciencia.

Cosa.

Lo contrapuesto o sea, lo opuesto al sujeto.

Objeto inanimado por oposición a ser viviente

Todo lo que tiene entidad ya sea corporal o espiritual, real o abstracta.

En su ensayo "El Mundo del Objeto a la Luz del Surrealismo", Juan E. Cirlot, siguiendo a Ferrater Mora, divide a los objetos en reales, ideales, objetos cuyo ser consiste en valer y metafísicos. Y a los reales los divide a su vez en físicos y psíquicos. Tomando en cuenta esta clasificación, esta tesis trata sobre objetos **físicos** y concretos y dentro de ellos los **artificiales**, o sea los creados por el hombre y, siguiendo las definiciones del diccionario, este trabajo retoma una y otra vez la noción de **oposición dialéctica entre objeto inanimado y ser viviente**.

La definición y el conocimiento de la cosa, su fabricación y la proyección de la propia subjetividad en el objeto, recorren toda la historia del hombre.

La cantidad de utensilios, herramientas, objetos mágicos, decorativos, etc....no hizo más que crecer, que aumentar en número, desde que, en el origen de su tiempo de homo faber, el hombre creó artesanalmente y buscando imitar a la naturaleza, su primer objeto utilitario.

Sumándose, yuxtaponiéndose, acoplándose, los objetos se convirtieron en máquina. Maquinando y creando mecanismos y sistemas las máquinas pudieron crear otros objetos. La presencia de los objetos artificiales se multiplicó y se hizo indispensable para el hombre, fueron su intermediario frente a la materia originaria. Un objeto que crea otro objeto. Mucho se discutió sobre la posibilidad de que un sistema de alta complejidad tecnológica, por sucesivos acoples, pudiera desarrollar algo similar a una conciencia, evolucionar hacia la adquisición de "un alma". El siglo XX profundiza la era de la máquina, la mecanización y la automatización que, paulatinamente, se multiplicará en sus correlatos: la técnica, la tecnología, la tecnología digital, la informática.

La ciudad de los hombres, la gran metrópolis, el espacio superpoblado de sujetos, depende para subsistir de infinidad de objetos. Desde el siglo XIX y hasta hoy el objeto por sí mismo y sin imitar

a la naturaleza, homogeneiza el hábitat humano y proyecta la subjetividad del hombre sobre una pantalla poco nítida.

Mercado e industria. Cosas en un sistema de interconexión infinito a las que sólo el consumo otorga sentido. Adicción e intoxicación del sujeto por el objeto tecnológico.

Biotecnología, objetos que crean vida usando como combustible a otra vida.

“El hombre tiene piedras y las sucesoras de las piedras en sus manos. Cuanto más poderoso se vuelve más rápidamente abandona las herramientas con mangos y las reemplaza por otras con teclas. En la edad de las segundas máquinas, la “acción retrocede y es reemplazada por operaciones de las puntas de los dedos. La incubadora para el hombre y la humanidad es producida por tecnologías de hardware, y su clima determinado por tecnologías de software” Peter Sloterdijk

“El Hombre Operable” (Revista Artefacto- pág 25)

La dialéctica de oposición sujeto-objeto, se tensa. La definición del sujeto como lo activo y el objeto como pasivo, ya no basta. El hombre manipula objetos y los objetos modifican al hombre alterando su condición de tal, pero también el hombre se automanipula y rediseña su propio cuerpo y los objetos procrean nuevos objetos.

Su juego de oposiciones constituye una dialéctica que se desenvuelve cada vez más apasionadamente, creemos que son las dos partes las que se interrogan y ambas las que no pueden contestar. Juan Eduardo Cirlot “El mundo del objeto a la luz del surrealismo” pág 24

El desarrollo informático y tecnológico está formando actualmente parte del concepto de evolución humana.

¿Ya no habrá “hombre sin máquina”? ¿Existe algo que se pueda probar en lo humano que lo diferencie del objeto? ¿Existe la mismidad del objeto?

¿Dónde empieza el sujeto y termina el objeto?

Infinitas preguntas le hicieron y le siguen haciendo al objeto los más importantes artistas e intelectuales de este tiempo.

El Objeto en las Artes Visuales

En los primeros siglos del arte de Occidente el objeto fue algo para representar, en forma idealizada o mimética, un modelo para reproducir más o menos fielmente o para evocar alterándolo. Una vez representado el objeto cuadro o escultura, contenían al otro, al que estaba hecho a imagen y semejanza del modelo. En el Renacimiento se fijó al objeto en un espacio óptico: la perspectiva, en

dependencia del punto estático del ojo. Esta receta pareció inmejorable por mucho tiempo. El objeto se dejó someter por ella y mostró su mejor ángulo. Se lució como una bella fachada.

Pero el objeto sólo pudo mantener este status quo de representación hasta que alguien, cercano al Barroco, tomó el hacha, destruyó la portada y dejó libre a la bestia de los mil ojos. No más único ojo. El objeto se dejó atravesar por el espacio y se mostró enamorado. Desde entonces el punto de vista único quedó desterrado y el objeto fue representado desde distintos ángulos. Las relaciones entre el objeto y el espacio fueron la nueva vedette de la representación.

Comenzando el siglo XX la imagen representada del objeto se veía unida al espacio por costuras o atravesada por espadas, velada por la bruma, mostrada en fragmentos, o en tiras, aparentemente roto pero reparado y mostrando sus cicatrices. Alejándose, acercándose o escondiéndose. Para leer esta imagen no alcanza sólo con mirarla hace falta rearmarla con el entendimiento y suplir con la imaginación lo que falta. La imagen del objeto se construye en el que mira, pero no sólo en su ojo, es necesario un esfuerzo del entendimiento.

Aunque mantuvieron a la perspectiva renacentista como punto de partida y de discusión, para la nueva representación de la relación objeto/espacio, los impresionistas, cubistas, futuristas, surrealistas, etc.... trataron de emplearla como una guía para el espectador, un lugar de anclaje desde el cual analizar más con la inteligencia que con la vista la nueva propuesta. El espacio avanza sobre el objeto y los descontorna. Deformado, mutante y surreal, muy poco del objeto queda definido, estable y firme, como en los viejos tiempos.

Durante más de quinientos años y hasta el Dadá, existía entre el objeto y su imagen representada, una distancia en la que el artista ejercía su derecho a serlo. Con pincel o cincel en mano el artista elegía un modo de representar a su objeto, o sea, lo creaba.

En el momento en que los dadaístas reconocieron que ese lugar “santo” del acto de creación (es decir, la imagen) había sido cargado de demasiado peso por prácticas cada vez más complicadas, cuando las ignoraron sin piedad e hicieron del objeto mismo, del ready-made, de ese objeto encontrado, una obra de arte, solo por la elección y el nombre, eso fue una verdadera revolución. El objeto sencillamente “fue él mismo”.

Tadeusz Kantor – El Teatro de la Muerte –pag. 133

El Objeto DADA

“Dadá fue la rebelión de los no creyentes contra los descreídos” Arp

El interés por el objeto en el dadaísmo estaba puesto en el procedimiento, en la potencia virtual de la cosa, en la revolucionaria presencia del objeto preexistente expuesto entre “auténticas obras de arte”.

El movimiento Dadá fue antiartístico, antiliterario y antidogmático. Rechaza la noción de ley, de norma, de principio. Defiende lo espontáneo, lo aleatorio y lo inmediato.

Esta en contra de la tradición artística en general y de la idea de arte en particular. Niega las costumbres y las tradiciones. A Dadá le interesa el gesto provocador y no la obra. Los dadaístas sólo quieren gesto y acción.

La actividad dadá no era artística sino existencial, era un modo de vida. Su gesto se dirigía no sólo a la comunidad artística sino a la sociedad en general, a la política, a las relaciones sociales, etc... El espíritu para este antimovimiento, debía estar siempre libre y disponible para cambiar, no había nada establecido. A cada instante dadá debe destruir a dadá..

Por todo esto es que a los dadaístas no les interesaba nada de lo que funda la búsqueda de los artistas de su tiempo. Ellos no crearon obras sino que expusieron o fabricaron objetos. Se empeñaron en descubrir la esencia del objeto existente más que en construir formas nuevas.

En el Dadaísmo se produjo el dualismo sujeto - objeto equilibrado. Entre ambos se incluyó como tercer orden una nueva idea de realidad, la surrealidad, consistente en la convicción de que un objeto cualquiera supera la primera percepción.. Por eso, para Marcel Duchamp: Objeto encontrado vale igual que Objeto construido.

El Objeto Encontrado prueba la importancia del objeto por sí mismo al margen de su utilidad, desorienta al ser ubicado en un contexto diferente al acostumbrado, y provoca un choque en la conciencia de quien lo mira. En los ready - made los objetos no representan, son.

Dijo Marcel Duchamp a propósito de sus ready-made: “En 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y de mirar cómo giraba.

En 1915, en una ferretería de Nueva York compré una pala de nieve sobre la que escribí: “previendo

una quebradura de brazo”

Fue en esa época en que se me ocurrió la frase “ready-made”.

Una característica importante: la frase breve que escribí en esa ocasión sobre el ready-made. Esa frase en lugar de describir el objeto como lo haría un título, estaba destinada a conducir la mente del espectador hacia otras regiones verbales. Alguna vez agregué un detalle gráfico a la presentación: para satisfacer mi inclinación por las aliteraciones, a eso lo denominé “ready-made asistido”.

Otra vez, queriendo subrayar la antinomia fundamental que existe entre el arte y los ready-made, imaginé un “ready- made recíproco” ¡Servirse de un Rembrandt como de una tabla de planchar!

Una última observación para concluir este discurso de ególatra: como los tubos de pintura utilizados por el artista son productos manufacturados y confeccionados, debemos llegar a la conclusión de que todas las telas del mundo son ready-made asistidos y trabajos de ensamblaje.”

Kurt Schwitters en sus obras “Merz” utilizaba madera, hierro, recortes de lata, tapones, plumas, clavos, piedras. El término “utilizaba” es en realidad incorrecto porque esos objetos acumulados “eran” la obra. Man Ray con sus rayografías, Max Ernst y Hausmann con el fotomontaje, el frottage y el collage, ***son revoluciones de la inclusión de lo real en la obra que buscan cambiar el sentido a esa palabra..***

La exposición de fotomontajes de Ernst en Colonia en 1920 tuvo lugar en el patio de un café céntrico. Para llegar a él había que pasar por los retretes. A la entrada una muchacha vestida de primera comunión recitaba versos obscenos. En medio del patio se alzaba un objeto de madera dura de Ernst, y al lado un hacha atada a una cadena: el público era invitado a empuñar el hacha y destruir la escultura. En un rincón, Baargeld había colocado un acuario lleno de un líquido rojo como la sangre, en cuyo fondo se movía una cabellera femenina. Finalmente, entorno se hallaban colgados los fotomontajes, de carácter sacrílego, escandaloso y sexual. Los visitantes, furiosos, en varias ocasiones desvastaron el local y destruyeron las obras, hasta que las autoridades prohibieron la exposición.” Las Vanguardias Artística (Mario De Micheli) pág 143.

MARCEL DUCHAMP: El Engranaje Atormentado

¿Pero qué es lo que hacía Duchamp? Desde luego no pretendía satisfacer al sistema. Para él, ser y vivir significaba, y significa, jugar al ajedrez (el movimiento del caballo no es nunca rectilíneo) y decidir, nunca dejar que otros decidan por uno. Por más que se haya buscado el sistema, nunca se ha encontrado donde se pensaba hallarlo. Germano Celant, *Arte Povera*, pág 99.

Siguiendo a Octavio Paz, diríamos que el gesto de Duchamp arranca al objeto de su significado y opera por negación: el portabotellas es expuesto como obra de arte pero negado como portabotellas. Atravesado por la ironía y negación duchampianas, el portabotellas ya no lo es porque su inutilidad es evidente, pero sigue llamándose igual.

Duchamp el alquimista, el artífice, “planta” en el campo artístico tres ideas definitorias : el arte como idea, el arte de cualquier cosa y el arte como todo: filosofía, información, crítica social, como chiste, como signo lingüístico, como definición de arte, como actividad suicida, etc.... El objeto se convierte en idea y el arte en filosofía. Pone en entredicho la cosidad de la cosa, lo que de cosa tiene la obra de arte y finalmente se plantea los límites del arte.

Duchamp se oponía al arte retiniano, pintar no es una actividad dirigida al que “mira”, no es apariencia. Pintar es una actividad del ser y en la obra es el artista el que se manifiesta. La obra de Duchamp es una crítica total al mundo de las artes y a la Modernidad, en general, pero es, además, la piedra que funda una nueva concepción del objeto artístico y del arte, aún a su pesar . El creador de los “objetos encontrados” es también el padre de los movimientos artísticos anti-objeto y es el primer conceptualista. Los objetos de Duchamp son reflexión sobre la parte interna del objeto, del artefacto, de la máquina, del mecanismo y autoanálisis del artista Duchamp. El artefacto tiene como objetivo la transformación del artífice. Los ready made no son arte ni antiarte, son como él quería, libres, o sea, vacíos, indiferentes, sólo un modo de higiene intelectual para el artista. Poseen la belleza y libertad de la indiferencia

Como en el caso de muchos grandes artistas su obra es un permanente autorretrato.

El título es un elemento esencial en su obra, mucho más que el color y el dibujo. En él se expresa la idea y la palabra se convierte en aforismo y flecha, el lenguaje es de orden intelectual: es el instrumento más perfecto para producir significa-

dos, y asimismo, para destruirlos, tal cual ocurre en los juegos de palabras, que Duchamp amaba. Los antimecanismos de Duchamp, como los juegos de palabras, también funcionan insólitamente y eso los nulifica como máquinas útiles.

Para él todas las artes responden a la Ley de la Metaironía: ironía que destruye su propia negación y se convierte en afirmativa. En el Desnudo bajando la escalera, aplica la noción de retardo al análisis del movimiento y es, como en los antimecanismos posteriores, una noción que se autocritica.: Una representación estática de un objeto cambiante. No hay ilusión de movimiento

La figura humana en la obra de Duchamp se convierte en mecanismo. Máquinas, sexuales, simbólicas, delirantes y por acción de la metaironía, contradictorias Símbolos que destilan su negación.

Las dos más grandes obras de Duchamp: “El Gran Vidrio” y “Étant donnés....”encaran la figura humana como mecanismo sexual, simbólico y delirante. Condensan las ideas centrales de su obra. El Gran Vidrio es un antimecanismo , o sea funciona insólitamente y eso le impide ser útil. Es un mecanismo que se autocritica y que destila ironía.

Ironía
Indiferencia
Negación
Gozne
Antimecanismo
Autocrítica
Enigma

“Los Solteros son la base arquitectónica de la Novia. La **Máquina-Soltero es a vapor**, provista de un **engranaje atormentado**, da nacimiento a su parte-deseo. Por obra de este último la máquina pasa a ser **motor de explosión**, separado de la novia por el **enfriador de vidrio transparente, que se confunde con el vestido-horizonte.**”

“El Gran Vidrio es una pintura infernal y bufona del amor moderno o, más claramente, de lo que el hombre moderno ha hecho con el amor. Convertir al cuerpo humano en una máquina, inclusive si es una máquina productora de símbolos, es peor que una degradación. Es un monumento a un ser invisible e inexistente: La idea. La ironía contrarresta un elemento demasiado serio como el erotismo o demasiado sublime como la idea.”
La Apariencia Desnuda-Octavio Paz pág 84 y 88

“La máquina del Gran Vidrio es la representación

de un enigma, el desnudo de Dados es la encarnación del enigma”.

El Objeto y su Manifestacion Surrealista

Los experimentos y juegos surrealistas con el objeto lo transforman y le confieren las propiedades de lo maravilloso. Tomando como punto de partida al automatismo eligieron al objeto por casualidad o intuición y lo vincularon azarosamente con otro.

El objeto en su manifestación surrealista tiene aspectos comunes con el objeto dadaísta pero amplía la noción del “cambio de rol”. El surrealismo partió de la idea de que es necesario subvertir las relaciones de las cosas, para que éstas que son esclavas de una sociedad equivocada, pierdan su conexión con la lógica y puedan colaborar en el cambio de la conciencia universal, y en que el hombre alcance la libertad verdadera como individuo y como sociedad. No importa de dónde venga ese objeto, ni si existe o no en el mundo objetivo, en la ensoñación o en los sueños propiamente dichos. Para el surrealismo la imitación del modelo, propia de la pintura del período anterior, era una aberración. No hay modelo exterior, el modelo es interior, pertenece al mundo convirtieron en método la búsqueda del carácter irracional de los objetos. En estos procedimientos se considera al objeto en términos de sus posibles significados o funciones opuestos a los verdaderos. Se persigue un enfoque “irracional” del conocimiento. Pero también lo somete a procedimientos que complican la identidad del objeto. Los surrealistas acercaron dos planos de la realidad irreconciliable y disímiles y los hicieron convivir negando esas diferencias, de esta operación nació la imagen surrealista. Crearon por el procedimiento del azar objetivo, un mundo de objetos despojados de toda su conexión con lo real. Citando a Ernst: “....acoplamiento de dos realidades en apariencia irreconciliables en un plano que parece no convenir a ninguno de los dos.” Algunas categorías de objetos inventados o revisitados por los surrealistas son:

Objetos naturales: Objetos de la naturaleza de acuerdo a las ideas surrealistas de belleza.

Objetos contruidos: Objetos fabricados especialmente de acuerdo a las ideas surrealistas de belleza.

Objetos perturbados: Objetos naturales o fabricados que han sufrido algún tipo de deformación.

Objetos encontrados: Tienen una presencia particular, parecen ser destinados a ser encontrados y su función debe ser descubierta por el que los

encuentre.

Objetos interpretados: Objetos a los que se les dió un nuevo significado mediante la yuxtaposición con otros objetos, o por la negación de su función.

Objetos de origen onírico

Objetos de origen fantástico-experimental

Objetos de origen afectivo

Objetos de funcionamiento simbólico: Simbolizan los deseos eróticos y estados de ánimo del hacedor y el espectador. Se basan en los fantasmas y representaciones sensibles de ser provocados por la realización de actos inconscientes. Fueron descritos por Dalí que definió su procedimiento surreal de trabajo como método paranoico-crítico: “Un tazón de madera, que tiene una depresión femenina, se suspende por medio de una fina cuerda de violín sobre una luna creciente, una de cuyas puntas apenas toca la cavidad. El espectador se siente instintivamente compelido a deslizar el tazón por la punta hacia arriba y hacia abajo, pero la cuerda de violín no es lo suficientemente larga y sólo puede hacerlo un poco.”

“Dentro del zapato de una mujer se pone un vaso de leche caliente en el centro de una pasta blanda que ha sido coloreada de manera que se parezca a excremento. Un terrón de azúcar, en el que hay un dibujo del zapato, debe dejarse caer en la leche, para que se pueda observar la disolución del azúcar, y, en consecuencia, de la imagen del zapato. Varios elementos extra (vello púbico pegado a un terrón de azúcar, una pequeña fotografía erótica, etc..) completan el artículo, que debe ser acompañado por una caja con más azúcar y una cuchara especial para agitar municiones de plomo dentro del zapato.”

Otros objetos son: matemáticos, libro, poema, móviles y mudos, fantasma, incorporados, involuntarios, etnológicos, salvajes.

Todos se definen por su inutilidad, su aspecto turbador, su arbitrariedad y son contradictorios y heterogéneos.

Un Experimento Surrealista:

Para cualquier número de participantes. Se acuerda un grupo de preguntas sobre un objeto posible. Después se elige un objeto cualquiera. Uno de los participantes lee en voz alta las preguntas en rápida sucesión. Al final se comparan las respuestas. Lo que sigue es una transcripción del experimento hecho por los mismos surrealistas, siendo el objeto un pedazo de terciopelo rosa.

¿Es diurno o nocturno?

Nocturno.

¿Es favorable al amor?
 Muy favorable a pesar de su deplorable color.
 ¿Es capaz de metamorfosearse?
 Sí: en garza, jade, vino agrio, montañas.
 ¿Cuál es su posición en relación al individuo?
 Le envuelve completamente la cabeza.
 ¿De qué era proviene?
 Luis XVI, antes de la Revolución.

¿Qué elemento es?
 Aire.

¿Con qué personaje histórico puede asociarse?
 Gérard de Nerval.

A esta altura...el objeto que nos interesa investigar, es: **real, físico, artificial, encontrado, construido, perturbado o interpretado e irracional.** Irracional porque se lo ha separado de su función, porque es susceptible de ser percibido como algo mucho más inquietante que utilitario y porque su inmovilidad encierra un misterio perturbador.

Segunda mitad del S.XX - Construcción y Demolición del objeto artístico.

El objeto se compone y descompone, se acumula y yuxtapone pero también puede desaparecer completamente tras el concepto que lo señala.

La búsqueda en el campo objetual de los artistas a partir del dadaísmo y del surrealismo y, por sobre todo de Duchamp, recorre todo el siglo XX y aún continúa. También la abstracción en la escultura, que hizo que ésta se redujera a su mínima materialidad, fue significativa como precursora de las búsquedas de los artistas del minimal art, arte povera, pop art, informalismo, conceptualismo, etc... El arte de los 50,60 y 70 es postduchampiano, antiobjeto artístico, conceptual y consciente del contexto.

El collage y el "assemblage" crecieron aún más en la segunda mitad del S XX y se convirtieron en medios para crear obras casi totalmente a partir de elementos preexistentes, el artista se dedica a acoplarlos, yuxtaponerlos y conectarlos de algún modo, para que ellos por sí mismos creen un nuevo sistema. (Por ej: los objetos empaquetados que a la vez sugieren y esconden de Christo o las máquinas inútiles de Tinguely). Esto aporta una mirada nueva, los objetos y materias encontradas no son los mismos en cada país, el arte, universal

en el campo de las ideas, no lo es tanto en su concreción, ya que la elección del material se vincula con el medio ambiente.

Muchos son los ejemplos de artistas que profundizaron la noción de assemblage, a la manera de Schwitters o Duchamp pero con menor virulencia revolucionaria, o tomándolo como forma : Rauschenberg, Johns, Christo, Klein, etc.. La obra más conocida del arte objetual norteamericano es la Odalisca de Rauschenberg, un assemblage que supera los límites de la pintura y la escultura, sale del marco y del pedestal, es un medio mezclado, una pintura combinada, un todo hecho de objetos irónicos yuxtapuestos.

También se desarrolló una técnica similar al assemblage: la acumulación, cuyo mayor exponente es Arman. ***La acumulación es multiplicación de objetos idénticos o de la misma familia que son acumulados*** en cajas o con criterio de relieve, apelando a principios compositivos como la repetición, por ejemplo.

Este arte objetual: la acumulación y el assemblage, continúan con el principio del collage vanguardista: apropiarse de la realidad y convertirla en obra. Sus correlatos son: el happening, los ambientes, la instalación, las experiencias de Fluxus, etc...

El Pop Art sumo al debate de los objetos a aquellos cuya función es formar parte de la sociedad de consumo. ***"Yo imito, por una parte objetos, por otra parte objetos creados, por ejemplo los signos, o sea objetos hechos sin la intención de hacer arte y que contienen una magia funcional contemporánea. Intento elevarlos aún más lejos, cargarlos más intencionalmente, elaborar su referencia. No intento hacer arte con ellos"***

Pop Art (Oldenburg) – Edward Lucie-Smith - *Movimientos en el Arte desde 1945*, pag 151

El Arte Mínimo, por su parte, busca centrarse en lo deliberadamente inexpresivo y aspira a la lógica: formas puras y abstractas creadas a partir de una idea o esquema intelectual preconcebido, por ejemplo, matemático. En muchos casos el objeto seguía el principio ready-made y era hecho industrialmente sin intervención del artista. El uso de materiales sin manipulación previa tiene un claro ejemplo en Frank Stella, que quería conservar la pintura con la misma calidad que tenía dentro de la lata en la que estaba envasada. El paso siguiente a esta ordenada reducción minimalista fue la ***eliminación o desaparición del objeto para dejar***

sólo el concepto del mismo o su registro.
“...La ejecución es un asunto rutinario. La idea se convierte en la máquina que hace el arte” Sol Lewitt.

En otro orden, Arte Povera fue una búsqueda “pobre de cosas” y que intento no sumar al mundo más ideas y objetos de los que ya tenía. Sólo le interesaban el hombre y sus mínimas acciones sobre la materia: el pozo de cartón con telas rotas en el centro o el cuerpo cubierto de migas de pan de Pistoletto. Kounellis rodeado de objetos simples, casi triviales: algodón o carbón. **Los objetos del arte povera se componen y descomponen fácilmente, son inestables porque dependen de la trivial actividad del hombre.** Pero es por esta razón que comparten la sensibilidad del cuerpo humano, su precariedad, su vida, su dolor. Lo elemental, el elemento, se eleva a la conciencia. Como lo diría Artaud, todo lo que huele a mierda, huele a ser.

El concepto de objeto-arte es reemplazado por el de arte-idea o arte conceptual, en los años 60/70. Es definidamente antiobjeto de arte. La obra debe carecer absolutamente del aura de la que hablaba Benjamin. La doctrina conceptual dice que la obra ideal es la que puede describirse completamente con palabras, tiene un correlato lingüístico exacto y puede repetirse al infinito. Se planifica por adelantado y la ejecución es rutinaria. La exposición de la obra puede consistir sólo en su registro fotográfico, o en video o grabado o incluso escrito solamente. El arte conceptual o “Arte tras la filosofía” como lo llamó uno de sus principales representantes, Kosuth, fue muy influyente y marcó un camino sin regreso al objeto único de arte. **Cuando el objeto “reaparece” unos años después ya está imbuido de concepto y artista y público han aprendido a interpretarlo además de percibirlo. Los mensajes del universo objetual son más fácilmente asimilables.**

Las instalaciones, por ejemplo, que descenden de los ensamblajes y ambientaciones, son obras únicas y con fuerte presencia objetual que se generan a partir de un concepto y/o de una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. Los objetos introducidos en él y el espacio en sí, son la obra total. Según Jorge Glusberg: Las instalaciones requieren la participación del espectador, pero no para vivir episodios como en las ambientaciones sino para descifrar mensajes y rescatar ideas. Al observar la obra desde distintos ángulos, la percepción se convierte en proceso. Lo que se exhibe es una definición de arte. **La instalación constitu-**

ye el lugar, y el lugar constituye la instalación.

Los Ambientes y Happenings acercan las experiencias del siglo en las artes visuales a la escena teatral.

También herederos de los Merz de Schwitters, los ambientes son ensamblajes que se extienden en el espacio hasta que lo llenan por completo. El espacio es la obra y el espectador es envuelto por él. Entre los muchos cambios que los artistas de los años 50 y 60 introdujeron en la historia, éste afectó no sólo a las artes visuales sino también a todas las artes del escenario: el espectador “dentro” de la obra y no “frente a” ella.

Los objetos intervinientes funcionan más como mecanismos productores de sensaciones que el espectador decodifica como puede. El público es sometido a estímulos sensoriales e invitado más que a participar a recrear y continuar el ambiente, propuesto por la actividad mínima del artista, sobre objetos y espacio. La actividad del artista se reduce y crece la actividad del público. Los ambientes y más aún los happenings fueron fuertemente “espectaculares”: movimiento, sonido, luz, color, olor y espacio circundante son unidos en un sistema integrador de percepciones. El ambiente es multimedial e integrador.

El teatro experimental posterior a los años 60 fue influido por este criterio integrador de diversas artes o medios y por la presencia del artista por sí mismo y no como personaje. Algunas de las ideas- eje del happening, por ejemplo, la de la resistencia del artista-actor a una prueba a la que es sometido por sí mismo y que presenta al espectador implicándolo, son reconocibles en mucho del teatro que nos acompaña desde entonces. Sin ficción alguna, el artista de happening, Brisley, pasó muchas horas en un baño lleno de agua y vísceras de animales. Hubo happenings violentamente masoquistas, otros artistas llevaron al extremo la resistencia a la inmovilidad o, como Beuys, pasaron 24 horas explicándole al público sus posiciones políticas.

El happening es el elemento activo y la ambientación el pasivo. El primero incluye entonces, a la acción.

El collage, el assemblage, la ambientación y el happening son continuaciones de las experiencias dadaístas, todas tienen el principio de incluir al menos un fragmento de la realidad “no tocada por el arte”, sea éste pura materia, un objeto de la sociedad de consumo, una persona o una acción.

JOSEPH BEUYS: El Objeto como magnetizador cósmico

Los materiales , empleados por el artista no se deben cosificar dentro de un significado o función unilateral. Es cierto que la grasa representa un principio simbólico, pero la denotación de este principio puede variar según los objetos o las situaciones donde interviene.

Joseph Beuys Bernard Lamarche – Vadel - Pág 24

Su obra se dedica a la comprensión total de la realidad y a un arte que va de la materia y la cosa al espíritu y al orden social. Los objetos de Beuys se mantienen aferrados a su origen biológico y aspiran a influir en la cultura. Escalera libre; Piano de concierto jom; Bañera; Teléfono de tierra; Silla; Is it about a bicycle, son algunos de los títulos de sus obras.

En sus primeras obras se lo puede considerar un neodadaísta, tal como a Duchamp se lo llamó dadaísta. Ambos son, en realidad, neoalquimistas y buscan la reconciliación o coincidencia entre arte y ciencia. Al igual que en el caso de Duchamp, las particularidades de su obra lo hacen un capítulo aparte en la historia de las artes y su influencia sigue viva y se acrecienta aun después de su muerte, abarcando campos mucho más amplios que las artes visuales: filosofía, política, sociología, teatro. Fue desde 1962 integrante del grupo Fluxus que sigue, en alguna medida, a John Cage en su búsqueda de coincidencia entre arte y vida. Esta agrupación no elige una postura dadaísta revolucionaria o antiarte pero sí está en la búsqueda de un Arte Total. Fluxus se expresa a través de conciertos, de happenings y emplea cualquiera de las artes por igual no prestando la atención a ninguna frontera o clasificación. Los “acontecimientos” fluxus privilegian lo efímero, lo esencial, la energía vital, la visión totalizadora del zen.

Beuys encuentra en Fluxus su modo de expresión: las “acciones” y los “acontecimientos”. Arte que se muestra como proceso, como movimiento, como actividad transformadora. Las acciones de Beuys vuelven sobre él mismo, es Beuys el que se manifiesta. Debido a la asociación de su obra con su propia biografía, los Acontecimientos de Beuys lo suman a él mismo junto a los objetos simbólicos con que los produce . Al igual que Duchamp, Beuys es actor y “testigo ocular” de su obra. La acción

se hace frente al público pero no está destinada a ellos sino a sí mismo.

“La acción comienza con una composición musical de Beuys, seguida por la interpretación de una pieza de Satie. Alrededor del piano se han colocado montículos de tierra. De la pizarra colocada detrás del piano cuelga una liebre muerta. En cada montículo de tierra planta una rama, luego conecta el piano con la liebre mediante un alambre que pasa por encima de cada rama. Finalmente hace una incisión en la liebre para extraerle el corazón. La acción termina con algunos escritos en la pizarra.”²

Joseph Beuys – Bernard Lamarche-Vadel pág.27

El orden de la cultura conectado con el de la naturaleza por una acción que simboliza un ciclo en movimiento.

En sus acciones posteriores y de mayor desarrollo están presentes también los conectores, las conexiones, la actividad creadora del mismo Beuys (con sombrero y chaqueta de aviador)

Para Beuys lo que llamamos realidad no es tal, sino su intelectualización posterior y al pretender explicarla expulsamos todos los elementos enigmáticos que la constituyen. Los materiales de Beuys se organizan según un orden simbólico y dan cuenta de su posición frente a la sociedad y la cultura, de su biografía y del sentido del arte. De allí surge su inventario de materiales: la madera, el fieltro, la grasa, la miel, etc...

La miel que se transfiere del orden vegetal al animal y de éste al hombre para que se alimente es además modelo o metáfora de perfección formal y organización social. El oro que conserva su especificidad aún después de varias transformaciones es la preocupación alquímica pero también lo socialmente valioso. El acero y el fieltro son conductores de energía y además este último salvó la vida a Beuys después de su accidente de aviación. En La Silla (1964) la grasa animal depositada sobre el asiento de la silla es materia orgánica, gradocero unido al objeto construido, oposición y/o reconciliación entre la naturaleza animal y la cultura industrial humana. La liebre es el ciclo de la vida y la oposición entre el calor y el frío.

² Bernard Lamarche - Vadel; Joseph Beuys – Ediciones Siruela 1994

Un piano representa la forma que lo contiene pero también la perfección técnica, el arte y la cultura. La rueda es el movimiento y la transformación. Is it about a bicycle?

En la Argentina: ¿Que cosa es el coso?

No objeto. No hombre. No pintura. No-escultura. No obra de arte. Arte-cosa

Destrucción: Acción sobre el objeto para violentarlo pero con intención de obtener belleza

En 1957 se realiza en Argentina la exposición “Qué cosa es el coso”. Las experiencias informalistas y post informalistas argentinas tuvieron coincidencias con el trabajo europeo y norteamericano pero estuvieron muy condicionadas por el contexto local. Fundamentalmente es un movimiento antipictórico y un grupo interesado por generar un laboratorio de materiales extraídos del ámbito circundante y que permitan dar cuenta del entorno al que pertenecen los artistas: alquitrán, harina, plumas, latas, tubos y cajas de cartón.

Kenneth Kemple, Alberto Greco, Luis Wells, Santantonín, fueron los principales informalistas.

“El arte de las cosas”, lo llamaba Santantonín : cosas que colgaba de alambres e hilos de los techos, bultos, atados de telas. Para el no pertenecían a la categoría de objetos sino que eran una búsqueda sensorial, su intención era que el observador no contemple las cosas sino que esté inmerso en ellas. El arte cosa busca perturbar la identidad del hombre con la existencia poética, con el instante, con la sorpresa. Sus cosas buscaban ser pura materia transformadora, que afecte y se afecte en el instante mismo del recorrido, no permanecer ni conservarse. Santantonín intentaba que sus cosas no tuvieran asociaciones con ningún momento de la historia de arte previo y que no respondieran a ninguna concepción estética pero es imposible no asociar sus ideas con movimientos afines, que buscan alcanzar ciertos umbrales de la percepción o con el mismo Duchamp. Junto con Marta Minujín fue Santantonín el autor en 1965 de La Menesunda, experiencia multisensorial de recorrido, con intención de convertirse en “obra total”.

Luis Alberto Greco aportó lo siniestro, la ironía y la radicalidad con la que vivía cotidianamente al movimiento informalista. Sus intervenciones y objetos fueron profundamente diferentes a los de sus compañeros del movimiento informal.

“Como nos anunció que se iba a suicidar fuimos a buscarlo al Hotel Lepanto. En el baño había una

camisa clavada contra el inodoro chorreando alquitrán y pintura, todo lleno de engrudo, brea, no se había suicidado pero mostraba que algo grave había pasado en aquel cuarto” Vanguardia, internacionalismo y política. Andrea Giunta pag. 172

Kenneth Kemple en el año 1961 organiza la exposición Arte Destructivo. Esta muestra agrega a la investigación sobre los objetos y la materia, el estudio sobre la destrucción. Las intervenciones eran para ejercer violencia sobre los objetos y abundaban las metáforas sexuales, las referencias a la muerte y a la violencia social. Las intervenciones, acciones y modificaciones sobre los objetos fueron múltiples, incluyendo la grabación sonora del proceso destructivo.

Interior de ataúdes, bañeras, sillón tajeado, fragmentos de automóviles, muñecas, cabezas de cera y la obra anterior de los propios artistas. Estos objetos reviolentados y sonorizados ocupaban un espacio en su totalidad: arriba, abajo, interrumpiendo el paso, rodeando al espectador.

Avanzados los años 60, los artistas de la vanguardia argentina asumen posiciones más comprometidas políticamente y las grandes experiencias de esa etapa tienen ese carácter. El evento integrador más radical e importante de ese período fue, indudablemente, “Tucumán Arde”. Luego de varios años de explorar los conceptos de happenings, environments, acciones, objetos, etc... esta experiencia, en la coyuntura política que la acompaña, tiene un carácter paradigmático para las generaciones posteriores de artistas.

“Por muchos de sus rasgos característicos (como la exploración de la interacción de los lenguajes, la centralidad de la actividad requerida al espectador, el carácter inacabado, el valor dado al proceso comunicacional, la importancia de la documentación, la disolución de la idea de autor y el cuestionamiento del sistema artístico y de las instituciones que lo legitiman), Tucumán Arde guarda relación con el repertorio del arte conceptual” Vanguardia, Internacionalismo y Política –pág 372 Andrea Giunta

En este período desarrolla una obra objetual radical el artista León Ferrari. Su obra no-expuesta en el Di Tella “La Civilización Occidental y Cristiana”, (un avión a escala reducida y un Cristo crucificado, ambos en posición vertical y aludiendo a una caída libre) dadaísta en su forma y en la fuerza de su transgresión, se presenta como una resurrección de lo objetual en clave de manifiesto político, propia de los finales de los 60 y del nacimiento de los duros 70.

El Objeto Duchampiano en el Teatro. Tadeusz Kantor: El Gozne **Hacia el Teatro de Objetos**

Kantor suma al objeto encontrado al ceremonial, al rito, al procedimiento de la acción en la escena.

Tadeusz Kantor, en su doble condición de artista plástico y hombre de teatro, es el gozne que cambia el lugar del objeto en el teatro, trayendo al objeto-antiojeto artístico nacido en las vanguardias, al escenario. No sólo como objeto en sí, sino como concepto y como modo de organización.

Kantor se refiere, en la primer etapa de su búsqueda teatral, al objeto con claves similares a las del Dadá, pero su distancia temporal de la vanguardia original, le permite el disenso y la síntesis. Polaco, como Schultz, Witkiewicz, Gombrowicz y Grotowski, del primero recibe influencias que interesan en este trabajo. Como escultor y pintor, se interesó en la obra de Duchamp, Malevich y Kandinsky, etc... Todo esto lo nutre, junto con su biografía, que es común a otros artistas polacos: "...Los une la pesadilla de la guerra, conviven con ella como con un tumor que desean lavar todas las mañanas en un espejo. La naturaleza del hombre llevada al grado cero de la significación, a la ausencia de destino. Una escala inferior a la de un objeto, que a pesar de su pobre destino sobrevivirá."

El Teatro de Tadeusz Kantor- Marcos Rosenzvaig. Pág. 8

Como a Schultz o a partir de él, le interesan los objetos degradados, de baja condición, desechados porque a través de ellos se filtra el dolor del alma angustiada. Variedad objetual del mundo en la que el cuerpo doliente del sujeto, se prolonga. En su Tratado de los Maniqués (La calle de los Cocodrilos) Schultz pone en la voz del "Padre" una descripción de las criaturas ideales que creará el "Segundo Génesis", a las que describe como provisionarias, destinadas a servir una sola vez. Tendrán una rostro por la mitad, una pierna o una mano, sólo lo que necesiten imprescindiblemente para efectuar el gesto que les toque representar. La espalda no necesitará más que una costura y una mano de pintura blanca.. "En una palabra queremos crear al hombre por segunda vez, a imagen y semejanza del maniquí"

La Calle de los Cocodrilos –Bruno Schultz

Kantor lleva al universo del teatro la noción de acción enunciada por Duchamp: "Acciones conse-

cutivas, no organización". Kantor en su Teatro de la Muerte, "manifiesta" las nociones más importantes del teatro de su generación y varias de las posteriores:

El drama como suceso,

La preexistencia del escenario y sus tensiones frente al drama,

La deformación de la acción: repetición, retardo, desaceleración, estiramiento.

La importancia de lo insignificante.

La notación de cada movimiento del actor en detrimento de la palabra dicha,

El actor como maniquí,

El vestuario como forma móvil y liberada en la escena,

La dramaturgia del director;

La autonomía del "teatro" frente al texto

El objeto en el lugar del actor

Su obra se vincula, también, con los grandes movimientos de las artes visuales en los años 50 y 60: ensamblaje, ambientación y fundamentalmente happening.

Como todos los grandes maestros de su generación, Kantor defiende algunas posiciones de Artaud, busca un teatro que actúe como por intoxicación, un teatro en el que la representación, en tanto forma y acción, ocupa el lugar, antes sagrado, del texto

También Peter Brook, en El Espacio Vacío, reflexiona sobre el triángulo: actor, director y público; cuestionando la supremacía del texto. Brook propone a sus actores tomar un acontecimiento y transformarlo en un ejercicio formal no improvisado, en formas que puedan ser compartidas por otros. Experimentaba con el ritual con esquemas repetidos que pueden proponer mucho más sentidos que el desarrollo cronológico de los acontecimientos "...que un gesto o un grito fuera como un objeto descubierto e incluso remodelado por el actor". Nuestro objetivo en cada experimento bueno o malo, acertado o desastroso era el mismo ¿Puede hacerse visible lo invisible mediante la presencia del intérprete?

El Espacio Vacío –Peter Brook

El objeto buscado en esta tesis real, físico, artificial, encontrado o construido, perturbado, interpretado, irracionalizado es sometido a una acción, a un procedimiento de duración determinada en el tiempo, frente al público. El artifice se llama Tadeusz Kantor

Kantor rechazaba el naturalismo tanto en los objetos y escenografías como en la interpretación actuarial. Sus actores pertenecen prácticamente a la realidad de la sala y su cuerpo da forma a cada rincón del escenario. Un movimiento se vuelca en el siguiente y pasa de un personaje a otro. El concepto de “decorado desaparece”, solo permanecen los objetos que expresan la constitución de la acción, su marcha, su dinámica, que comprometen al actor y que tienen contactos dramáticos con él.

La escalera

es una forma de ascenso y caída

pero ante todo está presente

Los actores se separan de ella, representan su papel y a ella vuelven nuevamente.

El teatro de la Muerte – Tadeusz Kantor pág 22

...Una pieza estrecha, viejos muebles contra los muros; los que han venido a escuchar se instalan donde pueden, un reflector que arranca de la penumbra un jirón de suelo amarillo, parte de los actores instalados sobre paquetes, las piernas de uno cuelgan arriba, otro está acostado en el suelo...

El Teatro de la Muerte -Tadeusz Kantor

En este sistema, el objeto y el hombre atraen toda la atención sobre ellos. El ojo y el oído se concentrarán intensivamente en ellos, mientras la esfera de las formas abstractas penetrará en el subconsciente.

Los personajes de Kantor no están ni vivos ni muertos. Fantasmas del pasado o habitantes de los sueños del propio Kantor son convocados por este a la escena. Con su cuasi vida repiten incessantemente algo o entran y salen de escena reiteradamente. A veces se confunden con maniquies o con otros objetos de la escena, otras veces van adheridos a los objetos que los definen: Mujer detrás de la Ventana (Ella misma porta la ventana a través de la cual mira) Ella solo existe en forma concreta porque está unida a la ventana. El elenco de actores de Kantor está compuesto de “errantes eternos” los cuerpos y trajes, “embalajes” de varias capas, están soldados, pegados o cosidos a valijas, bicicletas, ventanas, guillotinas.

Pertenecen a lo degradado como los maniquies de Schultz. Para Kantor los maniquies son la perfecta réplica de la muerte del hombre vivo. Son también un modelo para el actor.

El objeto de Kantor es inasible e inaccesible, alejado y extraño. Puede presentarse por la negación, escondiéndolo por medio de algo, embalandolo,

empaquetandolo y sometiendo a un ritual absurdo. Del basurero, entre lo desechado, mas inútiles aun que los objetos y maniquies extrae las bolsas de residuos, los paquetes, los hilos, o sea, los embalajes. La acción de doblar bolsas, atar paquetes, de ponerles hilos se repite, se multiplica, se retarda o acelera y se transforma en un “proceso ceremonial apasionante y casi desinteresado”. Una sucesión de acciones sin organización. El embalaje. Es un procedimiento y una función naturalmente ligada al objeto y que puede continuarse, por ejemplo, en el happening.

Organizo un happening en un café - una especie de desembalaje

de un gordo burgués sentado a la mesa,

comiendo con sano apetito,

con una gran servilleta bajo el mentón,

hago tiras

saco, camisa, pantalón...

hasta desnudarlo completamente...

con ayuda de numerosos

cuchillos, tijeras, tenedores

uno tras otro, de manera pedante, luego con furor creciente.”

Tadeusz Kantor pag 72 El Teatro de la Muerte

El Objeto de la Vanguardia en la Escena Actual: El Teatro de Objetos

El cuerpo del actor, su carnalidad, esa expresividad que pareciera no tener límites, frente a la materia dura del objeto, rígido, neutro, mecánico, puede llegar a percibirse frágil y endeble. Cosidad contra carnalidad es la batalla. Batalla en la que el objeto esgrime su materialidad. Es justamente ahí en donde reside su valor. Es en su limitación en donde habitan su fortaleza, en su gesto sintético y expresivo, en su clara intención y su estilización potencial.

Los objetos nacidos en el dada tuvieron en Kantor el mas importante artifice de su traslado a la escena. Desde que se conoció su trabajo un puente pareció tenderse entre las grandes experiencias de las artes visuales, y los objetos y antiobjetos nacidos de ellas, y la escena dramática. Pero, además influyó enormemente en el Teatro de Muñecos o Titeres. Este aspecto es mucho mas desconocido y los entrecruzamientos entre este tipo de teatro y el surrealismo, Jarry, el dadá o incluso el happening han sido poco estudiados pero son relevantes. Excede este trabajo la Historia del Arte de los

Titeres pero, en esta sección de este trabajo, se hará referencia a algunas de las técnicas desarrolladas por ese lenguaje.

En el campo del Teatro de Objetos, nacido de sucesivas transformaciones del teatro oriental de títeres, de figuras y de sombras, el objeto de Duchamp, de Beuys, de Kantor, de Santantonin, etc... es sometido a un procedimiento escénico tan antiguo como el teatro mismo, la manipulación.

Objetos inútiles, indiferentes, contradictorios, delirantes, sexuados, ironicos, provisorios, irracionales, simbólicos e inestables dependen de la trivial manipulación humana para moverse en la escena.

En la dialéctica sujeto-objeto aparecen junto con su presencia en la escena nuevos interrogantes:
¿Objeto manipulado y Sujeto manipulador?
¿El muñeco antropomórfico es un humano degradado o un modelo para el hombre?

Dice Baudrillard "El objeto es un *fait accompli*. Carece de finitud y de deseo, porque ya ha alcanzado su fin, en cierta manera es transfinito. Inaccesible, por lo tanto al saber del sujeto, porque no existe saber de lo que ya posee todo su sentido, y, por consiguiente, no hay utopía porque ya se ha realizado. En ese punto, el objeto es un enigma permanente para el sujeto. En ese punto es fatal."

El Otro por sí mismo, J. Baudrillard.
Cita tomada de "El Periférico de Objetos"...una investigación al margen de Helena Alderoqui (1995)

En el Teatro de Objetos, el objeto puede ser utilizado de diferentes modos:

Uno, el más conocido, sería un objeto contruido especialmente para la escena.

Otra modalidad abarcaría a los objetos, que con alguna alteración o perturbación pueden ser utilizados también como objetos que encarnan un personaje.

Y el tercer caso es el de los objetos elegidos o encontrados utilizados en la escena como personajes, sin ninguna modificación en su forma. La definición convencional del concepto "teatro" es: actores (o sea gente viva) y sus acciones dentro de entornos definidos y con objetos escénicos apropiados a esas acciones.

En el Teatro de Objetos cambia la función tanto de éstos como de las personas: el actor puede prestar su voz y la impresión de movimiento al personaje, pero la apariencia visual de este personaje es

proporcionada por un objeto.

El movimiento al que es sometido el objeto es lo que sugiere que lo que se ve es la "casi vida" del objeto, ya que, obviamente, a pesar de ser capaz de accionar en la escena, su vida no es más que una proyección de la imaginación humana. Es un objeto queriendo ser un ser vivo, transformándose en personaje. Su papel es el de un ser vivo, pero limitado por la materia muerta que lo constituye. Es en esta contradicción en dónde reside su encanto, en ese lugar dónde entran en contacto la materia y el espíritu.

El Teatro de Objetos como todas las vanguardias y neo vanguardias artísticas de los últimos 50 años le debe mucho al culto del "objeto encontrado", al "assemblage" y a la hibridación y yuxtaposición de signos con cualidad de metáfora.

En este tipo de teatro el objeto real, físico, artificial, irracional, encontrado, construido, perturbado o interpretado es sometido a una acción, a un procedimiento frente al público, por un sujeto (su manipulador) que acciona sobre este objeto de tal modo que no es posible asegurar dónde termina uno y comienza otro.

El Teatro de Objetos trabaja en la investigación de las múltiples variantes en el vínculo objeto actuante y sujeto manipula-dor-actor, siempre partiendo, por una parte, de la cualidad metafórica del objeto, más allá de su función previa y, por otra, de su carácter de personaje que vive por la sumatoria de su tensión latente y la tensión transmitida por el manipulador. El objeto tratado como tal y usado como accesorio del actor, no entra dentro del universo del Teatro de Objetos.

Aunque el límite entre el Teatro de Actores y el Teatro de Objetos, necesario sólo para determinar un campo de estudio, suele ser difuso, en principio es Teatro de Objetos aquel en que el objeto no es un apéndice del actor sino que encarna al personaje por la sumatoria de la tensión interpretativa del sujeto-actor que le da vida y la tensión latente del objeto. Es protagonista de la acción. Las posibilidades vinculares entre objeto, personaje y manipulador-actor son numerosas, las que han sido más desarrolladas hasta el momento son las siguientes:

El objeto como parte visible en la escena manipulado por un intérprete invisible, ambos funcionando como el mismo personaje.

Un objeto y un actor-manipulador, ambos visibles como el mismo personaje.

Un objeto y dos o más actores-manipuladores funcionando como el mismo personaje. Visibles o no.

Dos o más objetos encarnando varios personajes, manipulados por un solo actor-manipulador, visible o no, desdoblándose en esos personajes.

Un objeto y un actor manipulador, visibles, funcionando dialécticamente, uno en las antípodas del otro, incluso como adversarios. El actor se desdobra en su personaje y en el personaje del objeto. También pueden el objeto y su manipulador funcionar como el mismo personaje y aparecer una tercer instancia: La voz del objeto emitida no por su manipulador sino por un emisor separado físicamente del objeto y del sujeto que lo manipula. Otra posibilidad del Teatro de Objetos es la inclusión del actor vivo (no manipulador), en pendant con el objeto-personaje que puede ser manipulado en forma visible, invisible (a distancia, por ej.) o incluso mecánicamente. De este vínculo surge una nueva confrontación que tiene infinitas posibilidades de experimentación:

Un personaje puede ser representado por el objeto y el actor indistintamente, en forma alternada o incluso a la vez. Este recurso escénico es utilizado generalmente cuando se quiere producir un efecto de duplicación. El objeto, en este caso, remitiría a un doble idealizado, una copia imaginada y fabricada según las necesidades. Incluso puede ser una copia exacta del modelo humano, pero siempre tendrá esa potencialidad expresiva reservada solo al mundo objetual.

Otro caso es el de los objetos y los actores interactuando como si perteneciesen al mismo universo, adecuándose visualmente. Por ejemplo, el actor puede enmascararse o deshumanizarse en su gestualidad, acercándose a la dinámica objetual. O el actor puede colocar su propio fervor ante los ojos del público en lugar de esconderlo en un punto de gravedad invisible, como sucede con el manipulador, cuando trabaja con su objeto.

Los objetos pueden humanizarse adquiriendo la proporción humana o en el caso de los antropomórficos, ser concebidos y movidos de modo hiperrealista.

Pueden también ser autómatas, que se mueven por si mismos aunque lo humano este sobreentendido.

En todos estos casos las variables se vuelven muy inquietantes. La dialéctica sujeto - objeto cobra una enorme dimensión.

Este actor, que es en apariencia muy superior en expresividad y movilidad a cualquier objeto, no obstante puede llegar a verse inseguro e imperfecto frente a la contundencia y precisión del objeto.

¿Lo demostrado por un objeto podría ser demostrado por un actor humano?

Por lo general, no. Por ser un individuo, ningún actor es, por ejemplo, capaz de crear la representación de un ser humano generalizado, como lo haría un objeto antropomórfico. En este caso el objeto hasta puede ser capaz de ayudar al actor a superarse y encontrar el camino hacia una nueva forma de gesto y de expresión.

Pero en todos los casos lo que sí habrá será una permanente tensión en busca, o no, del equilibrio, de una síntesis. Una "subjetivación" del objeto frente a una "objetivación" del actor o un enfrentamiento declarado.

Nada se resuelve. Ambas partes se interrogan, deben hacerlo para abarcar y compartir equitativamente el nuevo territorio creado.

La historia de este vínculo tiene puntos de inflexión. En el período romántico y aún en los finales del siglo XIX, hubo voces que argumentaron la superioridad del objeto-actor sobre el actor vivo. Pensaban en el objeto como un actor virtual, sin ambiciones personales, fiel a las intenciones del autor y superando las limitaciones biológicas y humanas.

Gordon Craig afirmaba que la marioneta tenía que reemplazar al actor vivo. El hombre, creado por la naturaleza, era para él una injerencia extraña en la estructura abstracta de una obra de arte. Craig consideraba al hombre, sometido a pasiones diversas y en consecuencia, al azar; como un elemento extraño a la estructura de una obra de arte y de su carácter fundamental: la cohesión. Cien años antes Kleist (contemporáneo de Poe y Hoffman) había exigido que el actor fuese reemplazado por una marioneta, además de porque el hombre sometido a las leyes de la naturaleza era una injerencia extraña en una construcción del intelecto, por el papel nefasto del control permanente de la conciencia incompatible con los conceptos de encantamiento y belleza.

Nace la pasión maníaca por inventar un mecanismo que supere al organismo humano: El Hombre Artificial y su versión degradada: los autómatas. Y luego Tadeusz Kantor y su "objeto como modelo para el actor". La muerte y la nada que transmite una criatura aparentemente viva pero privada de conciencia, provocan al mismo tiempo empatía y rechazo. La vida expresada por la falta de vida. En el Teatro de Objetos actual el objeto no reemplaza al actor. Si en un espectáculo de Teatro de Objetos fuera posible reemplazar a un objeto por

un actor sustituto, sin que importara el cambio, habría una falla en la concepción. El objeto debe estar en escena cuando su cosidad viviente es significativa, cuando su presencia estructura no sólo la forma sino también el sentido de la obra.

En este tipo de teatro el objeto real, físico, artificial, irracional, encontrado, construido, perturbado o interpretado es sometido a una acción, a un procedimiento frente al público, por un sujeto (su manipulador) que acciona sobre este objeto de tal modo que no es posible asegurar dónde termina uno y comienza otro. Este sujeto puede además desdoblarse y “ser” el personaje que encarna el objeto pero también ser “el otro” que se encarna en su cuerpo humano. Y puede haber un “otro-otro”, el actor no manipulador, que interactúa con el objeto y su manipulador-actor “como sí” todos perteneciesen al mismo universo.”

El Periférico de Objetos en el marco del Teatro Argentino Postdictadura:

En su introducción al texto *Micropoéticas. Teatro y Subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)*, Jorge Dubatti define al comportamiento de la comunidad teatral de la ciudad como un “estallido de poéticas de diversos espesores”. En los quince años a los que se refiere el texto y en los que se incluye, en parte, la trayectoria de El Periférico de Objetos, mas que referirse a una poética macro o generacional, dice el autor, hay que trabajar la idea de “multiplicidad, de proliferación de mundos y de complejidad de micropoéticas”. La generación de teatristas a la que refiere este texto fue fuertemente atravesada por las secuelas que dejó en el campo cultural la última dictadura militar, y se refiere a esta etapa de la historia argentina frecuentemente en su obra: resistencia, desaparición, violencia, tortura, represión, lo siniestro, etc.. y también a la crisis social y económica del período posterior, encarada en la escena en varios sentidos: la parodia, el absurdo, el sinsentido y lo patético. Estos aspectos no son “temas” ni “influencias” del contexto social en la obra sino que son las piezas que construyen la propia obra y los procedimientos de los artistas.

Los teatristas de esta generación a la que pertenece El Periférico de Objetos, no conforman movimientos o agrupaciones en virtud de su poética o ideología sino que constituyen múltiples poéticas de diversos “espesores” que se entrecruzan. La crisis económica afectó la estabilidad laboral y

las posibilidades de producción de los teatristas pero creó nuevas maneras de organización. Se conformaron pequeñas agrupaciones que son las compañías teatrales mismas y que en muchos casos poseen o alquilan un espacio alternativo, no tradicionalmente teatral y producen sus obras con los escasos subsidios oficiales o privados que existen. Las compañías además de su propia micropoética, tienen su propio micropúblico y su propio microteatro, con lo cual el fenómeno de la multiplicidad adquiere una nueva dimensión. Por otra parte, la globalización cultural aportó un fenómeno curioso, muchos teatristas son elegidos para participar en eventos internacionales, festivales, etc... y sobreviven gracias a los subsidios o giras por el exterior, con lo cual conocen e intercambian con grupos de su misma generación pero de otros países. Esta influencia mutua altera la noción de identidad y la de contexto cultural, propia de las generaciones anteriores, y descubre afinidades estéticas en contextos de producción muy divergentes.

Dentro de los individuos o grupos que constituyeron el fenómeno del teatro off de Buenos Aires, El Periférico de Objetos es de aquellos que mantuvieron la tensión entre elementos propios de la vanguardia moderna (el concepto de lo nuevo y el arte como modo de resistencia) y algunos elementos posmodernos (entrecruzamiento e hibridación de lenguajes, noción de montaje, simulacro, etc..) y que no pueden ocultar en su obra la pertenencia al fin de un siglo.

Influencias de El Teatro de Títeres de los años 70 y 80 en la obra de El Periférico de Objetos

Los fundadores de El Periférico de Objetos no se formaron en la tradición popular del títere de guante argentino: callejero, pícaro, antropomórfico y de retablo.

En sus primeros años de trabajo en la escena teatral, los integrantes de El Periférico de Objetos fueron discípulos de Ariel Bufano e integrantes de su Grupo de Titirieros. Llegaron a ese espacio después de haberse formado o estar vinculados más con la pintura, la escultura o la realización escenográfica y fuertemente influenciados por la estética de la resistencia de los años setenta y la toma por parte del campo cultural postdictadura de los espacios no convencionales tanto públicos como privados (en este caso con criterio de underground u off).

Su llegada al mundo de los títeres, a los cuáles en el propio proceso posterior del grupo decidieron llamar “objetos” (Para aclarar los aspectos relevantes de su estética que se esbozan en otros capítulos de esta tesis), fue consecuencia de su encuentro con la obra de Ariel Bufano y del elenco que en los años 70, dirigían él y Adelaida Mangani. Este elenco había conquistado un espacio en el teatro más importante de la ciudad de Buenos Aires: el Teatro San Martín. La llegada del títere a las grandes salas teatrales, el apoyo a la creación y experimentación de la gestión que conducía el teatro en esos difíciles años de la dictadura, la formación cultural múltiple de ambos directores: poetas, músicos, titiriteros, actores y puestistas, dió lugar a una revolución en el concepto del títere en la escena porteña. Sólo en Checoslovaquia; Rumania, Rusia y con menor presencia en otras importantes ciudades de la Europa Occidental, el arte del Teatro de Títeres podía desarrollarse del mismo modo.

Títeres de dimensiones y técnicas diversas, tratados incluso metonímicamente, influencias del teatro de muñecos oriental: bunraku japonés y títeres de sombras indonesios; escenografías y conceptos lumínicos con la misma relevancia o más que los del teatro de actores, intérpretes con formación mixta: actores, titiriteros, acróbatas, músicos, etc..., espectáculos dirigidos a público de todas las edades.

Y, sobretodo: “el titiritero a la vista”.

La noción de “titiritero visible” y la “toma” de los escenarios teatrales en su totalidad suprimiendo el concepto de retablo, que Bufano instaló definitivamente en la estética del teatro de títeres argentino, fue un punto de partida para los integrantes de El Periférico de Objetos.

De aquí arrancó El Periférico hasta lograr la definición de sus propios parámetros de manipulación e interpretación y transgredir los límites de la estética del teatro de muñecos hasta desbordarlos.

Desde sus comienzos El Periférico consideró al Teatro de Objetos como Teatro a secas y no se limitó a ninguno de los espacios considerados aptos para títeres, ni las temáticas, ni la poética, ni la edad del público. En esta búsqueda el grupo coincide con artistas europeos de su generación. El Periférico se presenta en los escenarios teatrales del mundo sin que la estética objetal sea tomada como frontera divisoria con el teatro de actores o la danza teatro. En la época de la hibridación y el mestizaje los lenguajes se cruzan libremente.

Hacia fines de los años 80 y principios de los 90 se presentaron en Buenos Aires algunos maestros europeos del teatro con objetos, por ejemplo: La Semana de la Marioneta Francesa, con espectáculos de Dominique Houdart y Phillipe Genty o la Royal De Luxe, por ejemplo. Estos espectáculos mostraron un nivel de investigación semántica y formal del lenguaje de los títeres conmovedor para los titiriteros argentinos.

El Periférico bucea en aspectos menos recorridos por el lenguaje de esos sorprendentes títeres del mundo y transita otra idea de belleza. Mucho más cercana al mundo de los objetos de Kantor o a las parodias ácidas de las obras de títeres dadaístas de Mehring y Grosz en Berlín, o del Alfred Jarry, autor del monstruoso Ubú.

El objeto tratado como cosa apenas viva o casi muerta, la violencia del actor sobre el objeto y de éste sobre el manipulador humano, lo siniestro, la mirada obscena e impiadosa sobre el dolor del mundo, la manipulación de materia orgánica viva o muerta, etc... la visita a la obra Heiner Muller, Karl Kraus, Deleuze, Kafka, entre otros autores y la influencia en la imagen visual de sus objetos de Duchamp, Beuys, los espacios de Dennis Oppenheim y la mirada amoral sobre lo humano de los fotógrafos Diane Arbus, Cindy Sherman y Saudek.

Romeo Castelucci, director teatral italiano y su compañía Raffaello Sanzio, actualmente presentes en todos los festivales de teatro trascendentes del mundo, muestra un reelaboración profunda y superadora del concepto de objeto, de materia viva y muerta, de máquina poética - simbólica, de la noción de cosidad del actor, de la batalla entre carnalidad y cosa y, en general, de la lucha entre el teatrista y la bestia escénica. Su concepción plástica es deudora de Beuys pero también de Leonardo Da Vinci. Aún más radical que El Periférico de Objetos su teatro, profundamente bello, es una nueva revolución de la escena teatral contemporánea.

Funcionamiento del Objeto en el Espacio Escénico. **Un intento de sistema periférico: de Ana Alvarado y Daniel Veronese**

1-Gestación

La variedad del mundo se presenta ante nosotros, la miramos o creemos verla realmente como es, está bajo nuestro control. Pero cuando prestamos atención, cuando aislamos, por obra del Azar,

“algo” en este mirar a nuestro alrededor, cuando la mirada no es un simple deslizar sobre las cosas, cuando es una mirada atenta, se produce una especie de cesura en dónde la espacialidad y la temporalidad anterior se ve alterada. La cosa mirada se separa de su paisaje y “es” para el sujeto que mira, se distingue como figura y posee un significado. Cuando vemos un objeto ya conocido, en un campo diferente al habitual se percibe con claridad la índole de este proceso: es el caso de los objetos encontrados. Cuando veo un objeto en el placard y cuando veo el mismo objeto en la escena, ocurre el mismo fenómeno en el nivel del significado. Habría distintos tipos de significado para ese mismo objeto porque hubo diferentes formas de mirarlo. Aunque las impresiones ópticas sean las mismas, mi actitud (utilitaria o estética) será distinta en ambos casos, ya que al observarlo, se representarán en mí los diferentes significados que el objeto vehiculiza al ir articulándose con las otras figuras del campo en dónde se encuentre. El objeto es el mismo, pero al representarlo en otro territorio le proporciono un significado que no estaba dado de antemano (el objeto no lo tiene como etiqueta, surge en su articulación con las otras figuras) Es decir que el objeto-figura irá delimitando, en su enfrentar, su significación para el sujeto que observa, ya sea pareciéndose, distinguiéndose, separándose, integrándose, etc., con las otras figuras presentes. Un sujeto, un punto de vista, una mirada da cuenta de las figuras y el horizonte y dice “esto es tal cosa”. Esta afirmación implica el conocimiento de las figuras, es decir su reconocimiento frente a otras.

Esa cosa, ese objeto en el centro de la escena, protagoniza una nueva relación con un nuevo espacio.

Depositamos por un momento el objeto en la escena, dejémoslo en inmovilidad. En insana inmovilidad o equilibrio

Un objeto ya conocido por nosotros en un espacio libre, nuevo para él.

Es inevitable una modificación de su tamaño, de su color, de su temperatura.

La inclusión en la escena produce variaciones en el tamaño y en la forma del objeto por lo tanto también es impreciso el valor escénico que, apriori, podríamos haber inferido del mismo. No hay experiencia previa en esta práctica, en esta nueva confrontación, ni para el objeto ni para el sujeto que lo observa.

Algo nos atrae ante esta nueva experiencia visual.

El mismo objeto que antes podía pasar ante nuestros ojos sin ser percibido, que solo formaba parte de un todo homogéneo y conocido, ahora salta ante nuestra vista con nueva luz.

Irrumpe como un extraño. Como si no se tratara del mismo.

Se oscurece nuestro entendimiento, pero como contrapartida los contornos del objeto se delimitan más claramente. Se produjo intensificación de su nitidez, de su fuerza. Como si su nuevo estado le permitiera hacerse cargo de una actitud nueva.

Como si algo hubiera despertado un punto esencial de confluencia de fuerzas, hasta ahora escondidas o dormidas en su interior.

Para la mirada del sujeto es como si lo descubriera, como si lo viera por primera vez.

El observador se exige no solo indagar al objeto, sino también hay una nueva indagación del espacio, quizás ya conocido. Un proceso dialéctico entre el objeto y el territorio que ocupa. El espacio es resignificado, es indagado poéticamente.

Una indagación óptica, imaginaria, obscena, documentada.

La indagación poética como medio de conocimiento.

El espacio ha sido fecundado por un nuevo objeto.

El espacio se siente sacudido por un elemento extraño, frente al cual no es posible, por ahora, establecer una relación de dependencia. No nos sirve buscar en nuestra memoria las viejas articulaciones del objeto en el anterior estado. Ha logrado saltar de un estado a otro.

¿Pero el objeto se ha desprendido totalmente de su anterior estado?

¿Podemos hablar de un nuevo objeto?

Es cierto que el objeto ha sido pervertido, perturbado, mutado. Se ha trastornado su estado, su orden anterior.

Ya no debe responder a sus significaciones funcionales, por las que era reconocido. Se encuentra libre para servir a una nueva práctica. Se inicia como ente independiente.

¿Pero es totalmente independiente ese incursionar?

¿Su subordinación externa a la escena, sus antiguos significados -tratándose de un objeto conocido- no pasan a alterar en algún plano su nueva figura?

¿O no sería el objeto escénico el producto del choque del estado de latencia anterior con una nueva modalidad expresiva?

2- Tensión

Como dijimos antes, al producirse el choque la

escena queda fecundada.

El objeto (antes de este momento, imaginado, soñado, visto, reconocido, recordado, nombrado, funcionalizado) alcanza un cierto tamaño, cubre un espacio. Tiene determinados límites que lo aíslan y lo unen con aquello que existe en su entorno.

El borde que se destaca en el objeto es el que determina su apariencia externa, su forma. Vemos su figura, su exterior. Pero en lo interno, es la tensión latente que en él existe lo que le determina o constituye.

El objeto escénico: un complejo de tamaño, forma y tensiones.

“Efectivamente, las formas externas no son las que materializan el contenido de una obra de arte, antes son las fuerzas vivas inherentes a la forma: las tensiones. Si como por arte de magia de pronto desaparecieran las tensiones moriría la obra viva.” (Kandinski)

3-Desplazamiento/ Movilidad.

Movimiento es el cambio que ocurre entre dos inmovilidades. Del estado estático al dinámico. El movimiento como una sumatoria de infinitas inmovilidades.

La inmovilidad como estado dramático primario.

La movilidad es la contraposición rotunda del estado escénico primario.

Todo movimiento debe tener un sentido. Debe estar formado por partes cargadas de sentido. No es solo el objetivo final de un desarrollo lo que expresa un significado, sino todo el camino hasta llegar allí.

4-Tipos de fuerzas

Un objeto comienza a desplazarse por la acción de fuerzas provenientes del exterior, fuerzas que le dan una determinada dirección. Puede ser puesto en movimiento por una fuerza única, o por un conjunto de dos o más fuerzas, ya sea simultáneamente o alternando.

Línea Recta:

El desplazamiento será en línea recta cuando es sólo una la fuerza provenientes del exterior.

La trayectoria de dicha línea es invariable.

Líneas quebradas:

Las formas de líneas quebradas más sencillas se forman cuando un objeto llevado por una fuerza única choca con otra fuerza, que le hace cambiar la dirección.

Líneas curvas:

Si la acción de las dos fuerzas es ejercida a un mismo tiempo sobre el objeto y una de ellas va

superando en presión a la otra, constante e invariablemente, surge como desplazamiento una línea curva.

5-Tensión Interna + Fuerzas Externas:

¿Tensión más Fuerza igual a Intensidad Dramática? Hasta aquí hablamos de posibilidades de poner en movimiento el objeto solo teniendo en cuenta la dirección de la fuerza ejercida sobre él; pero si consideramos que cada objeto está constituido interiormente por su tensión latente, es decir, por la fuerza que actúa desde el interior mismo del elemento, esta también aportaría valor dramático al objeto, o mejor dicho, sumándose a las fuerzas externas, completaría el sentido del objeto en el escenario.

El personaje compuesto por las fuerzas internas y las que lo manipulan.

Supongamos las siguientes variables:

(Primer caso)

En un plano escénico, un objeto en inmovilidad, depositado, abandonado, sostenido sólo por su tensión latente, no explota. El objeto todavía no es un personaje.

(Segundo caso)

El mismo plano, el mismo objeto movido por un manipulador pero sin más intención que la de un desplazamiento mecánico, aún como un objeto sin vida aparente. El objeto es llevado como cualquier objeto en la vida cotidiana, por las fuerzas externas que actúan sobre él. En este caso tampoco es un personaje.

(Tercer caso)

El mismo plano, el mismo objeto, pero con la intención de un manipulador que quiere otorgarle la apariencia de vida. La resultante del trabajo de las fuerzas externas sobre la materia y sobre las tensiones que constituyen la interioridad de ese objeto, es expresado con un movimiento inherente solo a él. Se convierte en personaje. Las tensiones del objeto y el sujeto se suman. Y en este caso aunque estuviera sin moverse, gracias a la suma de tensiones, ya no se comportaría como un objeto sedimentado o abandonado. Estaría aún sin dirección, pero en movilidad latente, vivo. Podría considerarse incluso que es una gran fuerza concéntrica la que lo mantiene todavía en su sitio, pero que él está palpitando, esperando el momento de vencerla y comenzar a desplazarse.

6-Intensidad :

El objeto escénico adquiere así una determinada Intensidad.

Cuando aparecen las contradicciones, las emociones internas de la materia, comienza a expresarse la vida del objeto, su intensidad.

Intensidad como grado de la energía de ese objeto que posee una determinada forma y peso, una precisa organización de sus tensiones aprisionadas.

Intensidad como vehemencia de su movimiento en relación con las fuerzas que lo manipulan.

7-Velocidad

Todo objeto que se mueve, se mueve en una dirección con una determinada extensión en el tiempo y en el espacio, es decir a una determinada velocidad.

La organización de las fuerzas traerá aparejada, no solo la dirección del movimiento, como ya lo dijimos, sino también la velocidad.

8-Dinámica del objeto

La Intensidad del movimiento del objeto y la Velocidad con que realiza ese movimiento determinarán la Dinámica del mismo.

Las distintas intensidades y velocidades darían como resultante, distintos sentidos en el orden de lo dramático. La Velocidad significa también Retardo o Aceleración como procedimiento en la escena.

Lo mismo ocurre con la Repetición, otro aspecto de la Dinámica cuyo funcionamiento genera sentido. La Repetición permite Acumulación de acciones y sus sentidos.

9- Del Manipulador del Objeto

El manipulador del objeto, es además de una intensa y emotiva fuerza externa que impulsa al objeto, una variable en sí misma constitutiva del sistema del teatro objetual. Su cuerpo está conformado por zonas o provincias dissociables que le permitan ser él mismo pero también ser el otro, o sea, el objeto.

10- Manipulación

Montaje de campos. Acción ejercida por el manipulador o fuerza externa que violenta la latencia del objeto y le da vida.

La manipulación puede ejercerse en forma directa o a distancia. Si el objeto está en un punto y el manipulador en otro, la distancia entre ambos, la tensión establecida entre esos dos puntos del segmento, la dinámica (velocidad más intensidad) y el espesor de sentido que den cuerpo a ese "entre", conforman un primer aspecto del sistema, un segmento, una unidad dramática.

La manipulación es un montaje de cuerpos. El manipulador puede ser uno, dos o más cuerpos accionando sobre un objeto en contacto, penetrándolo o a distancia. El objeto también puede no ser único, varios objetos, por ejemplo, pueden ser manipulados por un manipulador.

Ambos pueden ser fragmentos de cuerpo con criterio metonímico.

11-Disociación

Es una ruptura temporaria de la unidad, una división, un extrañamiento, una asimetría a la que es sometido el manipulador para dar vida al objeto sin perder la propia. Las disociaciones pueden ser simples o múltiples, el intérprete puede disociarse temporariamente para ser completamente el alma del objeto y luego volver a sí mismo. Pero también puede dividirse en más de un objeto y entrar y salir permanentemente de sí mismo, de un objeto y del otro o sostener, en forma parcial, la vida de ambos.

12-Sistema objetual

Está constituido por cada uno de los segmentos o unidades dramáticas formados por el cuerpo del manipulador y el cuerpo del objeto y su línea de acciones. La acción entendida como un modo de organización por el cual un movimiento se vuelca en el siguiente. Cada segmento tiene un tiempo de duración, un espacio ocupado, está compuesto por varios movimientos e inmovilidades o por uno solo, incluye un texto o sonoridad o silencios que ocurren durante un determinado tiempo.

13- El Actor no manipulador

El actor que no manipula sino que se vincula con el objeto sin convertirse en él, solamente conviviendo con éste en la escena como personaje, puede ser parte del sistema objetual. Cada segmento o secuencia puede incluir la actividad del actor: su movimiento, su inmovilidad, su texto o su silencio como una de sus partes.

Por ejemplo:

Segmento 1:

A-Actor no manipulador apoyado contra una pared lateral, murmura sin emitir sonido.

B- El objeto, ubicado en el centro de la escena, gira su cabeza hacia el sonido inexistente.

C- El actor manipulador del objeto con la cabeza baja e inmóvil, parece dormido.

14- Síntesis

La síntesis es un método de trabajo para el actor no manipulador. Su destino escénico está signado por ella. El actor debe reducir al mínimo su humanidad expresiva y adquirir la dinámica de la cosa,

sin serlo. No se trata de interpretar a un robot sino de comprender que cualquier movimiento, emoción o texto injustificado o falsamente naturalista, lo dejará desubicado y patético frente al objeto. El teatro objetual es una máquina constituida por segmentos cargados de sentido. Cada segmento está enriquecido por sus muchas unidades, el actor es una más de ellas, no la más importante.

15- La máquina objetual

Dice Daniel Veronese en su textoLas Máquinas Poéticas...."Siempre me gustó definir a los espectáculos como máquinas de producir sentidos. ¿Cómo es una máquina? Podríamos verla como una concentración de funciones o disfunciones que producen acciones teatrales. La acción debe producir desequilibrio en las fuerzas. Si nada se hace, si no se acciona, el equilibrio permanecerá estático. Y el público se aburre. Romper la expectativa, desarmar la cebolla. Volver a armarla. Hacer desaparecer sus capas. Encontrar los trucos del engaño para que la máquina se ponga en funcionamiento y no se detenga. No detener la máquina no significa que deba estar siempre en movimiento. Manejar el suspenso para que florezca la necesidad de saber algo que aún no se sabe. Así se lleva a un espectador de narices hacia el final. Pensemos en la aparición del fantasma/padre, en la primer parte de Hamlet. ¿Qué entendemos realmente? ¿Será ésta una obra sobre fantasmas? ¿Hamlet está loco? ¿El fantasma es un truco? ¿El fantasma miente? ¿Aparecerá de nuevo?. La forma en que Shakespeare decide poner en marcha la maquinaria poética del suspenso nos promete fuerte emociones a partir del no saber."

Si en cambio la escena entre Hamlet y Claudio hubiese sido un diálogo lineal, del tipo:

Hamlet: Tu mataste a mi padre para ocupar su lugar

Claudio: No.

Hamlet insiste, Claudio niega, sacan las espadas, etc....

No habría máquina poética, el segmento es lineal, no está trabajado, enriquecido. La máquina no máquina. La máquina teatral está muerta, su destino sería el chatarrero.

El Objeto en El Periférico de objetos: Explicado por ellos mismos

En El Periférico de Objetos no creemos que el objeto tenga que reemplazar al actor. Tampoco el

actor al objeto. Su convivencia en la escena tiene un carácter perturbador que aún no ha sido investigado hasta sus últimas consecuencias.

Tradicionalmente en el teatro de títeres, el manipulador estaba oculto detrás de retablos, tarimas o vestido negro, con cara cubierta o descubierta pero mostrando neutralidad en la expresión y en sus gestos. Esto para producir como único objetivo, un efecto: un objeto se mueve solo como si no hubiera nadie detrás o debajo de él.

En estos tiempos, esta forma de convocar a la magia en el teatro puede resultar en algunos casos bella, pero en términos de la investigación del lenguaje específico, resulta, podría decirse, hasta ingenua.

El manipulador es un actor latente en la escena. Ya que está, ¿por qué usarlo sólo en un sentido?

Nuestra experimentación trata de desmitificar la "magia por ocultamiento", y de hacerse cargo de todo lo que sucede en la escena. Sorprender, producir un hecho estético, utilizando las herramientas que aporta ese actor-manipulador. Descentralizar la mirada del espectador para que no se dirija sólo al objeto, agregando un nuevo término expresivo en la sumatoria de los elementos dramáticos de este tipo de teatro.

Nuestro tránsito con los objetos en "El Periférico" (nacido en 1989) es significativo para mostrar la presencia del objeto en la escena, en la clave que venimos trabajando en esta tesis.

En nuestro espectáculo "Variaciones sobre B..."(1991), trabajamos el universo beckettiano: la inacción, la soledad, la imposibilidad, la espera, el movimiento forzado, el humor trágico y la repetición. Si Beckett hubiese empleado objetos como protagonistas de sus obras, estos estarían en tensión latente esperando que el manipulador-fuerza externa los accione, pero quizás esto no ocurra nunca.

Desestabilización, tensiones entre el objeto y el actor, el primero a la espera de que el errático e indeciso humano decida moverlo. Y el manipulador que se expresa a través de esa cosa que está fuera de él, de su espacio corporal, pero que está adherido a él para "ser" en el escenario y que lo obliga a crear un lenguaje de movimientos y sonidos que le permita trasladar su centro expresivo al objeto y justificar su presencia en la escena. Su espacio-tiempo no le pertenece completamente. Debe lograr ser complementario con su cosa o disociado con ella. Asociarse, complementarse o, por el contrario, recortarse y dejar al objeto extra-

ñado en la escena.

El Periférico descubre en este trabajo y desarrolla y potencia en los siguientes, lo que sera la matriz de su trabajo: la tensión entre el objeto y el manipulador, la linea invisible que los une, el “entre”. La tercera instancia. Lo que esta entre ambos cuerpos cuerpos y que, sin forma visible aparente, constituye la verdadera razón de la atracción que ejerce este tipo de teatro. Una nueva zona iluminada en la escena.

En este espectáculo, inicialmente, en un intento por cambiar la imagen tradicional del manipulador, se reemplazó su ropa neutra, (ropa habitualmente usada en este tipo de teatro), por un guardapolvos y un barbijo que reforzaban en la puesta la idea de experimentación científica, de laboratorio y de asepsia.

El objeto (antropomórfico) era sometido a un experimento por sus manipuladores. Durante los ensayos se fueron encontrando variables en este vínculo. Formas en las que el objeto, a vistas del público, se separaba de sus manipuladores como consecuencia del tratamiento interpretativo de los actores-manipuladores.

La técnica de disociación no era sólo mecánica sino también emotiva.

De esta manera, quién manipulaba, funcionaba en la trama, a la vez cómo observador del experimento y como sometedor o dominador, pero sin dejar de ser el alma del objeto, la fuente de su vida. El público, en ningún momento dejaba de ver que el objeto era manejado por un intérprete (sin guantes y sin ningún tipo de artificio), pero la doble intencionalidad de éste lograba producir en el espectador una inquietante sensación de ambigüedad. En un determinado momento, el público se comenzaba a preguntar si el objeto “era movido” o si “se movía solo”, exactamente igual que en los espectáculos dónde el manipulador está oculto. El espectador resultaba perturbado sin intervención de la “magia”.

En este caso el “truco” estaba a la vista, no había nada que contestarse de antemano. El publico era conciente del “engaño” pero entraba de todos modos en la convención. La desmitificación se hacía presente.

Por momentos el espectador se distanciaba de la acción para reflexionar sobre lo que lo estaba impactando: la apariencia de vida era algo que parecía flotar continuamente en la escena, desaparecía para volver a aparecer, volviéndose por esta nueva aparición tremendamente sugestiva. Pero no suce-

día nada que no se pudiera explicar.

El misterio no era otra cosa que teatro.

En este trabajo jugaban un papel importante las miradas de los actores. Los barbijos funcionaban como máscaras ocultando la parte inferior del rostro. Potenciaban la mirada, sintetizando el gesto para acercarlo al universo objetual. Los ojos de los actores comunicándose entre sí, cargaban de intención lo que ocurría en la escena. Las miradas adelantaban, en algunos casos, la acción y resignificaban hasta el menor detalle pero, además, creaban una nueva instancia paralela a la acción propiamente dicha. Las miradas de los actores daban cuenta de otra historia paralela a la narrada por el objeto: la del vínculo entre los personajes-experimentadores encarnados por los actores.

Por otra parte, el barbijo inflándose y desinflándose hacía visible la respiración tranquila o agitada de los intérpretes, y por ende también podía percibirse su emoción en este elemento tan sintético. En la segunda parte del espectáculo se intentó buscar un punto más extremo desde dónde transmitir un hecho simple, pero para que sea recibido, no como hecho simple, sino a varios niveles. Dos manipuladores - actores narraban, como dos titiriteros ciegos, una historia de amor. Era una version periferica, adaptada y sintetizada de la novela Primer Amor de Beckett. Dos personajes marginales encarnados por viejas y rotas muñecas de porcelana descabezadas vivian una patética historia de amor, sexo y violencia que terminaba resultando aún más degradada por lo cruel del vínculo entre los dos personajes ciegos. Estos titiriteros no podían distinguir dónde terminaba su ingenuo espectáculo y dónde comenzaba su desesperada realidad.

La incorporación del actor-manipulador a la obra como un personaje más, disociándose, siendo el intérprete que da vida al objeto y, a la vez, “el otro” (el personaje que se encarna en su propio cuerpo humano), es uno de los aportes más atractivos que el Teatro de Objetos suma al campo teatral. “La particularidad es que aquí los protagonistas son títeres. Los actores-manipuladores, a la vista del público, son sus antagonistas, pero por momentos son también sus partenaires, accionando una asombrosa autonomía de movimientos (a veces los objetos miran hacia un lado y los actores hacia otro). Logran así una simbiosis entre el teatro de títeres y el de actores, y, por supuesto, una nueva concepción del arte del títere, más cercano al llamado “teatro de objetos” o de “figuras”. De

hecho, además de los muñecos se usan diversos elementos y objetos y, se apela a la transformación de los materiales en sus múltiples posibilidades. Una historia de encuentros y desencuentros, agresividad, tristeza, humor ácido, a través del paralelismo en la relación entre los personajes muñecos y la de sus animadores entre sí.

La creación de los actores-titiriteros, desde una aparente impasibilidad de sus rostros, permite la aparición de la afectividad, a lo que contribuyen su aliento, su resoplar, las alteraciones en el ritmo de la respiración y el silencio."

Marta Bruno - La Voz del Interior - (Sobre "Variaciones sobre B...")

En nuestro siguiente espectáculo "El Hombre de Arena", fuertemente basado en la noción freudiana de "lo siniestro", los actores-manipuladores fueron caracterizados como "viudas": mujeres vestidas de negro que, en una gran caja de tierra, enterraban y desenterraban muñecos. Junto a ellos revivían una y otra vez una trágica historia. Estas viudas eran "obligadas" a accionar por un personaje-objeto que dirigía la acción hasta la exterminación final de todos los demás personajes: viudas y muñecos. Sólo él quedaba en pie.

Los objetos enterrados representaban personajes muertos. La no-vida representando la falta de vida. Un actor no podría representar la muerte con la misma convicción de un objeto sin vida propia. El objeto no le teme a la muerte, la simboliza de una forma radical y contundente, "es" la muerte, no la actúa. El espectador presentía la muerte en el escenario. Por lo tanto cuando esa no-vida comenzaba a vivir para contar su historia, la visión era siniestra: un objeto que debería permanecer en inmovilidad era resucitado, revivía frente a los hombres que sí temen a su propia muerte y a la de sus semejantes. Se dotaba de movimiento a cosas inanimadas, muertas, que luego de varias peripecias volvían a morir. No hay nada más muerto que un objeto al que se creyó vivo y se lo ve morir.

En este trabajo el manipulador perdía su tradicional rol dominante, era un personaje más que sufría, gozaba y moría junto a los objetos. La disociación se extremó aún más que en el anterior espectáculo. El cuerpo del actor, totalmente expuesto, expresaba la emoción de su personaje-viuda a la vez que manipulaba un objeto, que vivía su propia historia, disociándose en dos emociones completamente diferentes.

Los objetos se comunicaban entre ellos y también con las viudas pidiéndoles piedad o exigiéndoles

matar, estableciendo vínculos afectivos de múltiples matices.

La interpretación de los actores se caracterizó por la síntesis gestual adecuándose a la expresión sintética de los objetos. Sin matices naturalistas, partiendo de una inmovilidad tensa hacia el gesto significativo.

Algunas escenas fueron armadas de tal manera que los torsos, manos, cabezas de las viudas se veían entremezclados como si fueran fragmentos de cuerpos. En esas escenas el espectador se encontraba sin mucha posibilidad de comprobar a quién pertenecía cada parte, de saber de quién era la mano que manipulaba determinado objeto. Los cuerpos rotos de los manipuladores funcionaban en simetría con los objetos, construídos, generalmente, con piezas intercambiables e independientes entre sí.

Esta multiplicidad de códigos fue estructuradora no sólo de la forma sino también del sentido del espectáculo. Basicamente la poetica que propuso este espectáculo fue la de la obscenidad y lo siniestro. Mostrar lo que no se debía y mutar en extraño y enigmático lo familiar.

Los procesos de creación de los espectáculos periféricos son largos y se pasa por etapas de destruir lo construido. Los objetos, en este caso, encontrados y reformulados o perturbados, fueron abandonados o destrozados en mas de una oportunidad. Abandonarlos significa mandarlos al basurero periférico del que saldrán, quizás, en la siguiente obra.

Nuevamente trabajamos con muñecas antiguas pero perturbadas o mas bien mutantes. Alteramos e intercambiamos sus miembros y extremidades, alterando texturas, proporciones, técnica de movimientos, etc.. Con partes sustraídas como, por ejemplo el cráneo, que permitía manipularlas metiendo dentro de su cabeza nuestra mano, con lo cual se multiplicaban los sentidos del concepto manipulación.

"(...)estos titiriteros utilizan los muñecos privándolos de la inocencia que tradicionalmente se les atribuye. Lo que se subraya a través de ellos es la dramática relación entre el poderoso y el débil, el conductor y el conducido, el amo y el esclavo, como una desigualdad esencial a todo vínculo. El encuentro es siempre desigual. La relación es siempre perversa."

Olga Cosentino - Clarín - (Sobre "EL Hombre de Arena")

“Los muñecos están movidos con técnicas titiriteras, pero no son títeres. Ciertamente es que “todo objeto movido en función dramática” es considerado “títere”, pero el género títere tiene determinadas características que hacen a su naturaleza específica y marcan su peculiaridad y lo distinguen, precisamente de otros géneros dramáticos. Lo que este grupo practica es una simbiosis entre la manipulación y la actuación y, sobre todo, la búsqueda de nuevas formas de interpretación con objetos. Esto es lo que los distingue a ellos, una estética diferente a lo conocido, una avanzada en tendencias renovadoras.”
Marta Bruno - La Voz del Interior - (Sobre “El Hombre de Arena”)

“El escenario teatral es por excelencia un espacio de convergencia. Allí diversos elementos estéticos y argumentales se entrelazan para dar vida al espectáculo. En ese sentido, resulta natural el establecimiento de varios niveles de relación entre los diferentes integrantes de ese marco totalizador que es el teatro. Cuando además de lo anterior, el objeto pierde sus características tradicionales de pieza de utilería o de escenografía, la convivencia con el actor da paso a un elevado número de posibilidades y a la concepción de un nuevo criterio en lo que respecta a la estética misma. Tal es el caso del Periférico de los Objetos, grupo teatral argentino, cuya línea de experimentación básica se ha orientado a explorar las relaciones entre ese objeto con identidad de personaje y quienes lo manipulan.”

Olga Lucía Lozano - El Espectador - Bogotá - (Sobre “El Hombre de Arena”)

La contradicción expuesta en las obras de “El Periférico de Objetos” entre algo inerte (objeto) que podría estar muerto, y algo vivo (manipulador), que a la vez vive, plantea un punto de partida para analizar cada uno de los elementos siniestros en los espectáculos de este grupo. También la imagen de algo chiquito que está manejado por alguien grande, provoca la sensación de que el muñeco tiene independencia, a pesar de visualizar al titiritero. Eso potencia el sentido de lo siniestro. Para culminar este punto, la aparición del manipulador en la escena, es un acto *Umheimlich* (siniestro), porque debería haber quedado oculto, secreto, pero se manifiesta a plena luz y en escena. El elemento siniestro en las obras de El Periférico de Objetos (Parte 1)
Cecilia Propato

En el espectáculo “Cámara Gesell” (1994) a las propuestas anteriores se agregó la presencia de una actriz no manipuladora: Laura Yusem. Laura encarna a Tomás, el protagonista. La obra cuenta la niñez y juventud de Tomás, su incomunicación, su conflictiva relación con su familia original, con su familia adoptiva, con su sexualidad y con la sociedad en general y las sucesivas crueldades y represiones que lo convierten en asesino. El único personaje humano es Laura/Tomás, el resto de los personajes son objetos. En este caso los manipuladores, a la vista sólo hasta la cintura (ya que asoman por puertas hechas en grandes practicables), son “presencias”, que apoyan con sus cuerpos y sus miradas el clima opresivo de la obra. La puesta fue realizada en un espacio pequeño con múltiples niveles y trampas por los que objetos y manipuladores aparecen y desaparecen de escena. El espacio es en sí mismo un objeto-personaje más, que el espectador ve modificado y utilizado en múltiples variantes según las necesidades de las escenas, como una gran casa de muñecas en donde habitarían estos objetos y sus manipuladores.

El título Cámara Gesell remite a un dispositivo de vidrio creado por Arnold Gesell para elaborar diagnósticos de desarrollo en los niños. Conocida por ser usada por la policía, las oficinas de seguridad, centros de diagnóstico psicológico, etc., permite al observador ver a través de un vidrio al observado, sin ser visto por él.

Aunque el vidrio no existía, la situación del espectador era claramente obscena. Muy próximos a la escena, casi dentro de la misma, veían sin ser vistos la intimidad de los personajes.

Tanto en El Hombre de Arena con su caja de tierra de la que se desentierran y entierran los personajes de la obra como en la cámara de Cámara Gesell, el espacio-cosa que contiene a los demás objetos es altamente relevante y favorece relecturas de la noción de objeto.

Laura potencia en su trabajo interpretativo la fragilidad. Sin máscara ni más caracterización que un traje de hombre se vincula conflictivamente con los personajes que habitan su periferia: sus padres-objetos, sus hermanos-objetos, su amante-objeto, los policías y dentistas-objetos que lo torturan, los humanos-manipuladores-objetos y un espacio-objeto que incluye a todos, configurando a su alrededor, un extraño territorio de material inorgánico que se relaciona cómodamente con su imagen humana y por momentos hasta puede

imitarla, pero que siempre será una distorsión de su humanidad.

En “Cámara Gesell”, Tomás es el hombre. Su inmenso cuerpo (en relación con los pequeños objetos, el medio cuerpo visible de los manipuladores y el reducido espacio) se ve tembloroso, sensible, frágil ante la precisión y crudeza del mundo objetual. Es un cuerpo humano que se vincula con los objetos, no con los otros cuerpos que manipulan esos objetos. Potencializa su humanidad frente a los objetos. Los objetos exacerbaban su “cosidad”. Tomás es el individuo, los objetos son la familia y la sociedad, “los otros genéricos”.

“Desde el comienzo - explicó la actriz - está planteada la ambigüedad, ya que se trata de un personaje infantil varón interpretado por una mujer grande. Este hecho no se oculta pero se le suma en la elaboración actoral, un comportamiento no realista que acrecienta esa ambigüedad. Este esfuerzo de concentración fue la parte más fascinante del trabajo, porque lo que devuelve el muñeco es de una fuerza tan potente, de una verosimilitud tan misteriosa, que resulta incomprensible desde el punto de vista racional. El muñeco tiene un plus expresivo que me sacude.”

Reportaje a Laura Yusem en La Voz del Interior - (Sobre Cámara Gesell)

“Otra de las diferencias fundamentales que incorpora Cámara Gesell (antes sólo se había trabajado germinalmente en este aspecto) es la interacción de los muñecos y manipuladores con una actriz: Laura Yusem en el personaje de Tomás. La figura de Yusem, su rostro deliberadamente inexpresivo y abúlico, contraído por una ligera mueca de desagrado, su mudez y pasividad sufriente, son encarnación quintaesenciada del espíritu de la obra: Tomás es en la creación de Yusem, la imagen ideal para este hombre de fin de siglo concebido por El Periférico de Objetos. Al margen del realismo, Yusem compone un personaje al borde de lo abstracto.”

Jorge Dubatti - El Cronista Comercial - (Sobre Cámara Gesell)

“La única actriz que juega un personaje de niño varón es Laura Yusem, en la piel de Tomás, quien le entrega una dualidad importante para la lectura final. Sus desplazamientos son casi de danza, porque están inmersos en sutilezas y detalles, crispaciones y temblores. Asombra la relación que mantiene con los muñecos.”

Ana Seoane - La Prensa - (Sobre Cámara Gesell)

“Es algo muy especial. Por eso, mientras trabajo con ellos no puedo dejar de pensar en todas las ideas que desarrolló Tadeusz Kantor sobre esto, como ésta en la que el muñeco habla desde la muerte. Y si no es así habla en todo caso desde un lugar que es siempre misterioso, que nos perturba.”

Reportaje a Laura Yusem en Página 12 - (Sobre Cámara Gesell)

En Máquina Hamlet, nuestro espectáculo de 1995 y el mas exitoso de los presentados hasta ahora, la escena se pobló de dobles, maniquíes y prolongaciones de los actores. Los objetos-dobles, con el mismo rostro que los actores, son sometidos a la violencia, descuartizados y expulsados por los mismos actores con los que comparten sus facciones. Cuando quedan abandonados en la escena su inmovilidad, en la que late el movimiento anterior, impulsa al espectador a desear moverlo, revivir la materia muerta, ser el demiurgo de lo imposible. Su muerte viva es lo que moviliza al publico a acercarse como los niños, con intención de tocarlos, al finalizar el espectáculo.

“Y hay, por ultimo, otra certera intuición que circula por la mente del espectador: la de una reproducción estandarizada, una serie ilimitada de ellos. Es muy probable que pensemos que detrás de esos muñecos, que en escena terminan destruídos por los actores, habrá miles mas esperando en la fila el mismo destino. Y esta intuición de reproducción conlleva la idea de manipulación de la realidad como posibilidad escalofriante y a la vez falsa, distanciada. Ironía pura.”

Daniel Veronese- Conferencia de Bello Horizonte 1999

En Zooedipous, espectáculo de 1998, el grupo necesitaba dar un paso mas allá en el concepto de manipulación objetual. ¿Qué pasaría si en lugar de un objeto fabricado, perturbado o encontrado manipuláramos materia orgánica viva o muerta? Afectados por Kafka, Deleuze y la misma tragedia (Edipo) trabajamos los conceptos de desterritorialización, devenir animal, la quiebra de la ley y el orden familiar, la salida de la tribu, etc... Además de objetos especialmente contruídos y manipulados en escena, algunos ampliados como vistos por una lente de aumento, por ejemplo: una mosca con la que una actriz copula, trabajamos con pequeños insectos vivos (bichos bolita) y artemias, pollos muertos y gallinas vivas.

Animales vivos en la escena que incluso se acercan al público. Animales que aparentemente mueren y obligan al público a enfrentarse con sus numerosas contradicciones y prejuicios.

En nuestros espectáculos siguientes (M.M.B. Monteverdi *Metodo Belico*, *Circonegro*, *El Suicidio-Apocrifo 1*; *La Ultima Noche de la Humanidad*) hemos recorrido un mundo complejo de imágenes y objetos: muñecos de 50cm y muñecos de 4 metros, animales vivos y muertos, insectos asesinados en escena, maniqués brutalmente realistas, autómatas de tamaño humano que copulan incesantemente, bebés que hablan o lloran a control remoto, pinzas de todo tipo y referidas a diversas profesiones, teatro de sombras, retroproyección y proyección de diapositivas y video, camaras filmando y proyectando en escena, máscaras de animales, armas de fogeo, dardos y espadas. Han trabajado con nosotros actores, manipuladores, cantantes de ópera, músicos contemporáneos, instrumentistas de repertorio barroco, bailarines, y todos han buscado acercarse emotivamente e interpretativamente al universo objetual.

“ Dos muñecos de tamaño natural representan a una mujer y aun hombre durante el acto sexual, mientras otro, semejante a un niño, cuelga boca abajo del techo. Al costado un maniqui de dos metros con ochenta yace descuartizado en el piso, a la espera de que alguien se apiade y lo reconstruya. El director marca los primeros compases y actores y cantantes se alinean para entonar los madrigales de Claudio Monteverdi. Allí, una vez mas *El Periférico* desplegará la poética que los hizo únicos en su género, al otorgarle peligrosidad a los objetos, que desde entonces, dejaron de ser títeres previsibles, inofensivos e invulnerables. Según Freud hay tres situaciones que el hombre vive como siniestras- presentes en todos los trabajos de *El Periférico*- el animismo y la magia, el tema del doble y el retorno de lo semejante-cuando todos los deseos, aun los fatales se hacen realidad”

Ana Duran – Revista 3 Puntos

Conclusión

Porque la experiencia dadá, duchampiana, surreal, minimal, etc..liberó a estos objetos inútiles, indiferentes, contradictorios, delirantes, sexuados, irónicos, provisorios, irracionales, simbólicos e inestables y los dejó ser ellos mismos.

Porque pudieron independizarse del mandato del Teatro de Titeres que los obligaba al único rol de

metaforizar lo humano.

Porque, elegidos muchas veces al azar, algunos se resisten a ser convertidos en símbolos y mas que significar “producen”: sentimientos, relaciones humanas, sucesos (Como la maquina tragaperras de Adamov, según la vision del Anne Ubersfeld)

Porque protagonizan la escena y todos los elementos que la constituyen se adaptan a ellos.

Porque su funcionamiento objetual puede crear un sistema para la escena.

Porque articulados en segmentos construyen una máquina poética, objetual, procedimental, única.

Porque no son creados por artistas y artesanos para sobrevivir y exorcizar a la muerte sino para todo lo contrario.

Porque permiten vehiculizar el horror y “amasarlo” junto con el público.

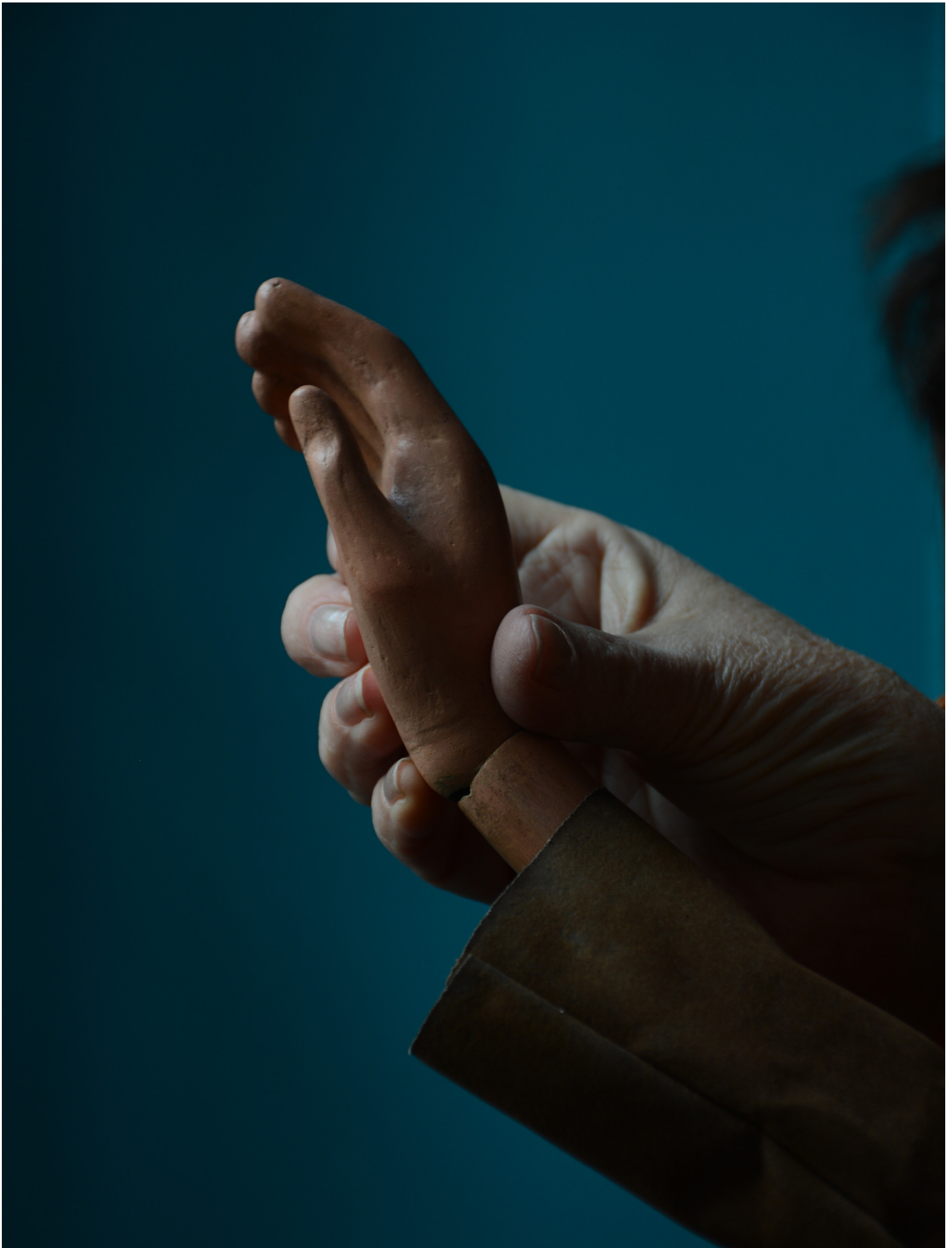
Porque son a la vez efímeros y contundentes.

Porque nacidos de los desechos de basureros y cotolengos culturales, se mutan en nuevos en la escena y pueden contar su historia

Porque permitieron que el grupo creara una micropoética que pudo mostrar por el mundo a un público macro y mixto, los objetos en *El Periférico* de Objetos son una nueva vuelta de tuerca en la mirada hacia lo objetual en las artes y esto recién empieza.

Bibliografía:

- Alderoqui, Helena – *El Periférico de Objetos...una investigación al margen* – Buenos Aires 1995
- Artefacto, *Pensamiento sobre la Técnica 4* – Buenos Aires 2001
- Baudrillard, Jean – *El Otro por sí mismo*- Anagrama – Barcelona 1988
- Brook, Peter – *El Espacio Vacío* – Arte Ensayo – Península – Barcelona - 1973
- Brook, Peter – *Provocaciones* – Fausto – Buenos Aires – 1992
- Caronte – *Filosofía* – Edit. Altamira – Buenos Aires – 1994
- Celant, Germano – *Arte Povera* – Flash Art N° 5 – Roma- 1967
- Cirlot, Juan E. - *El mundo del Objeto (a la luz del surrealismo)* - Anthropos - 1990.
- Conceptos de Arte Moderno* – Recopilación N. Stangos – Alianza Editorial – España
- Curci, Rafael – *De los Objetos y otras manipulaciones titiriteras* – Tridente Libros – Buenos Aires - 2002
- De Azua, Felix – *El Artista de la Modernidad* - La Caja N° 6 – Buenos Aires 1993
- Dubatti, Jorge y otros - *Micropoéticas y Subjetividad en la Escena de Buenos Aires (1983-2001)* - Buenos Aires –2003.
- Duchamp, Marcel – *A propósito de los Ready Made* – Caronte Filosofía- Altamira – 1994
- Giunta, Andrea – *Vanguardia, Internacionalismo y Política* – Paidós- Buenos Aires 2001
- Gordon Craig - *El Arte del Teatro* - Colección Escenología- Gaceta –1987
- Jurkowsky Henryk - *Consideraciones sobre el Teatro de Títeres* - Colección de Ensayos - Edic. Concha de la Casa - Bilbao 1990
- Kantor Tadeusz – *El Teatro de la Muerte* – Ediciones de la Flor – Buenos Aires -1984
- Kandinsky, Vassily – *Punto y Línea sobre el Plano* - La Nave de los Locos – México -1990.
- Lamarche - *Vadel Bernard* – *Joseph Beuys* – E. Siruela – Madrid 1994
- La Posmodernidad - Selección H. Foster* – Kairos –Barcelona
- Longoni, Ana y Santoni Ricardo – *De los Poetas Malditos al Videoclip* - Cantaro Editores – Buenos Aires –1998
- Lucie-Smith, Edward - *Movimientos en el Arte desde 1945* - Emecé - 1979.
- Marchan, Simon - *Del Arte Objetual al Arte del Concepto* – A. Corazón Editor- Madrid 1974
- Meschke, Michael - *Una estética para el Teatro de Títeres* – Bizkaia; Instituto Iberoamericano, Gobierno Vasco, UNIMA; 1988
- Moure, Gloria - *Marcel Duchamp* - Edic. Polígrafa S.A. – Barcelona - 1988.
- Mondrian, Piet - *Arte Plástico y Arte Plástico Puro* - Edit. Vicor Lerú - 1961.
- Pavis, Patrice - *Diccionario del Teatro* - Paidós Comunicación -1980.
- Paz, Octavio – *La Apariencia Desnuda* - Biblioteca Era – México 1972
- Propato, Cecilia – *El elemento siniestro en las obras de El Periférico de Objetos* - Ed. Poéticas Argentinas del SXX Edit. Belgrano - Bs. As. 1998
- Rosenzweig, Marcos – *El Teatro de Tadeusz Kantor* – Leviatan –Buenos Aires 1995
- Schulz, Bruno – *La Calle de los Cocodrilos* – Centro Editor de América Latina - Buenos Aires- 1982
- Surrealist Games - *Compiled by Alastair Brotchie* - Redstone Press London - 1992.
- Ubersfeld, Anne – *Semiotica Teatral* – Catedra/ Universidad de Murcia – Madrid 1998
- Vaizey, Marina – *Christo* – Ediciones Polígrafa, S.A. – Barcelona 1990
- Veronese, Daniel – *Conferencia de Bello Horizonte* – 2000; ...Las Máquinas Poéticas...2001.
- Veronese, Daniel – Ana Alvarado – *Objeto y Actor en la Escena* - Investigación para el Fondo Nacional de las Artes (1995)



CRITICA Y ARTISTA: Sistema dialogal

ESTE TEXTO FUE PUBLICADO EN REVISTA PUCK, N°17 2010, AÑO , FRANCIA. AGRADECEMOS A DIDIER PLASSARD Y A REVISTA PUCK NÚMERO 17, FRANCIA, LA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLO.

SOBRE MONTEVERDI MÉTODO BÉLICO DE EL PERIFÉRICO DE OBJETOS

ESCRIBE JORGE DUBATTI EN EL CRONISTA, (BUENOS AIRES, 2000)

El Periférico instala otro imaginario, absolutamente contemporáneo, metáfora desgarradora del horror y, a la par, complementario y contrastante con el universo barroco de Monteverdi y su tiempo.

Si Monteverdi celebra la lucha “cuerpo a cuerpo” de la guerra y los encuentros del amor, el Periférico habla de la cárcel del individualismo y la virtualidad donde los cuerpos permanecen aislados, separados, y el encuentro es prácticamente imposible. La escena sexual con los muñecos y el erotismo virtual es una de las claves más explícitas de esta cuestión. El hombre encerrado en su propio teatro mental. A diferencia del refinamiento emocional que propone la escritura musical de Monteverdi, el imaginario de El Periférico trabaja con un “alejamiento” de la emoción, claramente detectable en el trabajo con los muñecos: la manipulación no es directa, sino a distancia, se utilizan muñecos mecánicos -autómatas dirigidos por control remoto- o gigantes, en los que se disuelve el vínculo original entre el titiritero y el objeto

SOBRE EL NIÑO DE PAPEL DE ANA ALVARADO CON EL GRUPO DE TITIRITEROS DEL TEATRO SAN MARTÍN (BUENOS AIRES 2000)

ESCRIBE NORA LÍA SORMANI EN EL CRONISTA

En cuanto a la puesta en escena, El Niño de Papel aporta a la historia argentina del teatro de títeres para chicos muchos elementos originales. Especialmente, la introducción de una innovadora técnica oriental que consiste en desdoblarse la tarea del titiritero en dos. Por un lado, está el manipulador del títere de varilla, oculto a la mirada del público, por el otro, el intérprete de la voz del títere, que trabaja a la vista del público y que sigue, junto con éste los movimientos del muñeco.

SOBRE EL MANIFIESTO DE NIÑOS DE EL PERIFÉRICO DE OBJETOS

ESCRIBE JUAN JOSÉ SANTILLÁN EN EL CLARÍN (BUENOS AIRES 2007)

En este trabajo, el Periférico radicaliza la relación objetos/actor que caracterizó su estrategia estética durante buena parte de los noventa. Aquí, en su obra número once, el espacio escénico de la instalación es concebido como un objeto en sí mismo. Es decir, los muñecos son un apéndice, a veces obsceno, que late al mismo tiempo que esa totalidad fragmentada por los recursos técnicos. Y sin embargo, lo técnico, no empaña la poética del grupo que mantiene su sello, su inconfundible esencia compositiva.

Sobre El Cachorro de Elefante de Bertolt Brecht, dirigido por Ana Alvarado

Escribe Natalia Laube en Crítica (Buenos Aires 2009)

“Enhebrando objetos de la factoría Alvarado, títeres que hacen las veces de actores (Ema Peyla, encargada de darle vida al muñequito es sencillamente mágica), música, actores escondidos entre el público y una proyección audiovisual..... Quizás El Cachorro de Elefante no sea entonces la puesta indicada para una primera cita con pretendientes ajenos a los andares del off, pero ofrece preguntas interesantes para los que sí están inmersos en el universo teatral ¿Se puede interpretar a Brecht a partir del teatro de objetos?”

Elijo en esta nota trabajar con la noción de “crítica” más difundida, la que se escribe en los medios gráficos o virtuales y llega al público por escrito y para intermediar entre él y la obra artística. Muchos de los críticos aquí citados tienen una obra de investigación extensa que excede en mucho a las citas puntuales que se recortan en esta nota. Como en muchos otros temas, en el caso de la actividad crítica relacionada con el Teatro de Títeres y Objetos en la ciudad de Buenos Aires, no se puede generalizar.

A lo largo de mis años de trabajo en la especialidad he visto cómo el interés personal de algunos críticos y sólo eso, los hace aptos para la tarea. En algunos de los casos ese interés los lleva a poder producir “una obra nueva” con su crítica que tenga verdadero valor dialogal para el artista.

Normalmente los que hacemos teatro valoramos al crítico que arriesga. Al que, aunque la obra está abierta a múltiples lecturas, busca, como dice Roland Barthes, a su riesgo, un sentido particular”. Al que logra “anclando” en el “sentido vacío”, en la “estructura mítica”, “en el amontonamiento de la memoria” interpretar, descifrar, evocar y finalmente inventar o aludir a formas nuevas, rastreables en la obra de la que se parte o si aún no, plausibles de serlo en una obra futura.

No está en discusión hoy por hoy el interés de la función crítica y la necesidad que de ésta tiene la obra de arte, por ejemplo, para no repetirse, para preguntarse, para favorecer el instinto selectivo y crítico del artista. También se reconoce la dificultad de la tarea “Es más difícil hablar de algo que hacerlo” decía Oscar Wilde, y el derecho de ser creadores de una nueva obra más allá de aquella de la que parten.

Roland Barthes considera crítico a aquel que descifra, que interpreta, que encuentra lo no aleatorio, que trabaja con modelos con los que explica las cadenas de símbolos y sus transformaciones, en forma reglamentada. El crítico no dice “cualquier

cosa” concede a su palabra y a la del artista una función significativa.

Liliana López, investigadora argentina, considera a la competencia discursiva del crítico teatral como constituida por tres grandes zonas interrelacionadas: la competencia literaria (estudio de la tradición teatral y de los procedimientos de análisis del texto), la competencia espectral (tiene como objeto de lectura y análisis al espectáculo teatral y exige una ampliación de las competencias a otras esferas artísticas) y la competencia escrituraria (ya que el soporte por excelencia de la crítica es la palabra escrita). La misma Liliana López en su lectura sobre la actividad del crítico y su situación en el discurso, reflexiona sobre la posición asumida por el crítico como pura mediación entre el objeto de discurso y su destinatario.

Hoy por hoy la conducta paternalista hacia el público ha cambiado aunque en los casos de los críticos que pertenecen a grandes medios formadores de opinión, sobrevive, no en lo que se dice, sino en todo lo que se omite.

Luego de un período de mayor valoración por la objetividad crítica, hay en la actualidad un giro subjetivo, postula López

Hechas las consideraciones anteriores...los críticos que deben criticar o comentar espectáculos teatrales enmarcados en el Teatro de Títeres y Objetos.

¿Tienen competencia práctica de este tipo de teatro?

¿Poseen competencia discursiva?

¿Están capacitados para encarar una segunda escritura y buscar otros sentidos que no sean los literales en una obra?

¿Tienen sentido crítico y selectivo?

¿Tienen derecho a operar sobre su texto metadiscursivamente?

¿Puede considerarse que cumplen con lo que llamamos al principio del trabajo: una función crítica?¹

En los casos de los críticos que cito en este trabajo la respuesta es decididamente sí y la adquirieron por su propio interés en hacerlo. Lo que debería después evaluarse es qué espacio ocupan estos críticos y qué posibilidades tienen de llevar adelante su trabajo en una plaza teatral como la de Buenos Aires.

Desde fines de los años 80, cuando comencé a trabajar en el Teatro de Títeres y Objetos, el grupo de críticos que se interesó por nuestro trabajo y el de otros artistas del género e inició un seguimiento, investigación, publicó trabajos sobre el tema y cumplió, por lo tanto, con los ítems antes propuestos, puede contarse con los dedos de la mano y su espacio en los medios periodísticos de gran divulgación se fue reduciendo. Constituyen actualmente una valiosa crítica especializada para un público especializado.

No existía ni existe en Buenos Aires una crítica especializada en títeres si pensamos en que todas las semanas en determinado medio uno pueda leer un trabajo sobre Títeres o la crítica de un espectáculo de Teatro de Objetos. No, lamentablemente. Existen críticos de Teatro para la Infancia y ellos normalmente incluyen a los espectáculos de títeres en sus críticas porque ese es el territorio donde más cantidad de espectáculos de títeres se despliegan.

También existen críticos interesados en el lenguaje y que, a partir de lo que vieron, fueron creando un discurso crítico que incluyera al teatro objetal.

Críticos investigadores, como Jorge Dubatti o Julia Elena Sagassetta, incluyeron sin discriminación al Teatro de Objetos dentro del Teatro en general y lo evaluaron desde esos modelos y también fueron acompañando a los espectáculos, descubriendo la técnica, asociándola con las técnicas de actuación propias del “teatro a secas”, rastreando en el amontonamiento de la memoria cultural los antecedentes y sumando sus reflexiones y comparaciones hasta articular lo que nombrábamos antes, como una obra nueva.

En el libro que compiló Dubatti, escritos sobre

Teatro II, incluye un artículo mío centrado en el teatro objetal sin ninguna discriminación respecto de los otros teatristas y académicos prestigiosos que se refieren al mucho más investigado y documentado (en Argentina) teatro de actores.

Otro ejemplo de esta posición se encuentra en la crítica del mismo Dubatti que cito en primer término “...trabaja con un “alejamiento” de la emoción, claramente detectable en el trabajo con los muñecos: la manipulación no es directa, sino a distancia, se utilizan muñecos mecánicos -autómatas dirigidos por control remoto- o gigantes, en los que se disuelve el vínculo original entre el titiritero y el objeto”

Dubatti plantea con la palabra “alejamiento” algo que podría asociarse al “efecto distanciamiento” de Bertolt Brecht y a lo que yo adhiero, incluso monté un espectáculo para poner en discusión el tema de si el actor manipulador de objetos no será quien mejor cumple el ideal brechtiano. A ese montaje se refiere Natalia Laube en su nota, la última de mis citas, planteando sus dudas.

Dubatti luego de ver varios espectáculos de teatro objetal toma posición respecto de lo que la “manipulación directa” quiere decir en términos de emoción y le otorga a esto un sentido particular y personal. También pone en cuestión una vieja discusión sobre los límites de la manipulación ¿Hasta qué distancia pueden separarse títere y titiritero sin que se rompa la convención de que pueden ser una unidad dramática indisoluble? Se incluye en un debate propio del lenguaje y estimula la respuesta.

Noralía Sormani expresa en su crítica de El Niño de Papel algo que despertó su interés y la llevó a buscar las raíces, lo originario de la técnica. Ella fue desplegando, con el correr de los años, una documentación e investigación importante sobre la historia de los títeres argentinos, fundamentalmente el caso de El Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín de la Ciudad de Buenos Aires.

Describe en su crítica, con mucha competencia espectral, la técnica del desdoblamiento y se decide a contársela al público con la generosa voluntad de que éste también vaya percibiendo los cambios en las puestas en escena de espectáculos de títeres y pueda constituirse en un público modelo.

“..., el espacio escénico de la instalación es concebido como un objeto en sí mismo. Es decir, los muñecos son un apéndice, a veces obsceno, que late al mismo tiempo que esa totalidad fragmentada por los recursos técnicos. Y sin embargo, lo técnico, no empaña la poética del grupo que mantiene su sello, su inconfundible esencia compositiva.”

En este comentario crítico, Juan José Santillán se hace cargo de la actual hibridación de los lenguajes y evalúa al grupo con la mirada de un crítico joven ya habituado al mestizaje, a la instalación, a la tecnología en la escena, a la performance. Asume la diferencia entre objeto y muñeco según la actividad escénica de cada uno y, por eso, en el caso de este espectáculo, marca la relevancia del objeto escénico-tecnológico que porta la instalación, en detrimento de los muñecos, usados como tales y con menor peso dramático.

Su comentario se suma a las preguntas sobre los límites del lenguaje que todos los que estamos en esta tarea nos hacemos permanentemente.

En mi caso particular siempre trabajo en las fronteras y me interesa tensar e investigar esas zonas, a riesgo cierto de que algunos de esos corrimientos, me deje habitando en un “no lugar”, entre el Teatro de Títeres, el de Actores, la Instalación o la Performance.

El fenómeno de inclusión del Teatro de Títeres y Objetos, en la reflexión general sobre el teatro y sus actores, es un camino de doble sentido.

Favorable porque el estar “dentro” permite que la crítica los evalúe respetando las mismas reglas de juego, sin tomarlo como un género menor. Desfavorable porque esto no exige una pertinencia crítica específica para el lenguaje de los títeres y objetos, excepto, como dijimos, por estricta voluntad personal del crítico.

Buenos Aires es una plaza teatral de gran actividad cultural y muy pocos recursos económicos para los artistas e investigadores, esto hace que lo que ocurre pueda parecer a veces, mucho o muy poco, según el cristal con que se lo mira.

La Argentina tuvo en las últimas dos décadas un proceso brutal de concentración de los medios en grupos monopólicos con intereses regidos exclusivamente por el mercado. El poder mediático generó una transformación en nuestra sociedad que incluso pone en riesgo el rol del estado democrático. Eso afectó a la función crítica y formó un nuevo grupo de críticos demasiado condicionado por las reglas de juego del consumo de nuestro tiempo y temeroso de enfrentar el reclamo de en-

tretenimiento vacío del público mediático.

Acá entramos en temas en los que nos podemos dejar acompañar por algunos de los conceptos que Eco escribió en su famoso ensayo, *Lector in Fabula*, y forzándolos un poco, podríamos decir: Un espectáculo representa una cadena de artificios expresivos que el público debe actualizar, pero la competencia del público no coincide necesariamente con la del artista emisor, pueden diferir en parte. El código no es una entidad simple, es un sistema de sistemas, una actividad semiótica en sentido amplio, entonces el artista emisor debe aplicar una estrategia que incluya las previsiones de los movimientos del otro, del público, debe preverlos mediante un cálculo probabilístico. Por muchas interpretaciones que genere el público, el artista emisor debe buscar que no se excluyan sino que, en cambio, se refuercen. O sea, el artista emisor debe prever un Público Modelo pero no sentarse a esperar que llegue sino ayudar a construirlo. Ahora bien...El Público Modelo tiene también una hipótesis de Artista Modelo que fue construida normalmente por las informaciones que críticos, comentaristas e investigadores le dieron antes. Es un trabajo en equipo. Ahí el lugar del crítico puede favorecer o no que el asunto “se muerda la cola”.

La actividad crítica en Buenos Aires como la teatral tienen, eso sí, infinitos recursos creativos para hacerse oír y leer y buscan resquicios de trabajo liberado de condicionamientos.

Lo que creo que es bastante singular en Buenos Aires es que el Teatro de Títeres y Objetos forma parte del mundo teatral y disfruta o padece lo mismo que el Teatro de Actores, en lo que nos concierne, el apoyo o no de la crítica mediática. Los investigadores interesados en la búsqueda de nuevas formas en el teatro objetal o no, escriben, crean premios a medida de los artistas y forman público en escuelas para espectadores. Los artistas fundan pequeños teatros en el circuito off para poder mostrar sus trabajos y organizan eventos y festivales. Hay muchas ganas y esfuerzo, pero la competencia vulgar del mercado y sus multimedia nos sigue dejando en el lugar de los que trabajan “sólo para pocos”

Las palabras que cito a continuación son de Carolina Erlich, titiritera y Fundadora del grupo El Bavastel y de El Festival de Títeres para Adultos que año a año se monta en Buenos Aires, con enorme esfuerzo. Me pareció importante sumar su voz en esta nota:

“Creo con toda honestidad que no hubo ninguna crítica hecha por parte de un crítico que haya hecho que se provoquen cambios en alguna de las obras “criticadas”.

Creo sí, que hubo una vez en que una crítica de Ruth Mehl del espectáculo Caminito de Hormigas, nos ayudó de alguna forma a la comprensión de cómo mejorar un aspecto del trabajo en cuestión; en ese caso, se trataba de la crítica de una escena en particular y su comentario, como además era un trabajo muy nuevito en ese momento, ayudó a reformular algo del ritmo de esta escena en cuestión.

¿Será que siempre tuve críticos muy benévolo con mi trabajo?

El recuerdo que tengo acerca de las críticas es siempre tan amable, que la sensación que tengo

es que el mayor aporte fue como de afirmación de lo que se venía trabajando... O es posible que, pese a que alimente mi ego el hecho de que mis creaturas salgan en los diarios, no le doy demasiada atención a las críticas “especializadas”.

Por otra parte, debo mencionar que la mayoría de las veces, los comentarios o críticas, bien intencionados o no, del público sobre todo, y también de algunos colegas, al menos en mi caso, son los que me han hecho trabajar y reformular cosas, o han aportado a la tarea de un modo creativo, aun cuando los comentarios no son siempre favorables, (y quizás sobre todo por esto) y son los que realmente modifican mi idea de la recepción del material y me hacen comprender mejor casi la totalidad de mi trabajo.” Carolina Erlich.

Bibliografía

Roland Barthes, *Crítica y Verdad*, México, Siglo XXI, 1972

Oscar Wilde, *El Crítico como Artista*, Madrid, Espasa Calpe, 1968

Liliana López, tesis del doctorado en trámite de edición “*Los discursos sobre teatro y la función crítica*”, FFyL y UBA, Buenos Aires 2006

Jorge Dubatti, compilador, *Escritos sobre TEATRO II*, Edit. Nueva Generación/CIHTT/ Escuela de Espectadores, Buenos Aires, 2009

Topología de la Crítica Teatral I, Directora Liliana López, IUNA Artes Dramáticas, Buenos Aires, 2009



La maquinaria Barroca:

ESTE TEXTO FUE PUBLICADO EN TOPOLOGÍA DE LA CRÍTICA TEATRAL II, AÑO 2009. AGRADECEMOS A LILIANA LÓPEZ Y A LA UNA. ARTES DRAMÁTICAS, LA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLO.

Este texto intenta reflexionar sobre algunos conceptos y definiciones del pensamiento en el período Barroco y Pre-Barroco y sus posibles asociaciones con la vida cotidiana y el teatro de nuestros días. El ejemplo del que partiré será la puesta en escena del espectáculo Monteverdi Método Bélico (Año 2000) y el guion de imágenes generado por el grupo argentino El Periférico de Objetos, que lo puso en escena, a partir de algunos madrigales guerreros y amorosos de Claudio Monteverdi y de las conversaciones del grupo con el dramaturgo Dieter Welke .

Según Guy Debord, en la Sociedad del Espectáculo, la primera sociedad pensada históricamente fue estática, se organizaba según el modelo del tiempo cíclico, según la experiencia directa con la naturaleza, la eternidad era el retorno de lo mismo. Cuando una sociedad más compleja llega a tomar conciencia del tiempo, su tarea es, en cambio negarlo, porque no ve en el tiempo lo que transcurre, sino lo que retorna.

Las religiones monoteístas han sido una transacción entre el mito y la historia, entre el tiempo cíclico que todavía dominaba la producción y el tiempo irreversible en el que se enfrentan y recomponen los pueblos.

La eternidad sale del tiempo cíclico es su más allá. Al declinar la Edad Media, la conciencia vinculada con el antiguo orden experimenta el tiempo irreversible que invade a la sociedad bajo la forma de una obsesión de la muerte. Es la melancolía de la disolución de un mundo, el último donde la seguridad del mito equilibraba todavía a la historia.

El Renacimiento lleva consigo la ruptura gozosa con la eternidad. En la vida exuberante de las ciudades italianas, en el arte de las fiestas, la vida se

experimenta como disfrute del paso del tiempo. El movimiento constante de la monopolización de la vida histórica por el Estado de la monarquía absoluta, forma de transición hacia la dominación completa de la clase burguesa, manifiesta en el Barroco lo que es de ahí en más el tiempo irreversible de la burguesía. Tiempo histórico de la producción económica que transforma la sociedad continuamente y de arriba hacia abajo.

El Pre-Barroco, al que pertenece Claudio Monteverdi, es una transición, el Renacimiento está presente, aún. Hay una experiencia sensual verdadera, Las letras de algunos madrigales guerreros y amorosos pertenecen a Tasso, por ejemplo. El exterior/interior aún están unidos por un hilo delgado, la moral burguesa no se ha instalado definitivamente. Pero a partir de allí comienza la gran Duda, como forma de sobrevivir, "El arte de sobrevivir" de Descartes. La Desubicación. La austeridad luterana frente a la Contrareforma y los ritos católicos convertidos en Teatro, lo religioso convertido en profano. La música se divide, en un caso se separa de lo visual y recorre el camino marcado por los Oratorios, por Bach. En el otro caso, del que Monteverdi es el antecedente, se dispara hacia la Opera.

En este último Barroco, ya instalado comienza lo que Debord aplica de ahí en más a la noción de Sociedad del Espectáculo: El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa. El espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, es decir social, como simple apariencia. En el mundo realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso. A continuación, enumero en forma de frases cortas, los ítems o nociones y conceptos tenidos en cuenta en el proceso de montaje del Espectáculo

Monteverdi Método Bélico de El Pérfico de Objetos y que nos permitieron que la puesta generara un diálogo entre el hombre del Barroco y el hombre Contemporáneo, en términos de Teatro:

Fachada. Emblema. Vértigo
 El Vértigo hacia Abajo es la Caída en el Infierno
 Lo Exterior es Fachada, Emblema, Puesta de lo Interior.
 El Emblema Barroco es indescifrable.
 Religión como Fachada
 La Historia como Decorado
 Conversión de lo religioso en profano
 Lo trascendental se escapa hacia el Espectáculo
 Exhuberancia de imágenes: Decorado
 Todo es Espectáculo/ Teatro
 Todo es carne
 Automatización de la Matanza (Guerra de los 30 años)
 Máquinas de Guerra y Máquinaria Teatral
 Por delante Lo Bello. Por detrás El Horror
 La Seguridad perdida se busca en lo Sensual artificioso.
 Puesta en Escena de los Afectos
 Cuando aumenta el Vértigo se construyen más Emblemas
 Cuando se agota la Sensualidad se necesita un estímulo Estético
 Cursilería
 Artificio
 Extasis
 Ruptura entre el Interior y el Exterior
 El Teatro que representa al Mundo ya no existe
 El Teatro es ahora Emblema del Mundo
 La Naturaleza es un Telón de Teatro
 Detrás del Bello Decorado duerme La Bestia
 Abrazo sangriento
 Ilusión Óptica
 Todo conflicto real se vuelve papel maché
 Todo es Puesta en Escena/Representación
 Representación Pura/Fingir/Aparición del Actor profesional
 Representación de la Furia de los Elementos:
 Luz versus Tinieblas
 Bien versus mal
 Orden versus Caos
 Uno versus Lo Múltiple
 La Luz en el Barroco: Foco Dramático y Falso
 Luz dentro de la Escena
 Claroscuro
 El Truco a la vista
 La Maquinaria teatral del Barroco: Poleas, máquina

de viento, de mar.

El Hombre del Primer Barroco y el de fines del siglo XX tienen mucho en común.
 La Posmodernidad convive como el Barroco con la inquietud, la melancolía, la búsqueda de sentidos, la desubicación. La angustia frente a la muerte y el deseo de prolongar la vida.
 Dice Tancredi, como diría cualquier hombre de nuestros días: Tendré miedo de mí mismo y volveré a encontrarme sin cesar
 Inquietud frente al sexo. La guerra de los sexos. Esa guerra hace imposible al amor. Como en Tancredi y Clorinda de Monteverdi/Tasso.
 La guerra actual. Automatización de la matanza, perfección de la maquinaria. Guerra sin angustia porque se pierde el referente.
 Autodestrucción.
 Autoservicio y cybersex
 Cinismo. “Ahora necesito heroína y no heroínas”
 Dieter Welke dixit
 Lo fugaz.
 El cansancio del signo
 Todo es espectáculo
 Todo conflicto es papel maché

A partir de estas ideas, asociaciones, pensamientos y lecturas El Periférico de Objetos, generó un guión de imágenes y luego las puso en escena, conviviendo con los bellísimos madrigales guerreros y amorosos de Claudio Monteverdi. Algunas no son relevantes para esta reflexión, otras no pudieron ser llevadas a escena por imposibilidades técnicas, pero son citadas porque interesan a quien escribe.

Se trabajó fundamentalmente con la idea de la Destrucción del teatro Barroco, de la Gran Fachada, con la asociación entre la Maquinaria de la Guerra y la del Amor, con la imposibilidad del Amor.

La Maquinaria teatral se pone sola en funcionamiento

Cantantes y Actores, ocupan el escenario. Un enorme ojo proyectado los mira y mira al público. Inicia la música de Monteverdi

Se proyecta Una Noche en la Opera de los Hermanos Marx. La inefable

Un técnico del teatro atraviesa la escena cargando utilería gigantesca, repite esta acción. No hay figurantes, los mismos empleados del teatro entran y salen de escena

Falsos telones que suben y bajan en tiempos pro-

longados generando acción falsa.

Una pequeña puerta en el fondo del escenario se abre y caen a escena muchas personas

Asociación entre la Maquinaria Teatral Barroca y la Maquinaria de la Guerra:

De la parrilla sube y baja insistentemente un niño/objeto que está colgado por los pies y sangra sobre la escena

El teatro Contemporáneo es un Teatro Barroco bombardeado (Imágenes de los teatros de Hiroshima y Sarajevo)

Un grupo de personas sobrevivientes de alguna masacre se presentan al director musical para participar de un casting por un último mendrugo. Cada uno muestra lo que sabe, falsas destrezas.

Cuando no se escucha a Monteverdi sólo hay silencio o ruido, nada de melodías

Sonido de un barco enorme que se quiebra

Caballo de troya. Enorme objeto/muñeca que se parte y tiene actores dentro.

Máquinas de matar hombres y máquinas de coser cuerpos para que sigan luchando y copulando

Muñecos autómatas copulan sin detenerse

Los actores humanos intentan vanamente copular entre sí y con los muñecos

Se extrae el corazón a un hombre/objeto para comprender su funcionamiento.

Piso falso que se abre.

La sangre es el combustible de la máquina de la guerra

Bajo el piso hay una piscina de sangre. El público lo ve a través de espejos. Gravedad falsa. El piso se abre y hay una piscina de agua transparente, se cierra y cuando vuelve a abrirse el agua está roja.

La escenografía/objeto se pone en movimiento y termina siendo personaje: Primero es escenografía, luego se desplaza por manipulación, luego aparenta independizarse. Destruye todo a su paso

En la actualidad estamos ante un brutal cambio de paradigma tecnocientífico que dejó en el pasado al mundo mecánico de la física clásica, reemplazándolo por el informático-molecular y extremando su lucha contra las fuerzas de la naturaleza hasta operar mutaciones sobre ella. En la actualidad.

La técnica se extendió hasta convertirse en el medioambiente natural del hombre.

Al descubrirse la estructura de la molécula de ADN el enigma de la vida empieza a ser descifrado y según se ha divulgado “Toda una secuencia de ADN será tan fácil de leer como el código de barras de un supermercado. La molécula de ADN

es capaz de almacenar bits y puede integrar el circuito de una computadora. Puede convertirse a los elementos constitutivos de la realidad material en sustancia virtual.

Mientras se va esfumando la metáfora del hombre-máquina y cede su lugar al hombre información.



Cuerpo y Objeto sintonizados

ESTE TEXTO FUE PUBLICADO EN TERRITORIO TEATRAL. REVISTA DIGITAL, N°8, AÑO 2012. AGRADECEMOS A JULIA ELENA SAGASETA Y A LA UNA. ARTES DRAMÁTICAS, LA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLO.

Desde sus inicios fue muy feliz el encuentro entre la tecnología y el teatro. En general los avances tecnológicos fueron siempre beneficiosos para la escena, si bien ésta siempre generó saludables resistencias.

La tecnología hace normalmente su aporte a la escena de la mano de un tipo de director o puestista que toma al texto dramático como una parte de una partitura.

Según José Sánchez, Max Reinhardt, por ejemplo, lo veía así: "Los efectos son en muchos casos más importantes que las palabras. Lo primero es obtener una visión global del drama, que progresivamente se va concretando hasta alcanzar el detalle de cada gesto, cada paso, cada mueble, cada sonido. Entonces es cuando esas visiones acústicas y sonoras, perfectamente configuradas, se inscriben como una partitura"¹

La partitura es un trabajo diferente a la dramaturgia y a la dirección e implica un "director- puestista", como lo consideramos ahora. Así podemos considerar a Appia, Craig, Picator, Schreyer, Wilson y tantos otros mucho más actuales y locales que pueden englobarse en la noción de teatro performático.

Aunque no pudo llevarlo totalmente a la práctica, Piscator consideraba a la partitura, escrita en colaboración entre el director, el autor y el escenógrafo, como el verdadero texto dramático. Decía "la forma escénica determina la forma dramática".

Montaje y simultaneidad fueron algunas de las nociones que desarrolló y de las que el teatro actual es más que deudor.

Probablemente la tecnología más revolucionaria

para el teatro fue la luz eléctrica, su descubrimiento permitió en gran medida la autonomía de la escena. La luz fue determinante en el abandono de los decorados ilustrativos, permitió romper la frontera entre figuración y abstracción y crear un espacio escénico único y propio para el teatro.

La tecnología aplicada al sonido y a la música fue revolucionaria en el mismo sentido, permitió a la palabra ocuparse de sí misma y dejó a la sonorización, a la ambientación sonora, a la espacialización del sonido la tarea de aportar a la poética de la puesta, a la emoción, a la percepción espacial de lo no concreto, a aquello de lo que la voz y el cuerpo del actor solos no podían hacerse cargo.

Luego vinieron tantas cosas, la linterna mágica, las proyecciones de imágenes fotográficas, la imagen cinematográfica como escenografía, el video arte en la escena, las performances interactivas y más y más.

Y hoy podemos hacer nuestras bellas puestas despojadas con algunas pocas luminarias cada vez más perfectas, pequeñas computadoras, proyectores y pantallas bastante accesibles. Entonces, este maridaje entre tecnología y teatro es feliz y juntos han constituido una escena mucho más precisa en sus fronteras con el cine, el espectáculo teatral tiene su propia tecnología y la asume como parte de su partitura, sin perder en nada su esencia. Pero siempre el secreto de que eso tenga sentido es que exista una buena "partitura". Un texto escénico que contemple desde el inicio la posibilidad del uso de la tecnología digital, por ejemplo.

¹ Sánchez, José- *Dramaturgias de la Imagen-Colección Monografías*-Edic. Univ. De Castilla- 2002-p.41

Los parches, los acompañamientos vistosos pero no imprescindibles, producen una sensación de saturación que la puesta en escena muchas veces, rechaza.

Desde hace muchos años mi pensamiento relacionado con el teatro ha tomado como eje al cuerpo del actor y al cuerpo del objeto, dándole a éste último un lugar relevante. Yo le llamo la batalla entre la carne y la cosa.

Como el circo y el teatro de varieté, el teatro de objetos ha tenido desde sus orígenes la necesidad de un montaje de campos donde el texto dramático no sea lo más relevante. De modo que la construcción de “partituras” es el *metier* en el que mejor me muevo.

De ahí que decidí, ante mi curiosidad e interés por lo que se da en llamar Nueva Media o Nuevos Medios, incluirlos en mi obra, en mis escritos escénicos, en mi tarea docente y ver qué pasaba.

Hoy en nuestro apabullante mundo tecnologizado, los objetos igual que los organismos están en crisis. Podría decirse que nuestro mundo actual es un mundo post-objetual. A pasos agigantados la multiplicidad de objetos que usábamos para nuestro trabajo, confort, comunicación y entretenimiento se reducen hasta convertirse en un muy pequeño objeto que nos provee todo y cuyo diseño es extremadamente minimal. Los demás están convirtiéndose en un depósito de melancolía: radios, televisores, relojes, teléfonos de línea, muñecas, audífonos y muchos más objetos analógicos.

Para los que trabajamos con objetos estos desechos son un basurero poético altamente necesario para la creación pero si queremos continuar activos vamos a tener que mirar al pequeño tirano como un arma creativa también y someterlo a la *metaironía* *duchampiana* para que pueda autocriticarse. O generar mensajes autodestructivos con ellos mismos, como las obras de Jean Tinguely que explotaban cerca de los centros de experimentación nuclear en protesta por su proliferación. La tecnología digital es una herramienta y un reservorio de información valiosa que debe ser usada por los artistas, es un objeto fantástico y monstruoso. Un Frankenstein que no se libera y escapa sino que forma parte de nuestra propia organización. Ya es posible la interconexión y la interactividad entre cuerpos y dispositivos informáticos. Como dice Paula Sibila, “subyugados por las novedosas prótesis teleinformáticas y biotecnológicas, los organismos contemporáneos se trans-

forman en cuerpos conectados, ávidos y ansiosos, cuerpos sintonizados”²

Obviamente la idea de un solo cuerpo-objeto que se auto comanda desde los dos sistemas: el orgánico y el inorgánico es un motivo de perturbación e interés para quienes como yo, pensamos en la dinámica escénica entre el cuerpo del actor y el del objeto y sus mutuas manipulaciones.

Desde hace más de diez años pienso qué propuesta de estos campos voy a incluir en mis espectáculos, desde la partitura que les da origen. En Monteverdi Método Bélico de El Periférico de Objetos incluimos tímidamente cámaras de seguridad con salida en directo a la escena y autómatas humanoides bastante realistas aunque un poco artesanales y románticos todavía.

Año 2001

En Manifiesto de Niños, también de El Periférico de Objetos, la puesta se convirtió en una gran instalación, con algunos elementos en vivo y otros proyectados, aspectos documentales, cámaras que permitían ver y escuchar desde afuera lo que ocurría dentro de la gran caja cerrada que contenía a los actores en el centro de la escena, con algunas confusiones de sentido claramente deliberadas.

Años 2005 a 2007

En Visible con el grupo La Fase construimos un texto dramatúrgico a partir de nuestra experiencia con la tecnología de uso cotidiano, internet y celulares, fundamentalmente y, por ejemplo, dividimos la escena en ventanas, reseteamos la puesta completa, convertimos un chateo en una escena con los intervinientes en vivo, jugamos a sumarle a Beckett la tecnología que no pudo conocer: computadora familiar y cámara web. Años 2008 y 2009. En Ojos Verdes, la partitura de la puesta le aportó al texto dramático de Amancay Espíndola aquello que era imposible transmitir con la palabra y el cuerpo de dos actrices, el bello mundo sobrenatural y fantasmagórico de la pieza. Para eso trabajaron a la par mío, como quería Piscator, La música Cecilia Candia y la video artista Silvia Maldini. Año 2012.

Además de comprender las posibilidades maravillosas de estos nuevos lenguajes, este tiempo me dio la posibilidad de conocer a los que harían posible mi partitura, porque la tecnología tiene el problema de la pertinencia como cualquier otro lenguaje.

² Sibila, Paula- *El Hombre postorgánico*- Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009 p.193

Como golpe al ego de los autores-directores-actores, de los últimos años de nuestro teatro porteño, para interactuar con la tecnología se necesita “a los que saben” que, por suerte y cada vez más, son artistas. Músicos, artistas visuales o multimediales.

En el año 2011 creamos en el IUNA el Posgrado especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios con el objetivo de formar a los artistas en estas nuevas pertinencias. Tenemos en claro que cada nueva generación de artista tiene más competencia tecnológica pero también más dependencia y tiene que saber apoderarse artísticamente de su capacidad.

Directores de teatro, actores, artistas visuales,

músicos, titiriteros y egresados de carreras artísticas o teóricas como Artes Combinadas o Filosofía se acercan a experimentar y producir conocimiento a partir de los objetos analógicos o digitales y su proyección espectacular en instalaciones, performances, teatro de objetos o en investigaciones teóricas que apunten a densificar este territorio de análisis.

Me acompañan en este proyecto los especialistas en el área que justifica este artículo: Eli Sirlin, Raúl Lacabanne, Jorge Crowe, Gabriel Gendín, Emiliano Causa, Silvia Maldini, junto con los otros, en los que me incluyo, más cercanos al teatro y la actuación.

Bibilografía:

Eruli, Brunella - *Le Point Critique- La Marionette et les Autres Arts* - PUCK- Editions L'Écartemps – Montpellier- 2010

Sagaseta, Julia Elena - *La escena tecnologizada: enriquecimientos y expansiones* - Ciudad Mediatizada- LIS- UBACYT-Buenos Aires 2011

Sánchez, José - *Dramaturgias de la Imagen* - ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha- 2002



Zooedipous

ESTE TEXTO FUE PUBLICADO EN TOPOLOGÍA DE LA CRÍTICA TEATRAL III, AÑO 2013. AGRADECEMOS A LILIANA LÓPEZ Y A LA UNA ARTES DRAMÁTICAS, LA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLO.

Derrotero de El Periférico de Objetos

El Periférico de Objetos se forma a fines de los años 80 en Argentina, estábamos en democracia, pero con muchos condicionamientos e inestabilidades políticas y económicas

Conformado por un grupo de personas entre 20 y 30 años que habían vivido la dictadura del 76 en su adolescencia o primera juventud. Sobrevivientes y con historias atravesadas por el horror de la época, aunque no en el propio cuerpo pero sí en lo que se llamó. “El trauma inexorable de la experiencia del terror: La creatividad como posibilidad de muerte”, tal cual lo plantea Suely Rolnik. No estábamos nucleados por la militancia política en un único contexto o agrupación. El grupo siguió junto por 18 años pero los integrantes que atravesamos todos esos años fuimos Daniel Veronese, Emilio García Wehbi y yo que escribo esto. No fue un colectivo sino un grupo, en ese momento el teatro argentino tenía muchos grupos trabajando: recuerdo a Las Gambas al Ajillo, El Club del Cláun, La Organización Negra, Los Melli, La Banda de la Risa, La Pista Cuatro, Batato, Tortonese y Urdapileta, La Cochera.

Nuestro grupo llegó a estrenar su primer espectáculo en lo que era un lugar fundacional del teatro under en Buenos Aires, el Parakultural un antro extraordinario liderado por Omar Viola y Horacio Gabin. En ese espacio se presentaban grupos diversos pero con una idea en común respecto de la militancia estética. Había que decir algo que no se estaba diciendo en los ámbitos reconocidos y legitimados del teatro que eran fundamentalmente los teatros oficiales y el teatro independiente.

El teatro independiente de Buenos Aires había gestado un fenómeno que se llamó Teatro Abierto al final de la dictadura y que generó mucha respuesta en el público y era políticamente muy bien intencionado. Contenía los deseos del público de

escuchar las palabras que se habían silenciado y sentirse acompañado en su dolor. Recibir una explicación, el por qué del horror y cómo se iba a superar ahora.

Pero para nosotros el problema tenía también que ver no sólo con lo que se quería decir sino también con revolucionar las formas de decirlo. Siempre pensando en términos estéticos. Una de las búsquedas fue la de construir una poética devenida fuertemente de las imágenes y no tanto de las palabras y que provocara en el espectador algo revulsivo, inquietante y no digerible, incómodo, que lo dejara con preguntas y dudas sobre lo que había visto y si eso era políticamente correcto o no. El horror vivido no podía aquietarse con una respuesta.

En nuestro caso éramos titiriteros y artistas visuales, fundamentalmente y desde ahí arrancamos. En la periferia de todas las periferias. Como titiriteros éramos siempre tratados como hermanitos menores del teatro, hacíamos espectáculos para adultos, algo muy poco común entre los titiriteros de esa época, actuábamos en el under, el off del teatro. De ahí nuestro nombre. También lo usamos como adjetivo y nuestros espectáculos e ideas atravesaban por el testeo de si el material escénico propuesto era o no “periférico”. Los procesos eran largos, el grupo mantenía de la estructura militante o resistente una disciplina férrea, una conciencia del teatro como trabajo, la necesidad de ensayar mucho, de discutir mucho, de llegar al espectáculo grupalmente convencidos de no fallar. Tuvimos varios períodos pero en casi todos, trabajamos fuertemente la violencia, la muerte, lo siniestro, el sarcasmo, la relación víctima-victimario puesta en acto en la relación manipulado/manipulador. También tuvimos la característica de trabajar en las primeras etapas de cada espectáculo compartiendo esta “tarea de mesa” con un dramaturgista o un filósofo, o sea, un intelectual con el que

“abrir lecturas” de un modo creativo.

Trabajamos con materiales diversos, autores reconocidos o no, como Beckett o Müller o materiales propios, textos de Veronese y otros creados generando híbridos entre Artaud y Claudio Monteverdi o Kafka, Deleuze y Sófocles, por ejemplo.

Por el material escénico, lo fragmentario, la ruptura del relato, una teatralidad que trasciende al texto, etc...se nos consideró a veces posmodernos, otras neovanguardistas. Según los conceptos a los que adherimos ahora seríamos representantes del teatro performático.

Formamos parte de los grupos representativos de los primeros años del teatro off de Buenos Aires caracterizados por trabajar en salas creadas ad hoc para este tipo de teatro y que seguramente fueron progresiones de las casas viejas, escuelas de teatro, del arte más clandestino de nuestros antecesores de los 70. Salas que hoy proliferan en un formato semicomercial, en muchos casos.

Atravesamos en nuestro país el apogeo neoliberal de los años 90 y la crisis del 2001 a la que tanto se refieren hoy en España. Europa nos legitimó y participamos de festivales y eventos varios en diversos países de Europa, América y Oceanía. Nos disolvimos en el 2007 por incapacidad de decir algo nuevo que nos convocara a todos los integrantes por igual, hicimos la típica crisis de la banda de rock, “o somos todos periféricos o no lo es ninguno” Y cada uno siguió su camino.

Zooedipous, 1998

El interés de El Periférico de Objetos de encarar el mito de Edipo nos acercó al filósofo argentino Tomás Abraham. Lo que sigue son notas de este trabajo. En el estudio de Tomás nos reuníamos Daniel Veronese, Alejandro Tantanián, Emilio García Wehbi, Román Lamas, Magdalena Viggiani y yo, Ana Alvarado. Corría 1998 y el grupo ya viajaba al exterior con sus espectáculos.

Tomás trabajó con nosotros con toda su erudición y sentido del humor, encarando lecturas de Foucault, Deleuze-Guattari, Gombrowicz y Vernant. Cito los textos de estos autores en la bibliografía, pero no puedo delimitar siempre las citas de cada uno o separar las palabras del propio Tomás de los autores citados. Pido disculpas por esto a todos los autores involucrados pero seguro los lectores tendrán la pertinencia para separar la paja del trigo y, sobre todo, mis balbuceos de teatrera, de la reflexión acertadamente puesta en palabras de los

otros. El objetivo de esta nota es mostrar el procedimiento artístico de un grupo teatral que a finales de los años 90 decide abordar un material escénico tradicional, Edipo, con toda libertad y encararlo, más por los autores que reflexionaban en esos años sobre el mito que por la tragedia en sí, y usar ese material teórico según lo que éste les sugería escénicamente, como si fuera un texto dramático. Esa es la razón por la que recurro a los cuadernos de notas de esos días, con desparpajo y placer, para escribir este artículo.

El Periférico “se juega” con los griegos:

Cuando se habla de Grecia siempre se refiere al origen, por ejemplo, de la cultura occidental.

En Grecia no hubo un origen, se pasó del Palacio a la Asamblea pero eso fue un momento de cambio, una discontinuidad, una dispersión. No hay origen, hay dispersión, hay un estado dinámico, inconcluso. Los griegos hablan de Cosmos y quizás de Caos. De un orden y también de una apariencia.

Para los atenienses el pensamiento era medida, proporción, armonía, razón.

Para Foucault la historia de Edipo no puede tomarse como punto de origen, sino como un episodio bastante curioso de la historia del saber y punto de emergencia de la indagación. Uno de los modos de conocer la verdad es indagar, inquirir, primeros pasos de lo jurídico, una práctica social que transforma algo y que tiene reglas y normas.

La tragedia de Edipo es, por lo tanto, la historia de una investigación de la verdad: es un procedimiento de investigación de la verdad que obedece exactamente a las prácticas judiciales griegas de esa época...En segundo lugar, podríamos decir que encontramos en toda la obra este sistema del desafío y la prueba¹

El que jura pasa una prueba, si triunfa tiene la verdad y por eso “se juega”.

Por ejemplo, dice Foucault cuando se plantea en la *Iliada* la querella entre los adversarios Menelao y Antíloco. Se da por ganador a Antíloco pero Menelao lo acusa de haber cometido una irregularidad y Antíloco, se defiende -«yo no cometí irregularidad»- Menelao lanza un desafío: «Pon tu mano derecha sobre la cabeza de tu caballo; sujeta con la mano izquierda tu fusta y jura ante Zeus que no cometiste irregularidad».

¹Foucault, Michel- *La Verdad y las Formas Jurídicas*, Gedisa, Barcelona 1995. P.39

En ese instante, Antíloco, frente a este desafío, que es una prueba (épreuve), renuncia a ella, no jura y reconoce así que cometió irregularidad. Este es uno de los modos de establecer la verdad jurídica, no se pasa por un testigo (que es otra modalidad que encontramos en Edipo) sino por una especie de juego, prueba, por una suerte de desafío lanzado por un adversario al otro.

Uno lanza un desafío, el otro debe aceptar el riesgo o renunciar a él. Si lo hubiese aceptado, si hubiese jurado realmente, la responsabilidad de lo que sucedería, el descubrimiento final de la verdad quedaría inmediatamente en manos de los dioses y sería Zeus, castigando el falso juramento, si fuese el caso, quien manifestaría con su rayo la verdad.²

Analizar un discurso es también trabajar con tácticas y estrategias, poner ciertas cosas “en juego”. (Wittgenstein, Foucault) Wittgenstein toma al lenguaje como juego y Foucault traslada el análisis del lenguaje como juego, al discurso histórico. En Edipo el juego y el desafío se establecen en el campo del discurso.

El conocimiento no tiene relación con el bien (Foucault). Para los griegos el acceso al conocimiento tenía varias vías:

Los dioses griegos tenían una memoria profética.

Los reyes tiranos sólo memoria histórica.

El oráculo era la actualización de lo que ya existía.

Tiresias tenía un cierto saber pero no todo porque para Sófocles “todo no se puede saber”.

El filósofo no es sabio sino que busca el saber, dice Platón.

El filósofo como el esclavo, comparten un modo de conocimiento: el recuerdo.

La tragedia de Edipo es la historia de la búsqueda de una verdad articulada con la historia de un poder. Cuando se piensa el poder se habla de relaciones, diferencias y funciones pero también se habla de jerarquías.

Pero la verdad se inventó y tiene una historia, es contingente y pudo no haber sucedido. La historia es objetiva pero tiene intriga.

Este mecanismo de la verdad obedece a una especie de ley a la que Foucault llama la Ley de las Mitades. Esta forma está presente en el Edipo de Sófocles. Un instrumento que permite a alguien que guarda un secreto o un poder, romper en

dos partes un objeto, una vasija de cerámica, por ejemplo. El se guarda una de esas partes y confía la otra a un mensajero que debe llevar la otra o dar prueba de su autenticidad.

La coincidencia o ajuste de estas dos mitades permitirá reconocer la autenticidad del mensaje, esto es, la continuidad del poder que se ejerce ...El descubrimiento de la verdad se lleva a cabo en Edipo por mitades que se ajustan y se acoplan. Edipo manda consultar al dios de Delfos, Apolo. Cuando examinamos en detalle la respuesta de Apolo observamos que se da en dos partes. Apolo comienza diciendo: «El país está amenazado por una maldición». A esta primera respuesta le falta, en cierta forma, una mitad: «Pesa una maldición, ¿pero quién fue el causante?» Por consiguiente es preciso formular una segunda pregunta y Edipo, fuerza a Creonte a dar la segunda respuesta, preguntándole a qué se debe la maldición. La segunda mitad aparece: la causa de ésta es un asesinato. Pero quien dice asesinato dice dos cosas: quién fue asesinado y quién es el asesino...³

Este juego de fragmentos de vasija que es la tragedia de Edipo, en la que intervienen oráculos divinos, adivinos que pueden poner en palabras justas las metáforas delficas, los propios reyes y testigos oculares: mensajeros y pastores, al unirse dejarán a Edipo sin el poder obtenido, “fuera del juego”.

Edipo/ El Tirano Cojo:

Edipo se arroga el poder del saber (tirano). Se equivoca y es castigado por ser desmesurado, excesivo. Edipo está manejado por el deseo y éste organiza su destino. El deseo inconsciente tiene algo trágico.

Los atenienses eran libres si no se esclavizaban, por ejemplo, de las pasiones, a las que había que administrar y guiar. Armar el amor.

Conocer es comer al objeto, diría Nietzsche, es una relación motora e instintiva.

El saber edípico, el exceso, el exceso de poder, el exceso de saber, fueron tales que el protagonista se tornó inútil; el círculo se cerró sobre él, o mejor, los dos fragmentos de la trama se acoplaron y Edipo, en su poder solitario, se hizo inútil, su imagen se tornó monstruosa al acoplarse ambos fragmentos.⁴

² Foucault, Michel-La Verdad y las Formas Jurídicas, gedisa, Barcelona 1995. P.41

³ Foucault, Michel- La Verdad y las Formas Jurídicas, Gedisa, Barcelona. 1995-P.42

⁴ Foucault, Michel- La Verdad y las Formas jurídicas, Gedisa, Buenos Aires, 1995-p.56

Tirano: El elegido. El Maldito. Ahora es un monstruo. Está fuera del juego social y separado de los canales entre los que se comunican los otros. Su ruta es solitaria, lejos de la ciudad de los hombres, su camino es el aislamiento, como el de los dioses. Casi como un dios, demasiado encima de las leyes, demasiado dominado por sus apetitos. Bestia desmesurada. Dispuesto a matar a su padre, acostarse con su madre o a comerse a sus hijos.

Edipo, el tirano cojo, el de los pies hinchados pertenece a la casta de los labdácidas. Los descendientes de Labda: la renga, la que se desvía de la recta. La que se casa con un andrógino.

De ella desciende Layo, el padre de Edipo, hijo también de un desviado, desequilibrado sexual, expulsado por tener sexo con la pequeña hija de su anfitrión. Layo, el zurdo.

Edipo, el bien nacido, el legítimo, será peor que un bastardo. Un niño prohibido y con los pies marcados. Se desviará y tomará el lugar de su padre por parricidio e incesto.

En el cruce de caminos entre Tebas y Corinto los dos rengos, Layo y Edipo chocan entre sí, es un pasaje demasiado angosto para rengos que no avanzan derecho, basculan, progresan en círculo. Edipo no puede caminar rectamente por el canal abierto por su padre. Su caminar es claudicante como el de Layo que no puede tener descendencia recta. Tampoco Edipo puede, sus dos hijos varones también se cruzarán en el camino y se asesinarán el uno al otro.

La Esfinge, la hija bastarda de Layo, es vencida por el sueño de Edipo. El enigma define al hombre por su forma de caminar.

Edipo es el monstruo, el que junta respuesta con pregunta y embarulla a las generaciones.

Edipo desde que toma el camino a Tebas, luego de consultar al oráculo, se convierte en tirano de la Realeza renga de los Labdácidas. La tiranía siempre es vacilante y territorio de los amateurs.

El devenir ZOO de Edipo:

Y qué hacemos con el mito de Edipo y la tragedia de Sófocles, piensa El Periférico.

Ni idea.

Si estuviésemos solo dormidos, anestesiados, impotentes, podríamos jugar y soñar el juego de las apariencias, el juego del arte. Si no hay impotencia no se puede crear.

El mundo del arte no tiene que ver con la verdad, dice Nietzsche.

Es necesario que fluya, es posible hacer-haciendo. No importa la coherencia ni el sentido, sólo el funcionamiento aún si es disparatado.

Bien. Ahora sí. Impotencia creativa. OK.

Nos vamos con Deleuze y Guattari a su Anti-Edipo.⁵

Aceptamos nuestra conformación maquínica.

No hay temas, hay que maquinar temas. Maquinar es la gran libertad. Hay pedazos y hay deseo de unión, de conexión pero también hay disfunción. Y ahí empieza a maquinar. No hay estructura, hay heterogeneidad.

No es posible separar al producto de la producción. Todo es producción.

Edipo, según Deleuze y Guattari, no es el contenido secreto de nuestro inconsciente, como se pensaba a partir de Freud, sino la forma de coacción que el psicoanálisis intenta imponer en la cura a nuestro deseo y a nuestro inconsciente. Edipo es un instrumento de poder que se ejerce sobre el deseo y el inconsciente.

Las máquinas esquizofrénicas traspasan el Corset-Edipo y desajustan al ritual triangular mamá/papá/yo. Edipo no es más un invariable de la vida psíquica, se desintegra dentro de la producción deseante.

El padre es una función, la madre es una función. El orden simbólico no es figurativo, no es el argumento. "El nombre del padre" El padre puede ser el tío. El problema con el Padre es encontrar una salida donde él no la encontró.

Hay triangulaciones, no triángulos. Los sistemas fugan por alguna parte. Abrir una línea de fuga para conectar cosas que no estaban conectadas. Desterritorializar a Edipo en el mundo en lugar de reterritorializarse en Edipo y su familia. Minorizar a Edipo. La asunción del menor. Minorizar. Ferdidurquear.⁶ Inmadurarse. Antiediparse.

Edipo es un segmento que se va a articular con otros para armar una obra de teatro. Sólo en contigüidad. Edipo es una serie y un animal otra serie. Ese animal puede ser un insecto.

Entrecruzar series. Maquinar Kafka. Experimentación Kafka. Ni estructura ni fantasma. Máquina Kafka.

La Metamorfosis como reedipidización.

⁵ Se refiere al texto *El Anti-Edipo* de Gilles Deleuze y Félix Guattari – Paidós-Buenos Aires-1985

⁶ Se refiere a Ferdydurke –Witold Gombrowicz-Editorial Sudamericana 1964

Llevar la desterritorialización hasta que no quede mas que un mapa de intensidades. Intensidades, estados diferentes, todos injertados, mientras se busca una salida.

Ideas de puesta en escena de Zooedipous:

En principio podríamos acordar con que el “procedimiento rector” de la dramaturgia de nuestra pieza fue en palabras de Liliana López, “la operación de sustracción respecto del texto “original”, instituyendo una literatura (o mejor, una teatralidad) menor respecto de la textualidad canónica de la tragedia ática... En otras palabras, deconstruir. Una deconstrucción del lógos fundante, de los discursos hegemónicos de la cultura, desde la indigencia del presente histórico.”⁷

Hacer un mapa de Tebas o de la puesta en escena o una topografía de los obstáculos en lugar de luchar contra un destino. Quitar la idea de culpabilidad en Edipo/Kafka/Gregorio.

Disyunción entre comer y hablar. A lo inhumano responde lo subhumano.

Layo, Edipo, Yocasta. Sus iniciales construyen la palabra LEY. Trazar una línea de fuga. Edipo se come al oráculo/conocimiento de la verdad.

Los padres y el propio Edipo/Kafka no tienen un lenguaje articulado, se comunican por violentos sonidos subhumanos mientras comen al ave adivi-

natoria que, casi muerta, maldice a Edipo con su oráculo muy adelantado.

Detrás del triángulo familiar hay otros triángulos: jueces, bancos, policías, alemanes, polacos. Cambiar de función. Edipo es Kafka pero luego es el Insecto/Incesto que copula con su madre. La familia es la familia de Kafka representada por muñecos dobles de los originales proyectada y agrandada, sobre ella camina un insecto. Cada momento se articula con otro que lo agranda o lo completa, siempre dentro de la misma producción.

Edipo/Kafka deviene insecto. Agrandamiento bestial del insecto/incesto que copula con la mujer y luego con Edipo.

Adivinación por las aves. Vivas y muertas. La gallina viva, luego muerta, luego oráculo entra en trance hipnótico.

El cruce de caminos, laberinto, se enrolla y desenrolla, es escenario, mantel, pantalla. El periférico se enrolla y desenrolla en Edipo Zoo.

Los actores no son ciegos, son mudos.

Desterritorializar a Edipo eligiendo una escena menor de la tragedia. Agrandamiento cómico de Edipo/Kafka/ Gregorio.

Bibliografía

Abraham, Tomás - *Desgrabaciones y apuntes de encuentros con El Periférico de Objetos*, no editados.

Deleuze-Guattari - *El Anti-Edipo* - Paidós - Buenos Aires - 1985.

Deleuze - Guattari - *Kafka o por una literatura menor* - Era-México - 2000.

Foucault, Michel - *La Verdad y las Formas Jurídicas* - Gedisa - Barcelona - Cuarta Edición 1995.

López, Liliana - *Lo trágico en la circularidad temporal de una tragedia menor*, IUNA/UBA, inédito.

Vernant J.P. y Vidal-Naquet P., *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua* - Taurus -Madrid 1987/88.

Sófocles - *Edipo Rey* -AGEBE-Buenos Aires, 2003.

⁷ Liliana López en su artículo “Lo trágico en la circularidad temporal de una tragedia menor”(IUNA/UBA), refiriéndose la Antígona Furiosa de Griselda Gambaro



Nuevos Medios y Teatro Performático El espectáculo Visible

ESTE TEXTO FUE PUBLICADO EN TEATRALIDAD EXPANDIDA. EL TEATRO PERFORMÁTICO AÑO 2013. AGRADECEMOS A JULIA ELENA

SAGASETA Y A EDITORIAL NUEVA GENERACIÓN / UNA. ARTES DRAMÁTICAS, LA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLO.

Según define Julia Elena Sagassetta en su texto: Conformación y Desarrollo del Teatro Performático en la Escena de Buenos Aires, este tipo de teatro, el performático: *“Es una forma escénica que significa en primer lugar una manera de concebir el teatro que pone en cuestión la triangulación autor, actor, director, en segundo lugar es una experimentación en la escena con los lenguajes no verbales y el texto, ahora entramado con ellos y en tercer lugar una fuerte interrelación artística, un cruce con otras expresiones; por último una preeminencia de la teatralidad y de la presencia escénica sobre la narrativa.”*

El teatro performático es entonces aquel en que decantó la escena luego del paso de la posmodernidad por las artes. El teatro posmoderno “un teatro escrito en el espacio liberado de tutelas y referencias literarias” como dice Robert Abirached.¹ Un teatro que acepta la muerte del personaje y que se manifiesta como deconstrucción. Un teatro que cumple con lo dicho por Lyotard: “Lo posmo-

dermo, lo propio en sentido estricto de la arquitectura ha contaminado al resto de las artes: lo importante es el escenario, la puesta en escena, el espectáculo en sí.”²

El teatro como espectáculo en sí aunque siempre provisional, nunca consolidado.

Antes de lo que llamamos específicamente arte posmoderno estuvo el largo período del arte conceptual y su preocupación por el sentido del arte, el papel del artista en la sociedad y también lo que podemos denominar minimal/conceptual y los neos (vanguardia, conceptual, expresionismo y dadá) este fue el territorio en que se hicieron fuertes las instalaciones, los montajes, sus nuevos formatos y soportes.

El teatro performático parece descender, en el sentido genealógico, del arte minimal, conceptual y posmoderno.

Foucault consideró a los distintos tipos de sociedades como dinámicas y en las que rigen determinados dispositivos de poder y modos de saber.

¹ Robert Abirached- La crisis del personaje en el teatro moderno- ADE –Madrid 1994

² Lyotard – La condición posmoderna

Poder y saber están en constante actividad y en un juego de fuerzas dinámico que engendra formas diversas de pensar y actuar. La forma nace en esa zona de contacto en la cual el individuo lucha con el otro para imponerle “su ser”, decía Witold Gombrowicz.³

Vivimos en una sociedad multicultural. El arte performático, interactivo y relacional en el modo en que lo postula Bourriaud, busca abrir un paso, constituirse como una forma, un modelo de acción dentro de lo que ya existe y sin buscar cambiar radicalmente lo anterior. En eso difiere de lo conceptual y vanguardista y sus luchas por generar violentas rupturas con el pasado.

El arte refleja a la sociedad en el escenario. El teatro performático con su estética de cruce, provisional e interactiva, afectado por las nuevas tecnologías, es una de sus fuerzas culturales pero no la única. Convive y hace crisis permanentemente con el tradicional teatro burgués que está actualmente anclado en las figuras mediáticas y en la identificación del público con el personaje/actor/famoso, con un público mero consumidor, inmerso en la «sociedad del espectáculo». El teatro performático padece además el desinterés de la crítica estética por modificar sus parámetros y la perpetua «alabanza de lo mismo» que genera sopor, adormecimiento, en la actividad creativa del artista.

Tecnoescena performática

En los años 20, inicios del siglo XX y por ende de las artes que permitían la reproducción técnica, Piscator y Brecht introdujeron la pantalla de cine en el escenario teatral. El checoslovaco Joseph Svoboda es probablemente el primero que utiliza imágenes de vídeo en directo dentro de una representación teatral. La aparición del video permite después también a Robert Wilson, Richard Foreman y Robert Lepage, por ejemplo, explorar nuevas formas dramáticas y dar origen al denominado teatro de imágenes, clave en el análisis del teatro posmoderno. El teatro afectado por la performance, el teatro físico, el teatro post Artaud se fusionan con facilidad con el video y es de ahí en más que el teatro encuentra un primer diálogo con esas nuevas tecnologías. Como resultado de este matrimonio, la acción teatral puede consistir en un relato de imágenes, la puesta en escena es un montaje y el espacio escénico una caja que contiene diversos formatos. Wilson, Kosuth, Sol Lewit y Bruce Nauman, como antes Man Ray y Marcel Duchamp

probaron todas las posibilidades a su alcance de armado de este rompecabezas.

Probablemente el primer videoartista, Nam June Paik que formaba parte del grupo Fluxus junto con Beuys, entre otros, con sus performances desafiantes fue un antecedente de lo que la escena teatral performática es hoy en día pero la fuerza revolucionaria y la ferocidad de la performance antiarte de Fluxus, no se corresponden con la dinámica de estos tiempos. Las relaciones entre arte y técnica son mucho más complejas en este momento si pensamos que las imágenes digitales no necesitan «una relación analógica con el sujeto» para poder existir, como sí lo precisaban las tecnologías anteriores, como la fotografía no digital, por ejemplo. En general al artista le interesa la tecnología en la medida en que pueda ponerla en perspectiva, reflexionar sobre sus efectos y decodificar sus principios para transmutarlos en su obra.

El video fue después de la fotografía la técnica más aceptada y problematizada por los artistas.

Como reproducción, por la simpleza de su traslado y también por la accesible «inclusión de lo real en la obra», idea revisitada de distintos modos en los últimos treinta años de diálogo entre teatro, performance y tecnología. Desde los comienzos del uso del video en la escena lo que más claramente se afectó fue la noción de tiempo. El videoartista Bill Viola dice: ... “En video la quietud es una ilusión. La imagen sin movimiento no existe ya que la señal de video está constantemente en movimiento a lo largo de la pantalla. La subsiguiente evolución del video desde sus orígenes ha consistido en el aumento del control sobre este sistema en continuo movimiento, en otras palabras en la mejora del control sobre el tiempo”...⁴ Por ejemplo, la ausencia de movimiento en la escena sería un modo claro de construir un motor anticinematográfico que dialogue con la imagen del video.

Hoy por hoy cualquier artista performático utiliza en el formato dramático de su obra operaciones básicas como retroceder, hacer una pausa, fast-forwardear e incluir un documento registrado en la calle dentro de la obra, disminuyendo la diferencia entre público y actores.

La pregunta sobre el encuentro entre cuerpo y cosa en escena es el material de trabajo de toda mi obra que se enmarca fundamentalmente dentro del teatro de objetos y también de algunos aspectos de lo que aquí llamamos teatro performático.

³ Nicolás Bourriaud- Estética relacional- Adriana Hidalgo editora-Buenos Aires 2006- pág.22

Sigue presente como problemática para mí en este nuevo formato: El cuerpo adelgazado de los actores y la imagen virtual con tecnología digital creando una nueva corporalidad en la escena. El espectáculo Visible que dirigí en 2008/2009 parece ser un claro ejemplo del teatro performático, según el criterio trabajado en esta investigación e intento de reflexionar sobre nuevos formatos para la escena performática.

El espectáculo Visible por el colectivo La Fase

Tomando como disparadores de trabajo los siguientes textos, uno de Nicolás Bourriaud: «La teoría modernista del arte postulaba que el arte y los medios técnicos eran contemporáneos. Creía que existirían lazos inseparables entre el orden social y el orden estético. Hoy podemos ser más cautos, más circunspectos en cuanto a la naturaleza de esos lazos...». nuestro optimismo respecto del poder emancipador de la tecnología se ha ido esfumando...⁵ Y de Samuel Beckett, «...ahora no puede parar... ¡imaginad! no puede parar la corriente... y todo el cerebro suplicando... algo suplicando en el cerebro... suplicando a la boca que pare... pausa un momento»⁶, el colectivo teatral La Fase montó en Buenos Aires en el 2008 su espectáculo Visible del cual fue directora la autora de este artículo, con la intención de trabajar críticamente la tensión entre el cuerpo performático y la tecnología de uso cotidiano, usando a esta última como material escénico y poético y disfrutando enormemente de ... «entrar en la imagen y hacerle de todo» ... como pide Baudrillard en El complot del arte.⁷

El colectivo La Fase se formó en el taller de teatro de objetos que coordinan en Buenos Aires Ana Alvarado y Carolina Ruy. Cada miembro traía una experiencia anterior en diversas áreas de la actividad artística: actuación, dirección teatral, artes visuales, arte digital, clown, danza y teatro hindúes y títeres pero al juntarse en este taller se orientó la búsqueda hacia el lenguaje de los objetos. En su segundo año de trabajo el grupo se preguntó por los objetos tecnológicos de uso cotidiano y sus posibilidades escénicas como cosa en sí y como concepto dramático espectacular. De esta re-

flexión nace este trabajo del que se adjunta la ficha informativa, la descripción y el formato surgido de la experiencia.

Colectivo LA FASE

Geraldine Seff, Daniela Pafundi, Vanesa Boroda, Ana Laura Suárez Cassino, Jorge Crowe, Carolina Ruy, Pamela Grinspak, Ana Alvarado.

Visible fue una creación colectiva del grupo La Fase, con dirección de Ana Alvarado y Carolina Ruy. Los textos dichos en escena fueron escritos por Ana Laura Suárez Cassino. La dirección de los aspectos tecnológicos de la puesta estuvo a cargo de Jorge Crowe. Este espectáculo formó parte del evento Tecnoescena 08 – 30, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre de 2008, en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. Del proyecto MEDIALAB, del Centro Cultural de España en Buenos Aires en diciembre del 2008. También se presentó durante la temporada teatral en el año 2009, en el Centro Cultural Carlos Gardel, de la Ciudad de Buenos Aires.

IV - Detalle de la propuesta artística, criterio dramático y puesta en escena de Visible.

La propuesta parte del análisis de un grupo de artistas sobre la presencia de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana, reflexionando críticamente sobre sus efectos y su posibilidad escénica. La actualización del teatro objetual incluye a las nuevas tecnologías en modos funcionales para la escena e implica un cuestionamiento sobre el punto de vista de su abordaje.

La velocidad a la que se renuevan y reemplazan los artefactos electrónicos (especialmente los asociados a la computación y la telefonía celular) nos empuja a «correr más rápido para permanecer en el mismo lugar». Así, la memoria RAM nunca es suficiente, el procesador no es tan veloz como quisiéramos y 120 gigabytes de almacenamiento nos resultan escasos. Los puertos USB condenan al olvido a las tarjetas SCSI, los pendrives humillan a los disquetes y las pantallas LCD transforman a los clones de catorce pulgadas en monstruos voluminosos.

⁴ Nicolás Bourriaud- *Estética relacional*- Adriana Hidalgo editora-Buenos Aires 2006- pág.85

⁵ Nicolás Bourriaud- *Estética relacional*- Adriana Hidalgo editora-Buenos Aires 2006- pág.79

⁶ Samuel Beckett - No yo- Pavesas-Tusquets editores Barcelona- abril 1987- pág 163

⁷ Jean Baudrillard- *El Complot del Arte*-Ammorrtu editores- Buenos Aires/Madrid 2006

En el camino van quedando los cadáveres y cada fetiche tecnológico que adquirimos viene con su certificado de obsolescencia inminente. Ante el desperfecto técnico se sabe que «es más barato reemplazar que arreglar», creando una realidad material abundante en «fósiles tecnológicos». Este proyecto, Visible, pretende redimir estos objetos reintroduciéndolos al circuito material (escenario) para vincularse desjerarquizadamente con las «nuevas tecnologías» que los condenaron al olvido. Así, dice Jorge Crowe, convivirán fuentes de alimentación extirpadas, coolers exiliados, carcasas de monitores, scanners tracción a sangre y tecnologías DIY (Do It Yourself o Hazlo tu mismo) con telefonía celular de avanzada, procesamiento de audio en tiempo real (vía PureData y/o Max/MSP) e imagen digital. Se trabajará fusionando sincréticamente la última generación y lo obsoleto, lo analógico y digital, el diseño de líneas sobrias y elegantes y la evidencia de la maraña de cables. El espectáculo se estructura en doce escenas de cinco minutos. Cada escena se construye con el encuentro de actores entre sí o de un actor y un objeto tecnológico o dos objetos solamente y un tercero (actor u objeto). Son intentos de comunicación que —a través de discursos diversos— se obstruyen o se despliegan lúdicamente con reglas absurdas en una resolución ambigua. Nada termina, ni se define. El encuentro puede ser positivo o negativo, tanto entre los «personajes» entre sí como entre ellos y los objetos, los objetos entre sí, las proyecciones y los recursos. Asimismo se plantea el desafío escénico de hallar una estructura que se corresponda con el sistema de navegación por internet, utilizando elementos de este procedimiento y su lenguaje.

VISIBLE

Se inicia Windows.

Escena 1 - Powerpoint

Los intérpretes están sentados a los costados de la escena con vestuario de desnudo color piel con el sexo pintado, pero nunca completo. El panorama de fondo de la escena es una pantalla de computadora con el fondo de escritorio más vulgar conocido como Felicidad. Se proyectan unas diapositivas de Powerpoint armadas con material levantado de internet llamado «10 reglas básicas para entender este espectáculo». Aparecen proyectadas estas frases: pasar desapercibido puede ser la peor de las pesadillas, la felicidad es una adquisición, conquistar la visibilidad y mostrar el yo en primerísimo

primer plano..., etc...

Escena 2 - Azafata.

Para que un actor entre en escena debe ser señalado su ícono/rostro en la pantalla por la flecha del mouse. Entra la primera, una Azafata/ Actriz de piel digital. Los movimientos se entrelazan con la virtualidad de la imagen y el sonido. Se comunica con un lenguaje codificado que evoca a los mudras. Presenta unas tomas RCA que conecta a diferentes partes de su cuerpo. En el pecho tiene un teclado comando por el que tecleando en algunos puntos manipula la imagen que se proyecta en la pantalla de fondo. Cambia el fondo en tiempo real. A la vez, cada orden que emite se corresponde con movimientos de diferentes partes de su cuerpo. Luego de algunos minutos el sistema comienza a fallar. La Azafata/Actriz no resiste la desconexión y cae.

Escena 3 - Flashing Red lights

Cuatro Telemarketers/ Actrices en sus sillas y con sus elementos de trabajo son arrojadas al centro de la escena. Brindan ayuda en línea al potencial cliente que reclame asistencia telefónica. Cada una tiene una impronta. Una de ellas, desfalleciente en el piso, sobresale en su eficiencia. Otra se come las teclas. Otra mira, seduce, espera, se infla y se desinfla. La última está detenida, su cabeza cuelga, se traba y se acelera. Las Telemarketers tejen entre ellas hilos que escapan a la cuadrícula de un trabajo rutinario, repetitivo, anquilosado.

Telemarketers al unísono y en canon:

Thank you for calling Xbox Customer Support, my name is...

Ruth

Diana

Laura

May I have your name, please? Thank you, and, how can I help you?

Did you follow the troubleshooting steps for the three flashing red lights?

Ok, may I have the serial number of the console?

Ok, the console is not registered so, first of all, I will have to register the console. May I have your phone number? And your home address? And the zip code? Thank you.

(After a few minutes)

Ok, the repair order is already created so, what we are going to do right now is, we are going to send you a prepaid box from UPS so you can ship us the Xbox. You will get the box with the prepaid labels, service center address and everything you need, so don't worry. Now, you will have to send us

just the actual console so, please, remove the hard drive, no cables, no controller, no power supply, check that there is no disc inside and if you have a customized faceplate, please remove it and send the original one.

Una de las Telemarketers a la que llamaremos La Intérprete se sale del grupo y emite un texto fuera de lo previsto:

La Intérprete:

I want to kiss your lips!!!!

La escena se interrumpe, las Telemarketers salen.

Escena 4 - I want to kiss your lips

La Intérprete que come se queda en escena. Su cuerpo se tiñe con los movimientos espasmódicos de su vientre. Su mandíbula y su garganta se mueven a pesar de ella. Sus brazos, disociados de su cuerpo, se mueven en un sinfín de ceros y unos trayendo a la escena a un tercer personaje: una cámara. La Intérprete construye un triángulo entre su rostro, el público y la cámara en un juego inquietante. Recorre su rostro con la cámara sacando fotos de su rostro y el interior de su boca. A sus espaldas una pantalla proyecta este triángulo sucesivo en su morfología diversa e infinita.

Intérprete:

Yo creía que existían lazos inseparables entre el orden social y el orden estético.

Hoy mi optimismo respecto del poder emancipador de la tecnología se ha ido esfumando.

La imagen visible ya no constituye la huella de algo; resulta de un encadenamiento de números y su forma ya no es el Terminal de una presencia humana.

Las imágenes funcionan...solas de ahora en más...solas...y mis propios pensamientos... hacer algo con esto ...todo ¿qué?...todo al mismo tiempo...el cuerpo como ausente...sólo la boca... corriente de palabras...nunca inmóvil un segundo...ni idea de lo que está diciendo...y no puede parar...ella que un momento antes no podía articular un sonido...ahora no puede parar...no puede parar la corriente...y todo el cerebro suplicando... algo suplicando en el cerebro...suplicando a la boca que pare...la boca suplicando al cerebro que pare...pausa un momento...y si no pudiera parar... como enloquecida...esforzándose por escuchar...y el cerebro...delirio total también allí...hacer posible la imaginación de un estado ulterior de nuestra civilización...extraer lo eterno de lo transitorio...extraer lo transitorio de lo eterno...la boca suplicando al cerebro que pare...

I want to kiss your lips,

Your lips,
Your red lips,
Do you speak English?
Y don't speak English.
I speak Guaraní.

Your lips,
Your lips,
Your red lips.

Un artefacto analógico y sonoro dentro de la escena se atasca. Repite la misma frase de la Intérprete en un sinfín mientras la cámara registra todo el entorno .

Entra una de las actrices y retira a la mujer de la cámara.

Ingresan tres pantallas/ventanas para la siguiente escena.

Escena 5 - MSN

Las tres actrices establecen un diálogo en la escena con el lenguaje de chat de MSN. A través de los objetos obsoletos (un teléfono, una cámara con rollo fotográfico y un pasacasette) se envían fotos y evidencian su estado conectado/desconectado/ escribiendo. Las intérpretes bailan al son de una cumbia tecno. Lo que se envían se ve en cada una de las tres pantallas y pasa de una a otra como en los envíos del MSN

U acaba de iniciar sesión // P acaba de iniciar sesión

P dice: (A U) hola

A acaba de iniciar sesión

U dice: (A P) vamos a una fiesta el sábado?

A dice: (A U) Uuuuhhhh! por fin aparecés!!

P dice: (A U) juguetona) con una condición

A dice: (A U ansiosa) ¿ te llegó mi mensaje?

U dice: (A P) ¿qué condición?

P dice: (A U) que no intentes besarme o esas cosas

U dice: (A P seductora) ya me resigné al NO jajaja

A dice (A U) cuando volvés?

U ha enviado un zumbido a A

P dice: (A U) jaja

A dice: (A U ansiosa) quería darte para que te lleves mi camisa azul con dibujos...

U dice: (A P despreocupada) quiero divertirme

P ha enviado un zumbido a U

A dice: (A U) me mandas un mail?

U dice: (A P) te mande un mail diciéndote algo de esto...

U dice: (A A) un mail? ¿Para?

A dice: (A U) estás hablando con alguien?

U dice: (A P) no me respondiste

P dice: (A U) cómo, no te llegó?
 Es posible que U no conteste, su estado es ausente (U cambia de estado)
 A dice: (A U, enojada) sos como un brote de soja.
 U dice: (A A, seductora) no voy a intentar nada. Lo prometo
 A dice: (A U) qué no vas a intentar?
 U dice: (A A) uy me confundí.
 A dice: (A U) no sé nada de vos desde el domingo.
 U dice: (A P) lo que si voy a necesitar drogarme un poco jijiji
 P dice: (A U) Jaja
 A dice: (A U) Eyyyyy. Contestame...
 U dice: (A P) sino, me muevo como idiota jijiji
 A dice: (A U) que te gusta de mí?
 P dice: (A U) todos nos movemos un poco como idiotas
 U dice: (A A) siempre me gustó como te chupas los dedos.
 P dice: jaja
 A dice: (A U) me estas cargando?
 U dice: (A A) para eso tenés talento...
 P dice: (A U) jaja
 U dice: (A P) yo vi gente bailar con swing
 U dice: (A P) hay gente cool
 P dice: (A U) jaja
 A dice: (A U) porqué te metés así en mi vida?
 U dice: (A A) fue una casualidad.
 P dice: (A U) jaja
 U dice: (A P) yo no soy cool
 A dice: (A U) no cumplo tus expectativas?
 U envía a P – pequeña intimidación jpg
 A dice: (A U) te fuiste?
 Se completó la transferencia de “pequeña intimidación. jpg”.
 P envía a U Peluca roja. Jpg.
 U dice: (A P) qué nombres!!!
 U dice: (A P) jijiji
 P dice: (A U) jaja
 Se completó la transferencia de “peluca roja.jpg”.
 P envía a U “Globo. Jpg”
 U dice: (A P) parece un casquito
 P dice: (A U) jaja .Si
 P dice: (A U) todo se me convierte en obligación
 P dice: (A U) debo dejar algo para divertirme
 P dice: (A U) realmente
 A dice: (A U) contame cosas
 U dice: (A A) cosas?
 U envía a P “tortuga.jpg”
 Se completó la transferencia de “Tortuga.JPG”
 A dice: (A U) estás enojada conmigo?
 U dice: (A P) tengo una laptop

A dice: (A U) me quieres?
 U dice: (A P) ya tenía una pero vieja
 U dice: (A P) y ahora, en el viaje la cambie por otra
 P dice: (A U) quién era tu amiga de la foto? La primera
 U dice: (A P) un affaire
 P dice: (A U) que bien suena “affaire” jaja
 U ha enviado un zumbido a P
 U ha enviado un zumbido a A
 U dice: (A P) no encuentro otra palabra
 P dice: (A U) jaja es genial
 P dice: (A U) como “cocktail” o “refresco”
 U dice: (A P) o “regio”
 P dice: (AU) jaja
 U dice: (A P) hace poco murió mi hamster
 U dice: (A A) hace poco murió mi hamster
 P dice: (A U) oh
 U dice: (A P) y no llore
 P dice: (A U) oh
 A dice: (A U, harta) me importa un pito que estés viviendo situaciones que te sobrepasen!
 U envía a P “coqui25.jpg”
 Se completó la transferencia de “coqui25.jpg”
 Aparecen en las pantallas tres videos amateurs de las intérpretes. Una de ellas canta una canción
 Noooooo másss
 Voz digital
 Foto virtuallllllll
 Quiero tocar la cosa de verdad
 Dame real
 Te pidoooooooooooo
 Ohhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh

Yoooooooooooo
 Tengo el poderrrrrrrr
 Que con un clickkkkkkk
 Estoy no estoy o no me ves
 Mirá mi perfil en googleeeee

Ya no sufro más
 Con photoshop
 Puedo ser quien yo quiero ser y hasta mejor
 Y además
 Es fácil de usarrrrrrrr
 La pantalla se cuelga. Las intérpretes simulan el sonido del sistema ocupado.

Escena 6 - Pantalla azul. Sistema ocupado.

Ha ocurrido un percance. El sistema de la puesta en escena debe reiniciarse.
 Vuelve a iniciar la escena 1-Powerpoint pero a mayor velocidad.

Vuelve la escena de la Azafata/Actriz pero ahora interpretada por un Actor/Hombre.

Escena 7- Nuevas Telemarketers

Vuelven las Telemarketers, más el Actor/Hombre, que es manipulado por una de ellas.

Thank you for calling X-box Customer Support, my name is Ruth, may I have your name, please?

Thank you, and, how can I help you?

Did you follow the troubleshooting steps for the three flashing red lights?

Ok, may I have the serial number of the console?

Ok, the console is not registered so, first of all, I will have to register the console. May I have your phone number? And your home address? And the zip code?

Una actriz decide no continuar con el texto previsto y dice:

- I want to kiss your lipsssss!!!!

Los otros la interrumpen.

I want to kiss your lips. Your lips, lips. Your lips. Your lips.

Los Telemarketers se retiran, dejando en escena solo a la que habla. Ya no es la Intérprete sino la Adicta

Escena 8 - La Adicta

En la pantalla de fondo, simulando una pantalla de celular se lee el texto que dice la Adicta, que se va completando con el sistema autocompletado del celular, mostrando las palabras disponibles y dando lugar a equívocos graciosos.

Sé que estas ahí. Ahí, ahí, ahí, ahí. Nada podrá separarnos.

Sé que nunca me fallaras

Sé que puedo contar contigo, (duda) porque me quieres y porque te importo. (duda) Si. (se contesta pregunta interna)

Por ti miro, por ti respiro. Si tú no estás muero de tristeza. Y si estás estallo de alegría.

Sé que estas big

Y si se empañá nuestro asco iris de años se que lucharás gasta el ego. Si.

Sé que quedo anotar contigo

Porque soy línea Porque me quieres porque ve quiero, porque te año.

Porque yo te crimen mi corazón.

Que nunca temerás reparos ni atañen vengas quemó

Nunca vas a temer que pedirme sereno. Porque eres mi pez

Tendrás un cero papa cada día. Y estallaré cono

una coñac de felicidad
Y me cobrar hasta el festejo.

Pop up. Una mujer con un marco y una muñeca china que habla como vendiendo algo.

Me pecarás las lágrimas y me cesarás si estoy triste

Si. Polo quieres mi cien. Sé que puedo botas contigo

Porque te año

Te año. Si duele es la mejor renal. Hasta que dueña nuestro arco gris de años.

La Adicta entra en un estado de confusión ante la dificultad de decir lo que quiere porque salen de su boca otras palabras. Otra actriz la saca de la escena.

Escena 9 – Ring tone.

Una actriz entra a la escena con su silla. Llegó otra y se coloca al lado. Ésta última trae en su mano un celular. Las voces son reemplazadas por un sonido de ring ton de celular, alternativamente.

Intérprete 1 – Qué calor... Qué calor hace, no?

¡Qué verano... Terrible... Uno no sabe que ponerse... Yo me pongo esto livianito, bien fresquito.

Sino no se puede salir a la calle. Qué lindo color...

Ese color te queda bien a la piel... Yo sólo puedo usar ropa de algodón, el nylon se me pega todo, insoportable... Esto es nylon? Mmm... ¡Qué estilo tenés! Divino... divino. Y qué lindo pelo tenés, que

lindo color... ¿Qué usas? Y qué piel... ¿Usás cremas? ¿Usas exfoliantes? ¿Usas esos exfoliantes importados que cuando te los ponés te queda todo duro y cuando te los sacas te queda todo duro?

si... una amiga mía los traía de Francia. Ahora es imposible... si, son buenísimos... ¿Vos usas?

Interprete 2/La Actriz – Contesta con ring ton

Interprete 1 – ¿Cómo te diste cuenta?

Interprete 2/La Actriz – ring ton

Intérprete 1 – ¿Vos... conseguís?

Interprete 2/ La Actriz – ring ton

Interprete 1 – No, no! Bueno, Si....yo uso otra crema que es buenísima, que levanta, ¿viste? (señala...) carísima también, ¿Vos usás?

Interprete 2/ La Actriz – ring ton

Interprete 1 – Sí. Ando en rollers. Para eso es fantástico. Quedas como recién salida de un molde..... Y... ¿Cómo haces para estar tan ligeramente bronceada?

Interprete 2 / La actriz - ring ton

Interprete 1 - y claro, que estilo... soñado... ¿Sos...

natural?

Interprete 2/La Actriz – ring ton

Interprete 1 – no, no digo que parezca teñido... es divino, divino. Yo nunca voy a poder cambiar el color de mi pelo. No me toma. Soy morocha eterna...si, si son naturales Ay! Ay! ¿Qué haces? ¡Qué loca!

La intérprete 1 se levanta y corre alrededor de las sillas eludiendo la persecución de la intérprete 2. Es un juego. La interprete 1 le roba el celular a la interprete 2.

Interprete 2 /La Actriz– me reconociste?

Intérprete 1 – ring tone

Interprete 2/La Actriz– cómo? Mirame bien

Interprete 1 – ring tone

POP UP 2: Entra una intérprete con un marco, cantando sonidos hindúes y en una secuencia de movimientos. Lleva un muñeco a pilas que activa frente al público.

Interprete 2/La Actriz –Yo trabajé muchísimo en televisión....Alcané bandejas, respondí en la calle, hice de lunes, pase caminando por atrás y volví a pasar, dije la hora, fui pasajera de colectivo, ascensorista, paciente, mucama, vendedora de lotería, vecina, bibliotecaria, secretaria de programa de juegos, portera, madre joven... tengo mucha experiencia... ¿Querés que te explique cómo es? Mirame. ¿Me reconocés? Mirame. Hasta hice de ninfa de Botticelli en un comercial de play móvil. Era la de la derecha. Por eso me parece raro que no... ¿Estoy tan distinta?.

Interprete 1 – ring ton

Interprete 2/La Actriz – si... sobre todo publicidades... Pero casi siempre me llamaban para hacer de “cara de nada”. Varias veces...Cómo es una cara de nada? La primera vez aparecía en unas ventanitas. La de las ventanitas...te acordás? Estuve 15 horas sosteniendo... sonriendo.....Mirame. ¿Te acordás? ¿Me reconoces?

Interprete 1 – ring tone

Interprete 2 /LaActriz- ¿Te estoy aburriendo?

Intérprete 1 – ring tone

Intérprete 2/La Actriz - virgen? Algunas veces...

Intérprete 1- ring tone

Intérprete 2/ La Actriz - No, no estoy tan confundida. Me reconoces sí o no?

Intérprete 1 – ring tone

Intérprete 2/La Actriz– ¿Querés que te firme? Te firmo un autógrafo?

Suena el celular. Atiende Intérprete 2. Es para Intérprete 1.

Interprete 1 – Mamá.?.. Que haces llamando a este teléfono? ¿Cómo conseguiste el número? Te dije que no vuelvas rastrear...

Escena 10 – Video

Se proyecta en pantalla un video sobre los vínculos de todos los actores Su identidad se confunde. Unos parecen otros o su rostro se superpone hasta formar uno nuevo e híbrido

Escena 11 – Vidente

Una actriz, La Vidente, una vidente on line que anuncia posibilidades de suerte a cambio de enviar SMS. Su voz y su cuerpo mutan afectados por controladores de voz, que modifican a la vez la imagen que se proyecta en la pantalla de atrás. Vidente - El color de las vocales ya fue inventado. La a negra, la e blanca, la i roja, la o azul, la u verde. La forma y el movimiento de cada consonante. Pero yo tengo reservada la traducción. Puedo entrar en éxtasis y hablarles de una experiencia que me expulsa de mi propio cuerpo. Puedo abrirles la boca con las dos manos... Porque soy la depositaria de la traducción universal, la que “ve más allá” por un largo, inmenso y razonado desajuste de todos los sentidos. Bienvenidos a mí, que fui creada sólo para su disfrute. Tengo 6 videntes on line a tu disposición: Rubí, Cándida, Salomón, Tito, Nerea y Brando. Me concentraré en ustedes y en cuanto los rodea como si fueran lo más importante del mundo. Y cuando por fin “vea” podrán controlar todos los acontecimientos de sus vidas y hasta fantasear con que consiguen lo que más les importa.

Mírenme rápido antes de que me vuelva otra.

Me estoy esforzando en ser vidente, en alcanzar lo desconocido. De la boca de cada uno de mis nombres está brotando el lenguaje universal que descubre cosas extrañas, insondables, deliciosas y repulsivas. Y que sólo yo comprendo.

Mensaje 1: “ Gracias por su excelente servicio, me han aclarado todas mis dudas sobre el amor y mi pareja de un modo claro y amable. Tuve la sensación de que una verdadera y sabia amiga que me asesoró acertadamente.” Mónica.

Vidente - Usted es un gran tonto y un malo. Voy mandarle mis animalitos para que le estropeen su jardín. Mis animalitos le comerán todas las flores.

Salga y vea lo que le han hecho mis animalitos.
Mensaje 2: "...Ahora soy feliz. Me sorprendió como por sms y casi sin hacerme preguntas, conocías mi situación mejor que yo... parece que sacaras radiografías del alma." Carmen.

Vidente - Usted no es malo pero es tonto. Entonces le envió cuatro lirones y dos comadreja embalsamadas. O prefiere un cangrejo? Tengo muchos animalitos...

Mensaje 3: "...Me dieron buen consejo en una situación de negocios muy difícil. Todo se desarrolló tal como predijiste. Gracias a ustedes duplique mis ingresos". Carlos

Vidente - ... no, no. No es posible contestar esta pregunta...Esta consulta lamentablemente no se ajusta a los parámetros del lenguaje universal. Busquemos otro nombre, necesito otros nombres... Arriben a la playa de mi pensamiento esos otros

maravillosos nombres náufragos...

No se desanimen. Envíen ahora mismo un mensaje con su nombre en tercera persona del singular.

Pago instantáneo por SMS.

Thank you for calling X-box Customer Support, my name is Ruth, may I have your name, Please?

Thank you, and, how can I help you?...

Escena 12 - Final. Coreografía grupal

Entran todos los actrices. Cada uno repite los movimientos que quedaron como huella del transcurso de las escenas, al ritmo de una recopilación del mundo sonoro acumulado. Rotan. Se desplazan El Actor/Hombre escanea su rostro. Sale una cabeza automática similar a la suya que despiden al público con un ¡Go, go, go!. El sistema se cae.

Bibliografía

Baudrillard, Jean, *El Complot del Arte*- Amorrortu/ editores- Buenos Aires/Madrid 2006

Beckett, Samuel, *Pavesas* – Tusquets Editores- Barcelona 1987

Bourriaud, Nicolás- *Estética Relacional*- Adriana Hidalgo-Buenos Aires 2006

Sagasetta, Julia Elena (Directora)-*Miradas sobre la escena teatral argentina en democracia*- IUNA ediciones- Buenos Aires-2010

Sibilia, Paula - *El Hombre Posorgánico* - Fondo de Cultura Económica-Buenos Aires-2009



Semionautas y viajeros la actualidad del teatro de títeres en Argentina - Móin-Móin número 11

ESTE TEXTO FUE PUBLICADO EN MÓIN MÓIN. REVISTA DE ESTUDIOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS. AGRADECEMOS A CORPO EDITORES UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA-UDESC E SOCIEDADE CULTURA ARTÍSTICA DE JARAGUÁ DO SUL - SCAR LA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLO. 2013.

Resumen: Texto escrito en diálogo con jóvenes titiriteros argentinos, integrantes de grupos con más de cinco años de trayectoria y que viven de su trabajo para sumar voces muy interesadas en esta reflexión. Inicialmente, el estudio apunta que frente a la intención prioritaria de los artistas de fines del siglo XX, de buscar nuevas formas e innovaciones en el lenguaje, nuevos públicos, hibridaciones con otras artes y nuevas denominaciones para la actividad, las primeras décadas del siglo XXI encuentran a los jóvenes titiriteros argentinos recuperando el carácter trashumante de los titiriteros de principios del siglo anterior. Pero, además, la comunidad de objetantes está integrada actualmente por distintas versiones de artistas. Algunos se mantienen dentro de las pautas de la representación y de la comunicación directa y sensible con el público, otros ni siquiera están presentes en el momento en que su obra se activa, otras obras sólo existen si el público las pone en marcha. Gran diversidad y no se espera unidad ni consenso.

Palabras clave: Títeres en Argentina. Teatro Contemporáneo. Artes Multimediales.

Abstract: To add very interesting voices to this reflection, this text was written in a dialog with young Argentine puppeteers, members of groups with more than five years of trajectory and who live from their work. Initially, the study indicates that given the priority of artists in the late 20th century to find new forms and innovations in language, new publics, hybrid forms with other arts and new denominations for the activity, the first decades of the 21st century find young Argentine puppeteers reviving the transhumant character of puppeteers from the beginning of the previous century. Meanwhile, the puppet theater community is currently composed of various types of artists. Some remain within the agendas of representation and of direct communication with the public, others are not even present at the time their

work is enacted; other works only exist if the public initiates them. There is great diversity, with no expectation for unity or consensus.

Keywords: Puppeteers in Argentine. Contemporary Theater. Multimedia Arts.

Para encarar este texto, me dejaré guiar por tres aspectos o lineamientos de trabajo fundamentales: las elecciones que los nuevos grupos hacen en términos de proyecto artístico y profesional. La oferta académica que tienen para formarse. Las búsquedas artísticas inclasificables que pueden originar territorios nuevos.

Escribo en diálogo con jóvenes titiriteros argentinos, integrantes de grupos con más de cinco años de trayectoria y que viven de su trabajo para sumar voces “muy interesadas” en esta reflexión.¹

Como primera intuición, diría que, frente a la intención prioritaria de los artistas de fines del siglo XX de buscar nuevas formas e innovaciones en el lenguaje, nuevos públicos, hibridaciones con otras artes y nuevas denominaciones para la actividad, las primeras décadas del siglo XXI encuentran a las jóvenes titiriteros argentinos recuperando algunos aspectos de la tradición. Fundamentalmente, el carácter trashumante de sus antecesores de principios y mediados del siglo pasado.

Las nuevas preocupaciones de los jóvenes: los aspectos destructivos de la sociedad industrial sobre el planeta y sus habitantes más vulnerables, la necesidad de preservar las especies animales y vegetales, la recuperación de los modos en que las culturas originarias establecen su interacción con la tierra, la cuestión de género y la discriminación a los inmigrantes pobres son algunos de los temas que motorizan a los titiriteros.

Los jóvenes buscan nuevamente entrar en contacto con un público menos urbano y más necesitado de su presencia, o por lo menos esto es lo que utópicamente se piensa. El Viaje, “El irse por los caminos”, como hacían los titiriteros argentinos Javier Villafane y D’Abórmida, por ejemplo, y muchos otros en Latinoamérica, tiene gran valor entre los jóvenes artistas. Entre latinoamericanos, hay mucho intercambio y mucha integración. Festivales de mediano formato en cada país favorecen esta interacción. Si bien el tema del viaje tiene más que

ver con la proyección profesional de su trabajo, el intento de acercamiento a un público no urbano, con muchas necesidades insatisfechas y con un acceso, exclusivo en muchos casos, a la televisión como modo de entretenimiento, condiciona también los aspectos estéticos de las obras. No estoy hablando de la calidad de ellas, sino del ritmo, los guiños, la claridad en la comunicación, la sencillez y el humor.

Estos titiriteros, aunque tienen una actitud similar a la que anteriormente llamábamos «teatro militante», piensan más en dejarse afectar por los lugares que recorren y compartir su trabajo con el público con un gesto de intercambio y mutuo aprendizaje que en proponer respuestas a través de sus obras. Así trabaja la cooperativa Mundo Baco, de Narda Millin y Anahí Aguiar, dentro de las áreas más carenciadas de Lomas de Zamora, en el conurbano bonaerense. Podemos considerar esta relación con el público como un intento de salir de lo que Rancière considera una paradoja entre arte y política: dar por sentado un modelo de eficacia.

[...] estas prácticas divergentes tienen un punto en común: dan generalmente por sentado un cierto modelo de eficacia: se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los íconos reinantes, o induso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social, etc. . Se plantea siempre como evidente el pasaje de la causa al efecto, de la intención al resultado, salvo que se suponga a1 artista incompetente o al destinatario incorregible. (RANCIERE, 2011, p. 54).

Con un criterio más heterogéneo y nuevos modelos de encuentro con su público, los titiriteros actuales establecen relaciones diferentes entre sí y con el público acordes con su tiempo.

¹ El texto se construye fundamentalmente intercambiando experiencias con los titiriteros argentinos de los grupos: Grupo Todo Encaja, Objetable, La Zopenca, La Simultánea, Mundo Baco, Die Pinken Clauden y con mi colega Carolina Ruy

El lenguaje del teatro de títeres en Argentina está felizmente muy abierto e incluye con total tranquilidad las técnicas tradicionales, títere de guante, de varilla, marionetas o sombras junta con objetos, antropomorfos o no, manipuladores actores o bailarines, performances callejeras que combinen actores y títeres, tamaños diversos, espacios abiertos, retablos minúsculos, bellas y mágicas técnicas de ilusionismo lumínico y propuestas multimediales.

Aunque proporcionalmente el títere antropomórfico sigue siendo la opción más elegida, la experimentación con materiales diversos y formas abstractas, devenida de la admiración recurrente que producen algunos espectáculos, como los de Philippe Genty, por ejemplo, también tiene su espacio, así como las actualmente muy difundidas técnicas y poéticas venidas del Oriente, el Kamishibai, por ejemplo.

La puesta en escena teatral de Buenos Aires está en una etapa muy conservadora, muy centrada en el actor y el texto, y con poca experimentación en otros órdenes. En estos momentos, como en otros, el teatro objetual cumple la saludable función de oxigenar la escena.

Son poco frecuentes los espectáculos con poéticas crudas o crípticas que busquen incomodar al espectador para desalienarlo o que visiten grandes dramaturgias internacionales, como fue el caso de mi grupo El Periférico de Objetos, en años pasados.

Actualmente, y como expresan claramente los integrantes del grupo Todo Encaja:

La fusión de diferentes disciplinas y lenguajes artísticos nos permite explorar nuevas formas estéticas, en este momento vemos que hay un emergente de esta búsqueda que tiene más que ver con lo performático, lo sensible y la síntesis, apuntando a estimular los sentidos del espectador. En los últimos años, se ampliaron mucho las posibilidades de expresión en el campo de teatro de objetos, como objeto intervenido, resignificado, transformado o simplemente despojado del propósito para el que fue construido. La tecnología para nuestra generación fue, es y seguirá siendo un terreno fértil que se extiende y codifica velozmente, del que se desprende una infinidad de conceptos, sistemas, imágenes y códigos, que el artista busca transformar en poéticos mundos a través de su sensibilidad. La fusión de diferentes disciplinas

y lenguajes artísticos nos permite explorar nuevas formas estéticas, en este momento vemos que hay un emergente de esta búsqueda que tiene más que ver con lo performático, lo sensible y la síntesis, apuntando a estimular los sentidos de espectador.²

En los últimos diez años, la oferta académica para los que quieren dedicarse al teatro de títeres y objetos ha crecido enormemente en la ciudad de Buenos Aires y en la provincia de Buenos Aires, fundamentalmente, pero en el interior del país también se ha abierto espacio el Teatro de Objetos como materia curricular o temática de investigación universitaria. La UNSAM (Universidad de San Martín, en la provincia de Buenos Aires) cuenta con una Diplomatura en Teatro de Títeres y Objetos dirigida por Tito Lorefice, de la que ya egresaron tres cohortes y hay una más que terminará de cursar en el 2015. La carrera está orientada fundamentalmente a ofrecer a los intérpretes titiriteros una formación integral. Convoca a alumnos del conurbano bonaerense, del interior del país y tiene una alta concurrencia de alumnos brasileños, chilenos, colombianos y peruanos, por ejemplo. En el IUNA (Instituto Universitario Nacional de Artes), en el Departamento de Artes Dramáticas, se abrió, bajo mi dirección, en el año 2010, el posgrado Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios, sumando los esfuerzos de los departamentos de Artes Dramáticas y Artes Multimediales. Con el Teatro de Objetos como nexo, los alumnos con formación universitaria en artes visuales, musicales, dramáticas, multimediales, crítica e investigación, o con trayectoria y experiencia en algún campo artístico, pueden experimentar la interacción entre ambos lenguajes en forma teórica y práctica, y sumar esta especialidad a su bagaje artístico y teórico previo. En este año, 2013, en el transcurso del mes de mayo se presentaron los trabajos de la primera cohorte de egresados, instalaciones, performances y espectáculos de teatro objetual que incluyen distintas modalidades de las llamadas nuevas tecnologías. Este posgrado busca que los teatristas que se interesan por los objetos intercambien experiencias con otras artes y se actualicen incluyendo otras posibilidades como la de expresarse a través de objetos con funcionamiento electrónico u objetos

² Entrevista concebida por el autor

digitales. Al estilo habitual de la formación de titiriteros, aspirantes a demiurgos, cada uno trata de generar en todos los aspectos su propio material. A la novedad de estos dos niveles universitarios ofertados para titiriteros, se le agrega la Escuela de Titiriteros del Teatro San Martín de Buenos Aires, que forma titiriteros desde hace más de 20 años y está asociada al el Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, creado por Ariel Bufano y Adelaida Mangani. Esta escuela genera trabajo asalariado para algunos egresados. A estas instituciones, se le suma el trabajo de maestros que dictan sus clases en forma privada o en instituciones educativas y culturales de todo el país. Varias instituciones nacionales y provinciales proveen a sus artistas y estudiantes de clases con maestros reconocidos bajo el concepto de asistencia técnica. En ese carácter, yo he viajado bastante por el país y he visto una actividad dinámica de titiriteros y otros teatristas, pero, en el caso de los primeros, el trabajo está fundamentalmente orientado hacia los niños por la dificultad para acercar al público adulto al teatro objetual. Además, los grupos adecuan su trabajo a las necesidades de las escuelas primarias y jardines de infantes consumidores de mucho del repertorio titiritesco. Esto se repite con menor intensidad en Buenos Aires, Rosario, Córdoba y algunas provincias patagónicas, pero, en todos los casos, en el interior y en las grandes concentraciones urbanas, la mayoría de los titiriteros vive del trabajo orientado a los niños, y los espectáculos de teatro objetual para adultos aparecen esporádicamente en la cartelera de los teatros del país, sin lograr aún crear una corriente permanente de público. De todos modos, en los últimos años algunas salas del circuito off de la ciudad de Buenos Aires han incluido en forma constante en su cartelera espectáculos de teatro de títeres para adultos. Desde el interior de la Argentina, dice Nerina Dip, del grupo Die Pinken Clauden, de San Miguel de Tucumán: “La producción titiritera tucumana está muy volcada a la educación. Muchas maestras jardineras han ido moldeando esa manera infantilizada. En el caso de mi grupo, se trata de ampliar, confrontar y dilatar nuestras ideas”.³ En el Centro Cultural de la Cooperación de Bue-

nos Aires, existe también un grupo estable, bajo la dirección de Antoaneta Madjarova, con repertorio mayoritariamente para niños y que en la actualidad propone periódicamente ciclos de teatro de títeres para adultos en los que participan titiriteros independientes.

En la ciudad de Córdoba, en el Teatro Real, funciona un elenco estable de titiriteros. Algunas otras experiencias en este sentido se intentaron en otras provincias, pero la gran mayoría de los titiriteros argentinos trabaja en forma independiente, en pequeñas compañías (muchas veces integradas solo por un solista) y recorriendo escuelas en su territorio, en otras provincias y en festivales dentro y fuera del país. Cito nuevamente al grupo Todo Encaja:

En nuestro caso, al ser un grupo de cinco artistas, las posibilidades profesionales aparecen, pero la mayoría de las veces se manifiestan de manera individual en cuanto a lo económico, a nivel grupal las posibilidades de rentabilidad disminuyen. Sabemos que es muchísima y variada la cantidad de festivales y eventos, que se dan a conocer a través de las redes y que gracias a estas han logrado una mayor difusión, además la participación muchas veces se complica por la falta de recursos o disponibilidad.

Pero estamos convencidos de que el intercambio es fundamental para el crecimiento de nuestro trabajo, y es en estos espacios donde el cruce nos enriquece.⁴

En Buenos Aires, existen dos grandes agrupaciones independientes y esporádicamente subvencionadas, Libertablas y Catalinas Sur, que a lo largo de los años han generado un importante repertorio, e influido y formado a muchos titiriteros. Han dirigido festivales internacionales y otros eventos afines, y continúan trabajando activamente. También en Buenos Aires, existe una cooperativa, La Calle de los Títeres, y un Museo del Títere «Sara Bianchi», que, con algunos apoyos y con idas y venidas a lo largo de los años, tienen un repertorio permanente de teatro de títeres. Durante varios años, el Grupo El Bavastel sostuvo un festival de títeres para adultos muy significativo. Otros muchos grupos y festivales se mueven en forma independiente, subvencionados periódicamente por el

³ Entrevista concebida por el autor

⁴ Entrevista concebida por el autor

Estado nacional a través del Instituto Nacional de Teatro, fundamentalmente, y con algún sponsor. Pero la percepción general de los titiriteros es que tienen que gestionar e improvisar permanentemente su trabajo. Dice Carmen Kohan:

*Creo que se está desarrollando más la investigación de técnicas y estéticas particulares. Hay más grupos y más movimiento, y cada vez crece más el lenguaje de títeres. Esto se debe, en parte, a que hay varias escuelas de títeres, cada vez más alumnos, y por lo tanto más grupos que salen de las escuelas con ganas de generar. Sin embargo, creo que falta desarrollo crítico, de análisis e intercambio sobre las obras que se producen. Es decir, hay más producciones, pero muchas veces poca repercusión e intercambio incluso entre los grupos mismos. Hay pocos críticos especializados en títeres, hay pocas discusiones sobre lo que se produce. Creo que sería muy bueno para el arte de los títeres que haya más desarrollo en este sentido. Más premios, más concursos, más crítico, más estructura que contenga la producción que hay.*⁵

Y yo acuerdo con su postura, falta investigación y crítica en el área. Hay gente muy capaz que se ocupa de la crítica de los espectáculos de títeres, Mónica Berman, Noralia Sormani, Patricia Lanatta, entre otros, pero hay pocos materiales teóricos específicos editados. Han surgido algunas revistas, en estos días sale la segunda edición de la revista UMBRA, un emprendimiento independiente muy interesante sobre el área.

Dice Guadalupe Lombardozzi, del grupo La Zopenca:

Hay muchos titiriteros y grupos de títeres en nuestro país, una gran tradición, riquísima, pero son pocos los que yo conozco que trabajen desde lo experimental encontrando los límites de este arte. Sí, he notado, y es siempre maravilloso, el desarrollo del trabajo técnico minucioso. Especialistas en una técnica en particular, como por ejemplo, Rubén Orsini, con las marionetas o El Chonchón con los títeres de guante. De hecho, el Chonchón ha sabido llevar a sus límites al guante partiendo al retablo típico en dos mitades y utilizando dentro de ese mismo escenario clásicos nuevas formas. Sin embargo, encuentro algunas joyitas para

*nombrar en un área más experimental y que, tal vez, no se identifican directamente con los títeres, porque, hay que decirlo, a veces parece que, dentro de las búsquedas más experimentales, los títeres están devaluados. La Compañía de Objetos El Pingüinazo (clarísimo ejemplo de mi comentario anterior), que hace un trabajo hermoso rompiendo con el escenario típico y trabajando mayormente sobre el piso en plano y que han trabajado y experimentado con títeres, pero nunca se colocaron cerca de ese arte. En mi caso, con La Zopenca, creo que siempre buscamos una experimentación, pero esporádicamente en las temáticas que abordamos. Siempre estamos tocando temas que no suelen ser abordados en el teatro para niños: la muerte, el deseo imposible, las imposibilidades de los adultos, la soledad, lo duro de tener que crecer.*⁶

Otra voz, la de Cristina Solis, del grupo Objetable Teatro, San Carlos de Bariloche, Argentina:

*La experimentación en el campo de la técnica y estética del lenguaje: creo que se da a craves de una escuela o de un trabajo formado por más cruces que solo la formación de titiritero y en continuidad) y sustentado por diferentes tipos de público... Hay pocos trabajos experimentales en la Argentina, ya que se considera lenguaje no comercial o para una élite... En el campo de la formación, desde Stanislavsky a esta parte, no hay mucho tiempo para asimilar todos los cambios que se produjeron, con todos los creadores de estos últimos tiempos, decir y desdecir. No hay recetas para ser artista, hay trabajo, investigación, más cuidado, más concepto, más tiempo más... No hay recetas... Las posibilidades de trabajo implican también tener una buena producción que, en general, los artistas no tienen, saber vender, saber difundir, es una cualidad que hay que aprender o pagar por ella.*⁷

Inspirado en el trabajo fuertemente experimental e interdisciplinar que transitamos con el Periférico de Objetos, durante los dieciocho años de su existencia, desde el año 2010 con la titiritera y docente Carolina Ruy, hemos generado un evento anual, Genealogía del Objeto en las Artes, que, en palabras de Carolina:

⁵ Entrevista concebida por el autor

⁶ Entrevista concebida por el autor

⁷ Entrevista concebida por el autor

*Nuclea a distintos artistas que toman como eje de su obra al "objeto en sí". El evento busca construir un territorio en que el objeto sea lo que rodea poéticas y lenguajes diversos y se propone también como un espacio de debate sobre el lugar actual del objeto en las artes.*⁸

Se llevó a cabo hasta ahora en Buenos Aires y en Rosario (con la inestimable colaboración de la directora y performer rosarina Mónica Martínez), pero aspiramos a proyectarlo más en el orden nacional y latinoamericano. Alrededor de 25 artistas: visuales, performers, titiriteros, actores, fotógrafos, artistas multimediales y músicos, durante tres jornadas, muestran su obra frente al público e intercambian con sus colegas «objetantes». Los eventos generan encuentros un poco disímiles del tradicional y amable festival de títeres.

En la experiencia del encuentro con otros artistas como los multimediales, la lógica espectacular se rompe, se produce una ruptura de ese continuo al que el teatro de títeres perteneció. Los títeres se encuentran con otros por su calidad de objetos, por su posibilidad performática, por su pertenencia al mundo de las artes, pero no por su propia tradición espectacular, sino por una nueva, mucho más indefinida, inclasificable y que lo vincula con otra espectación.

La comunidad de objetantes que se presenta en *Genealogía del Objeto en las Artes* está integrada por distintas versiones de artistas. Algunos se

mantienen dentro de las pautas de la representación, de la comunicación directa y sensible con el público, otros ni siquiera están presentes en el momento en que su obra se activa, otras obras sólo existen si el público las pone en marcha. El evento las rodea, pero no se espera unidad ni consenso. Este conjunto de «desviados, de monstruos que rompen la naturaleza» del lenguaje del teatro de objetos, indiferentes (a la manera duchampiana) respecto de las normalidades y leyes, se encuentran aleatoriamente un par de días en este evento.

Produciendo itinerarios nuevos en los espacios de legitimación artística, son los semionautas del mundo objetal. Como diría Althusser (según cree Bourriaud), algunos artistas en estos encuentros «cuajan» y otros «colisionan»:

Este paneo general no pretende más que encontrar algunas pautas para seguir pensando nuestro lenguaje sin apuntar a una identidad única ni a una definición canónica del mismo. Me permito cerrar citando nuevamente a Bourriaud:

Los artistas que, hoy en día, trabajan a partir de la intuición de la cultura como caja de herramientas saben que el arte no tiene ni origen, ni destino metafísico, y que la obra que exponen no es nunca una creación, sino una post producción... No saben de dónde viene el cren ni adónde va, y no les importa: lo toman. (BOURRIAUD, 2009, p. 184).

Bibliografía:

ALVARADO, Ana. *Manual dramaturgico para Teatro de Objetos*. (en proceso de edición)

BOURRIAUD, Nicolas. *Radiante*. Buenos Aires: Adriana. Hidalgo, 2009.

RANCIERE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2011.

⁸ Entrevista concebida por el autor

Teatro de Objetos.

Manual dramaturgico.

ESTE TEXTO FUE PUBLICADO EN LA COLECCIÓN DE ESTUDIOS TEATRALES DEL INT. INSTITUTO NACIONAL DEL TEATROINT. AÑO 2016, BUENOS AIRES. AGRADECEMOS A DAVID JACOBS Y AL INT LA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLO.

Capítulo 1: La dramaturgia en el Teatro de Objetos y Títeres

Es de las cosas de lo que se trata, no de los ojos para verlas.

BERTOLT BRECHT

Este texto se propone como una propuesta teórico-práctica de valor pedagógico para los interesados en la dramaturgia para el Teatro de Objetos y Títeres, como rama de la Dramaturgia teatral. El trabajo de campo incluirá la experiencia de Ana Alvarado en el Teatro de Títeres en general, y su labor en el grupo teatral El Periférico de Objetos, los trabajos de otros colegas en Argentina y en el resto del mundo, los trabajos de los alumnos de los talleres de este lenguaje que Alvarado coordinó con Carolina Ruy y, fundamentalmente, la experiencia realizada en el ámbito de la Diplomatura en Títeres de la UNSAM (Universidad Nacional de San Martín) en la materia Dramaturgia del Espacio Escénico, dictada por la misma Alvarado junto con la docente Mariana Gianella y en la UNA (Universidad Nacional de las Artes) en el seminario “Experiencias dramaturgicas con objetos”, dictado por Ana Alvarado, en la Maestría en Dramaturgia de esa institución.

Se parte de la hipótesis de que el teatro cuyos protagonistas son los objetos, es un teatro en el que la imagen plástico-visual es constituyente del texto principal.

“El títere no es un actor que habla, es una palabra que actúa”, dice Mauricio Kartun.¹

Si toda la dramaturgia estuvo problematizada desde mediados del siglo pasado por la crisis del poder de la palabra en el teatro, más aún el teatro objetual.

Actualmente, se está regresando a una fuerte presencia de la palabra en el teatro pero ya afectada por la experiencia de más de 40 años de teatro posdramático.

De los procedimientos artísticos nacidos en la última mitad del siglo XX, parte mucho del material útil para nuestra investigación. También de los textos teóricos que dan cuenta de los procedimientos de artistas consagrados en el campo del teatro, el cine y las artes visuales afines con nuestra hipótesis. Andrei Tarkovski, Robert Wilson, Marcel Duchamp, Antonin Artaud, Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun nos alumbrarán en este trabajo. También Heiner Müller de quien recorreremos su Máquina Hamlet, según la dramaturgia escénica del grupo teatral El Periférico de Objetos. Y otros admirados, a los que nunca podemos dejar de lado como Gilles Deleuze y Félix Guattari.

El Teatro de Títeres ancla su dramaturgia históricamente en la cultura popular, sus leyendas y rumores o en la adaptación de los clásicos de la literatura. Ha tenido pocos autores interesados en una dramaturgia específica, pero algunos son legendarios: Alfred Jarry, García Lorca, Javier Villafañe y muchos más. Todos ellos, partieron de la escritura poética o de la dramaturgia teatral y adaptaron esas formas al más delirante mundo de los títeres. Cuando aparece hace unos 30 años la categoría Teatro de Objetos, fue una declaración de principios. Nadie sabe exactamente a qué llamamos así y la falta de precisión le permite mantenerse vivo

y alerta. En sus orígenes el nombre pretendía ser más general y abarcativo que el más tradicional de Teatro de Títeres o Marionetas. Muchos objetos no diseñados especialmente para la escena, podían obtener papeles protagónicos en las obras, a partir de esa denominación. Además, a la luz de las intensas reflexiones en torno al objeto que preocuparon a las artes visuales del siglo pasado, este nombre nuevo le otorgaba al lenguaje de los títeres la posibilidad y el derecho de formar parte de las vanguardias históricas y sus innumerables correlatos.

Así como el Teatro de Actores asentado en el texto dramático, no desaparecerá nunca pero necesita de la oxigenación periódica de la imagen, la performance, la dramaturgia performática y la escena multimedial, del mismo modo el Teatro de Títeres, necesita ser puesto en cuestión para poder sostener su vigencia y no aislarse.

Al Teatro de Objetos le inquieta la batalla entre cosidad y carnalidad. Objeto y humano. Cosa y carne. En el Teatro de objetos esta lucha pertenece a la naturaleza de la tarea interpretativa, el actor de este tipo de teatro es llamado “manipulador”. Es una intensa y emotiva fuerza externa que impulsa al objeto. Su cuerpo está conformado por zonas o provincias disociables que le permiten ser él mismo pero también lo otro, el objeto.

La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual. Este sistema está constituido por secuencias o segmentos, en ellos el cuerpo del actor o su fragmento es una unidad más, sin orden de importancia. Los cuerpos rotos de los manipuladores pueden funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables y también independientes entre sí. El actor puede sintetizarse para formar un uno con la cosa, o potenciarse, para violentarlo y dividirse. Pero aún con toda su fuerza expresiva funcionando, lo humano puede perder la batalla frente al objeto. La rotundez de este último puede superar a la fragilidad de la carne sensible y disociable.

Desde 1989, año en que fundamos con Daniel Veronese, Emilio García Wehbi, Paula Nátoli y Román Lamas, el grupo de teatro objetual, El Periférico de Objetos, y comenzó nuestro periplo por la escena under de Buenos Aires y por los festivales de nuevas formas y tendencias, europeos y americanos, ha pasado mucha agua bajo el puente. Hoy los espectáculos de títeres para adultos son

habituales, aunque siguen sin ser populares. Hay un muy buen festival específico organizado por el grupo El Bavastel de Buenos Aires y junto a Carolina Ruy realizamos varias versiones del evento *Genealogía del Objeto en las Artes* que nucleó la obra de artistas diversos que hacen eje en “el objeto” a la hora de realizar su obra: teatral, objetual, performática, instalativa, fotográfica, audiovisual o multimedial. En todos los festivales del género, aquí y en el resto del mundo, hay repertorio para adultos. Los objetos no son solo antropomórficos, se manipulan a la vista en muchos casos, los intérpretes entran y salen de su lugar de animadores de objetos al de actores sin que nadie se sorprenda, la tensión entre el cuerpo del actor y el cuerpo de la cosa se ha hecho temática y las técnicas tradicionales se han mejorado con mil y un trucos. Muchos espectáculos de títeres participan en festivales no específicos en todo el mundo.

En este tiempo que estamos viviendo las metáforas de lo humano están cambiando de forma.

Al títere le espera seguramente sobrevivir por la mística que acompaña a lo artesanal, manual y de tradición popular pero el Teatro de Objetos se verá obligado a contener al objeto digital. Yo creo que hay “mucho objeto suelto” que necesita ser contenido, encontrar a su familia y ahí el Teatro de Objetos puede abrir sus brazos y sumarlos. También, y esto es lo más importante, procesarlos y convertirlos en útiles y bellos para la escena dramática. La única y creativa manera que tenemos los artistas de reciclar lo que nos rodea.

Una escena híbrida en la que convivan lo analógico con lo digital y la acción dramática con la instalación, sin denuncias de discriminación. Esto ya está ocurriendo. En la UNA (Universidad Nacional de las Artes) hemos creado una carrera de posgrado Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios y la obra de sus egresados tiene complejas y bellas hibridaciones. Recortar territorios es cada vez más difícil. Nadie garantiza que este futuro será mejor pero tampoco lo diríamos del inmediato pasado.

Hoy por hoy es muy posible partir de la imagen y sus tensiones para generar escritura dramática, disparar, iniciar la escritura, pero hay pocos intentos de modificar la proporción entre palabra e imagen y dejar que esta última se multiplique y disminuya a la primera, excepto en algunas dramaturgias de dirección o escénicas que, prácticamente, desconocen la palabra.

Nuestra idea es poder demostrar que hay una dra-

maturgia posible para el Teatro de Objetos y Títeres, ligada a la imagen, a la foto fija, más cercana al guión cinematográfico, al cómic pero, fundamentalmente, a la simple asociación poética de los objetos entre sí.

El teatro a partir del objeto responde a un principio poético no necesariamente actancial y permite que las imágenes se desvinculen de la trama y alcancen realidad en otro orden que no es exclusivamente el de la necesidad de la acción. De esto resulta un texto, la palabra no es ignorada pero es más consecuencia que causa.

Como dice Tadeusz Kantor: “El texto es como el objetivo final, como la casa perdida a la que se vuelve, como la ruta que se recorre”. Y esta singularidad constituye un apasionante campo de trabajo.

BIOGRAFÍA DEL OBJETO ESCÉNICO

El objeto fecundo

La puesta en movimiento de algo que estaba quieto. Así define el dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky el punto de partida de un texto apto para la escena:

La imagen es lo primero. Es visual y generalmente estática. Tiene que empezar a moverse y a tener historia. La imagen carece de movimientos, sin embargo podríamos invertir el proceso, y sugerir que es una imagen con una historia previa de movimientos ya realizados. La historia del movimiento no está, solo su consecuencia en una foto fija pero esa historia existió y está contenida dentro de la foto. Cuando ponemos esa imagen nuevamente en movimiento la imagen repite un guión fundamental, pero nosotros nos permitimos el lujo de inventar algunos gestos nuevos. Reanimamos algo que estaba muerto.²

El Teatro de Objetos está contenido esencialmente en esa definición. La elección de un objeto para que protagonice un espectáculo lo incluye con su historia previa. Si algo puede servir para aclarar la siempre confusa frontera entre el Teatro de Títeres y el Teatro de Objetos es esta característica. El objeto es elegido y quizás reformulado o “se le inventan algunos gestos nuevos” en el teatro objetual, pero inexorablemente porta una historia previa.

La variedad del mundo se presenta ante nosotros, la miramos o creemos verla realmente como es, está bajo nuestro control. Pero cuando prestamos atención, cuando aislamos, por obra del azar, “algo” en este mirar a nuestro alrededor, cuando la mirada no es un simple deslizar sobre las cosas, cuando es una mirada atenta, se produce una especie de

cesura en donde la espacialidad y la temporalidad anterior se ve alterada. La cosa mirada se separa de su paisaje y “es” para el sujeto que mira, se distingue como figura y posee un significado.

Cuando vemos un objeto ya conocido, en un campo diferente al habitual se percibe con claridad la índole de este proceso: es el caso de los objetos encontrados. Cuando veo un objeto en el placard y cuando veo el mismo objeto en la escena, ocurre el mismo fenómeno en el nivel del sentido. Aunque las impresiones ópticas sean las mismas, mi actitud (utilitaria o estética) será distinta en ambos casos, ya que al observarlo, se representarán en mí los diferentes sentidos que el objeto vehiculiza, al ir articulándose con las otras figuras del campo en donde se encuentre. Es decir que el objeto-figura irá delimitando su significación para el sujeto que observa, ya sea pareciéndose, distinguiéndose, separándose o integrándose, al articularse con las otras figuras presentes.

Un sujeto, un punto de vista, una mirada da cuenta del objeto y el horizonte y dice “esto es tal cosa”. Esa cosa, ese objeto en el centro de la escena, protagoniza una nueva relación con un nuevo espacio. Si depositamos a ese objeto en un escenario teatral y aunque se mantenga en inmovilidad, estará en un espacio libre, nuevo para él. Es inevitable una modificación de su tamaño, de su color, de su temperatura.

La inclusión en la escena teatral produce variaciones en el tamaño y en la forma del objeto, por lo tanto también es impreciso el valor escénico que, a priori, se podría inferir del mismo. No hay experiencia previa en esta práctica, en esta nueva confrontación, ni para el objeto ni para el sujeto que lo observa.

El mismo objeto que antes podía pasar ante nuestros ojos sin ser percibido, que solo formaba parte de un todo homogéneo y conocido, ahora salta ante nuestra vista con nueva luz. Irrumpe como un extraño. Como si no se tratara del mismo.

Los contornos del objeto se delimitan más claramente. Se produjo intensificación de su nitidez, de su fuerza. Como si su nuevo estado le permitiera hacerse cargo de una actitud nueva. Como si algo hubiera despertado un punto esencial de confluencia de fuerzas, hasta ahora escondidas o dormidas en su interior.

Para la mirada del sujeto es como si lo descubriera, como si lo viera por primera vez y también hay una nueva indagación del espacio, quizás ya conocido. Un proceso dialéctico entre el objeto y el

territorio que ocupa. El espacio es resignificado, es indagado poéticamente, ha sido fecundado por un nuevo objeto.

El espacio escénico es sacudido por un elemento extraño, frente al cual debe establecer una nueva relación de dependencia mutua y el objeto ha sido pervertido, perturbado, mutado. Se ha trastornado su estado, su orden anterior. Se encuentra libre para servir a una nueva práctica. Pero aún así porta su historia previa y este nuevo objeto, apto para la escena, es el producto del choque del estado de latencia anterior, de la historia que porta, con su nueva función escénica.

Las muñecas antiguas que fueron constitutivas de la estética del grupo El Periférico de Objetos, son un claro ejemplo de “objetos portadores de historias” que aparecen apenas se las pone a vivir. “Algo que debía estar quieto se pone en movimiento”, podría ser una definición más de “lo siniestro”. Esas muñecas son los tiernos bebés de abuelas y bisabuelas. Frágiles, los ojos se les hunden al primer golpe contra el piso y el material con que están hechas sus cabezas, se parte en varios pedazos con facilidad. Con la intención de representar en forma muy realista a un bebé de casi un año de edad (porque antes de esa edad, en ese tiempo, los bebés estaban fajados y casi no se movían) producen cierta extrañeza, son y no son bebés. Las niñas argentinas que jugaban con esas muñecas muy caras e importadas tenían que cuidarlas mucho pero se rompían fácil y eso, seguramente, terminaba en una buena “tunda”, de la que la niña se vengaba lavándoles compulsivamente la cabeza, hasta dejarlas peladas, carente de su pelo, por otra parte natural y humano, entonces no existía el pelo sintético. Hoy sabemos que ese pelo portaría el ADN de su donante, además. Otra historia.

Unos años después, las muñecas sobrevivientes decoraban las camas y repisas de sus crecidas dueñas y miraban con sus ojos fijos y penetrantes (o sus cuencas vacías) a sus competidores: los hijos de su dueña que, por su parte, les temían y en el caso de las niñas, envidiaban los preciosos vestidos de la muñeca, llenos de volados, puntillas y sedas que ellas solo usaban para contadas ocasiones: casamientos, comuniones u otras ceremonias religiosas. Algunos, de adultos, las conservaron en desvanes y armarios, las llevaron a clínicas de muñecas como muestra de afecto a sus ancestros, otros las tiraron. Y los hijos de los hijos, curtidors en las sucesivas crisis económicas, descubrieron que las muñecas de abuelas y bis-

abuelas tenían valor económico y las vendieron. Así es que, para los que descubrimos su valor como objeto manipulable en la escena, la lucha por obtenerlas termina siendo una búsqueda en el mercado negro.

Esta es una posible historia de las muñecas inmigrantes, de origen europeo, de porcelana y cartapesta, como grupo étnico. “Parte de su historia previa, de sus movimientos ya realizados”. Luego estarían las historias, de cada individuo en sí, su “guión fundamental”, “los retoques” de los dramaturgos y su nueva vida fecundando la escena.

El objeto resistente

El gran cineasta ruso A. Tarkovski es una autoridad competente cuando se trata de pensar una posible escritura dramática que nazca de “colocar la mirada” en el objeto y desde ahí construir una dramaturgia.

Tarkovski filmó al hombre y a las cosas otorgándoles a ambas materias igual importancia y dignidad, no exigiéndoles fundirse para ser una metáfora de la otra.

No hay “discurso sobre las cosas” ni “cosas que representan”.

La cámara hace entrar al objeto en sí, con pleno derecho a estar ahí por sí mismo, libre de cualquier simbolismo.

El cine de Tarkovski es “in prescencia”, volcado sobre un mundo que se manifiesta no como imaginario, como proyección del yo que lo contempla, sino como entidad autónoma, resistente, pregnante. De sus personajes no obtenemos ni el más mínimo indicio existencial y su recordar no se acomete en el mundo del sentimiento ni de las pasiones, sino en el mundo frío de las cosas, de los espacios, de los objetos. El “quien” se ha abandonado.³

Los desechos, las ruinas, lo abandonado, lo que flota bajo el agua, lo que se herrumbra en el paisaje, en *Stalker*, por ejemplo, o la estación orbital obsoleta y las naves envejecidas de *Solaris* o la casa más parecida a un modelo de casa, prendida fuego en *El sacrificio*, nos remiten a muchos otros ejemplos en que el objeto abandonado se puebla de sentidos y no necesita del hombre “in prescencia” para contar lo suyo. Son los desechos a los que Walter Benjamin decía no querer inventariar sino hacerles justicia.

También en Tadeusz Kantor, en Bruno Schulz, en Marcel Duchamp, en el Arte Povera, los objetos desechados, los harapos, los embalajes cuentan

más allá de lo humano, se han liberado. En el teatro de Kantor, los actores pertenecen prácticamente a la realidad de la sala y su cuerpo da forma a cada rincón del escenario, un movimiento se vuelca en el siguiente y pasa de un personaje a otro. El concepto de decorado desaparece, solo permanecen los objetos que expresan la constitución de la acción, su marcha, su dinámica, que comprometen al actor y que tienen contactos dramáticos con él. Los actores a veces se confunden con maniquíes o con otros objetos de la escena, otras veces van adheridos a los objetos que los definen: “Mujer detrás de la ventana” (ella misma porta la ventana a través de la cual mira). Ella solo existe en forma concreta porque está unida a la ventana. El elenco de actores de Kantor está compuesto de “errantes eternos”, los cuerpos y trajes, “embalajes” de varias capas, están soldados, pegados o cosidos a valijas, bicicletas, ventanas, guillotinas. El objeto de Kantor es inasible e inaccesible, alejado y extraño. Puede presentárselo por la negación, escondiéndolo por medio de algo, embalándolo, empaquetándolo y sometiéndolo a un ritual absurdo. Del basurero, entre lo desechado, más inútil aun que los objetos y maniquíes, extrae las bolsas de residuos, los paquetes, los hilos, o sea, los embalajes. La acción de doblar bolsas, atar paquetes, de ponerles hilos se repite, se multiplica, se retarda o acelera y se transforma en un “proceso ceremonial apasionante y casi desinteresado”.⁴ Una sucesión de acciones sin organización, diría Marcel Duchamp.

Dice Pilar Carrera, hablando del cine de Tarkovski: “Son ‘cosas’ acabadas, agotadas y honorables, cubiertas de la roña con la que el tiempo las viste para hacerse visible. Han dejado de ser sus metáforas y se han convertido en imagen total”.

Lo inerte, ya finalizado no se estetiza, apenas se lo reformula, no se lo antropomorfiza para convertirlo en la prolongación de la decadencia humana, como ocurre en la obra dramática de Samuel Beckett, por ejemplo. En Beckett, en cambio, el objeto puede ser prótesis, puede impedir discernir dónde está el sujeto y dónde empieza el objeto, pueden fundirse, establecer una batalla perdida de antemano por el sujeto, entre la carne y la cosa.

La cámara de Tarkovski toma por sorpresa al objeto, captura su gesto y desde ahí parte. Y ese objeto nunca es obvio, siempre es preciso pero también incontrolable y resistente.

El tiempo: el objeto durable

El objeto en sí ingresa a la escena por pleno derecho y altera también el tiempo del drama. El tiempo del objeto tampoco es una prolongación del tiempo humano y este último se modifica al enfrentarse con el objeto. Cuando un actor, sea manipulador de objetos o no, se ve forzado a interactuar dramáticamente con un objeto en la escena, su interacción temporal será muy diferente a la necesaria cuando se trata de dos actores.

En el objeto, el pasado y el presente están unidos en forma inseparable.

El pasado parece persistir más en los objetos que en las personas aún cuando estas tienen herramientas para generar ilusión: habitar ficcionalmente en otros tiempos, pasar de la juventud a la vejez y mucho más.

Ocultar su pasado material le es muy difícil a un objeto. Algo de lo eterno e inmutable habita en ellos y son una metáfora existencial permanente, en su diálogo con el tiempo humano.

Para poder comunicar dramáticamente el tiempo en el teatro objetual hay que saber que “detener” y “permanecer” son parte inexorable del lenguaje dramático.

Duración, es el concepto que según Bergson nos permite percibir el tiempo más allá de su regulación abstracta en la vida cotidiana, “somos” en ese tiempo que dura y la duración está ligada a la creación, a la invención de formas nuevas. El universo dura y por hacerlo cambia, se renueva y se re-crea.

“La sola subjetividad es el tiempo, el tiempo no cronológico captado en su fundación; e interiores al tiempo somos nosotros y no al revés”.⁵

El objeto se presenta y el público necesita tiempo para procesar su existencia escénica y su opción de cobrar vida. Una vez que esto ocurre, su sobriedad en la acción irá contando las posibilidades que tiene de mostrar el transcurso, el suceso y el actor humano contará por adhesión u oposición su propio tiempo y no a la inversa.

Detener, permanecer, durar y repetir.

La repetición. Grandes aliados del rito, del paso circular del tiempo, los objetos vuelven una y otra vez como evocación del pasado siempre presente en Kantor, en Beckett, en el teatro del grupo andaluz La Zaranda, en mucho del mejor teatro que se asienta en la investigación antropológica, en el títere popular y en sus personajes que solo aprenden por repetición.

Un muñeco antiguo enterrado y desenterrado

repetidamente. Un libro arrugado una y otra vez. Una cachiporra en la cabeza del que nunca aprende. Los granos que caen uno a uno, formando una acumulación. La tierra que tapa a Winnie en *Los días felices*, de Samuel Beckett.

La repetición de la acción implica en términos de percepción temporal en Beckett, una espera infinita. La existencia es un estar ahí. El pasado parece persistir en los objetos y en las mismas palabras repetidas una y otra vez. “La idea del tiempo irá proyectándose hacia la exposición de una suspensión temporal que podemos denominar presente continuo”.⁶

El Teatro de Objetos no necesita atarse al tiempo del relato. No es inexorable la narrativa lineal. Puede renunciar al acontecimiento como organizador textual y ser indiferente a la contigüidad. Acepta recortes en la linealidad y huecos, algo que se repita y algo que se recorte.

“No me niego a contar una historia, pero quiero llegar, como proponía Paul Valéry, a dar su sensación sin caer en el aburrimiento de tener que comunicarla”. Francis Bacon.

El montaje. El objeto diseccionado

1. El método de Robert Wilson

La historia contada en Wilson responde a un mecanismo narrativo pictural.

En el teatro de Robert Wilson, gran director teatral norteamericano, el abandono de la necesidad actancial de la pretensión de establecer una continuidad interna o una secuencia lineal es reemplazado por montajes que presentan una combinación de imágenes múltiples, en soportes diversos, a fin de lograr un ritmo visual-musical que no pueda ser percibido en forma contigua y coherente.

La concepción visual sustituye a la concepción dramática de modo que el personaje es conformado a través de una serie de imágenes y elementos escénicos que se encuentran aislados unos de otros y afectan al espectador como si se tratara de una muestra pictórica. Las imágenes y los sonidos se desarrollan en el proceso de ensayos en forma independiente, se rompe la noción de organicidad y unidad, tan cara a los actores.

Wilson se aproxima al teatro de comunicación no verbal. La nueva civilización es puro cine. En Wilson el texto dramático se espacializa de forma tal que el discurso se modula en función del lugar de su enunciación, como los caligramas donde la visualización influye en su significación. En ese sentido

se diría que el texto en Wilson tiene una función caligráfica. Y al unir este concepto a la noción jeroglífica de Artaud, Meyerhold, Brecht y Kirby se puede establecer un rasgo más propio de la estética wilsoniana.⁷

2. El marco y el montaje. Montaje dramático en el teatro objetual

Siguiendo la línea planteada por lo dicho de Robert Wilson y su teatro total, en el caso del teatro objetual, en el montaje dramático ya sea textual o aplicado a la dramaturgia escénica, respetamos la noción de “montaje” nacida en el cine, del trabajo de edición en la mesa de montaje: “Forma dramática en la que las secuencias textuales o escénicas son montadas en una sucesión de momentos autónomos”.⁸

El relato se fragmenta en unidades mínimas e independientes entre sí. Recortes en un marco.

La asociación entre estas unidades o imágenes se genera a partir de choques, de conflictos, de cortes, discontinuidades, fugas. El montaje permite reconstruir el vaso roto, intercalar algo nuevo, recuperar antiguos formatos, trabajar con fragmentos y puede o no, responder a una dirección actancial pero renuncia a la unidad de la fábula y acepta la desorganización. El montaje dramático de una obra de teatro objetual aspira a ser una máquina heterogénea, diversa, rizomática que simplemente funciona, más allá de la coherencia.

3. Dos (o más) objetos que por azar se enroscan. Marcel Duchamp

El texto *Notas*, de Marcel Duchamp, editado por Tecnos, “es una fuente inagotable de pensamientos sobre ese mundo indeterminado de la creatividad en su naturaleza más primigenia”.⁹

Entre los muchos conceptos dejados al futuro del arte y del pensamiento, por Duchamp uno de los más difundidos es la abolición de “la prueba por el contrario” o identificación por negación. De sus muchas consecuencias él extrae algunas significativas para este trabajo. Sin opuesto solo hay diverso, diferente, posible, probable, azaroso. Desaparece la linealidad causal, “el principio, el final, el anverso y el reverso de las cosas, palabras y fenómenos”.¹⁰

Allí, en ese gozne *infraleve*, en esa bisagra, se encuentra la libertad inevitable de la creación. Esta noción acompaña la ruptura con la noción clásica de opuestos, de interacción por conflicto.

Reproduzco del texto citado, algunas de las no-

tas del capítulo “Proyectos”, escritas por él, como registro de ideas para futuros trabajos:

171 - 1915.N. Y. / Marco / los 2 cristales / forman una ventana (esquema) cobre/madera/picaporte
Que da a un paisaje cualquiera (a discreción) jardín, mar, ciudad / etc.

0 (A discreción) iluminado / por una luz débil (roja, azul, verde, etc... el color no tiene ninguna importancia).

El cuadro iluminado desde el interior / por una luz artificial muy fuerte / que impida que el / cuadro / “se recorte” / sobre el fondo de luz natural.

- Catálogo - Episodiario

Portada - reproducción 1° / página cartilla militar-

Por años - viajes / y cuadros realizados en el curso del año.

Para aquellos que no están / reproducidos en la caja tal / vez indicar no reproducido.

Esto solo para el lujo / 10 ó 50 ejemplares.

- 2 / (0 más) / objetos que por azar se ajustan / se enroscan / tienen un plano común / una superficie de igual dimensión / el uno al otro como / si hubieran sido fabricados / para un ajuste.

190 - utilizar 2 / proyecciones 1 detrás / 1 delante de la pantalla / Muchos / faros de coche (reales) enfocados / hacia el público / de colores muy fuertes.

La palabra encontrada

“Las imágenes engendran palabras que engendran imágenes en un movimiento sin fin”.¹¹

La dramaturgia posible para el Teatro de Objetos tiene la misma impronta que la fotonovela, el cine, el cómic, cuenta con los medios para construir relatos con relaciones temporales y causales, en forma de secuencias de imágenes, nacidas de las interacciones de los objetos entre sí en una sucesión de imágenes fijas o animadas, pero cuando esto no es suficiente, las palabras salen a salvar la situación, a completar lo que las imágenes no pueden. Esa complementariedad puede apoyar o aclarar lo que se cuenta o funcionar en forma aleatoria o absurda. A su vez, las palabras desencadenarán nuevas imágenes y nuevas palabras, dependiendo o desprendiéndose de las iniciales, en retroalimentación constante.

Roland Barthes definió la función de “enlace” como un modo de complemento entre imagen (del objeto, en nuestro caso) y palabra.

“Se dice lo que no es posible mostrar”. Pero solo eso. O siguiendo a Paul Virilio: “¿Decir y callarse son al sonido lo que mostrar y esconder son a la visibilidad?”.

¿Alguna vez nos hemos preocupado por ese silencio tan particular de lo visible, cuya imagen pictórica o escultórica era el más bello ejemplo? El efecto es tan inmediato que a uno no le viene a

los labios ni una palabra. Por lo demás, ¿para qué palabras ante lo que se ofrece como una evidencia tan luminosa?

A partir del cine sonoro conduce progresivamente a ese silencio de los corderos, en el cual el aficionado al arte se convertiría en la víctima del sonido, en el rehén de la sonorización de lo visible.

El silencio de lo visible bajo el reinado de lo audiovisual.

Máquina heterogénea

Receta para experimentar un proceso dramático/máquina heterogénea, para Teatro de Objetos:

. Marco vacío. El concepto es el de un marco de un cuadro pero puede tratarse de cualquier otro elemento que pueda portar literalmente, el concepto “marco”.

. Un títere o muñeco neutro.

. Un objeto no antropomórfico.

. Un material blando (tela, papel, bolsa, etc.).

. Investigar e intuir la historia previa de los objetos. Escribirla y guardarla para otro momento.

. Armar una foto fija (escena fija) asociando esos objetos y haciéndolos entrar total o parcialmente en cuadro.

. Diseñar una escena previa y otra posterior. También con el criterio de foto fija y sin pensar en términos de linealidad. Esta puede tener huecos, discontinuidades, recortes y fugas.

. Poner en movimiento la escena dando valor a los tránsitos entre una foto y la otra. Todo lo que aparezca dentro del marco mientras se acciona, forma parte y debe ser tomado (por ejemplo, las manos de los manipuladores que cambian de lugar un objeto no pueden ser ignoradas, forman parte de la escena y hay que incluirlas, lo mismo el tiempo que se tarda en armar y desarmar la imagen obtenida).

. El marco organiza la mirada en intramarco y extramarco.

. Una vez obtenida esta primera fase dramática, se reinicia el proceso, agregando tres momentos más, sus respectivos tránsitos y más objetos o sujetos, si se los considera necesarios. Pueden considerarse repeticiones o detenciones.

. Se incluye a la palabra, en su función de enlace, en el formato necesario (*off*, emitida por el objeto, por el actor, etc.), complementando a la imagen.

. Entre las seis fotos fijas, ahora en movimiento y sus cinco tránsitos y la palabra complementaria o

diversa, ya se logra un primer boceto dramático para una obra de teatro objetual.

. Se escribe lo que se hizo, describiendo minuciosamente lo que se ve y escucha como un observador objetivo, extranjero, que debiera comunicar en forma neutra todo lo que ve y escucha.

. Sobre este texto y las historias previas de los objetos parte una escritura dramática para el Teatro de Objetos que le sea fiel al lenguaje objetual. La idea de mirada distanciada del autor, la descripción minuciosa de las imágenes y el mecanismo asociativo de este primer boceto, debe mantenerse en el texto final.

CONDENSACIÓN / RESUMEN DE FRASES GUÍA:

. “El títere no es un actor que habla, es una palabra que actúa”.

. Desaparece la linealidad causal, “el principio, el final, el anverso y el reverso de las cosas, palabras y fenómenos”.¹²

. “El texto es como el objetivo final, como la casa perdida a la que se vuelve, como la ruta que se recorre”.

. La puesta en movimiento de algo que estaba quieto.

. No hay “discurso sobre las cosas” ni “cosas que representan”.

. Una sucesión de acciones sin organización “presente continuo”

. Duración, repetición.

. Máquina heterogénea.

. Mecanismo narrativo pictural.

. Las imágenes engendran palabras que engendran imágenes en un movimiento sin fin.

. El silencio de lo visible bajo el reinado de lo audiovisual.

OBJETO Y ACTOR. EL ENTRE Y EL MONTAJE Dramaturgia de Objetos: El Periférico de Objetos.¹³

EJEMPLO 1:

Montaje en imágenes de un texto de autor.

Imágenes liberadas del texto dialogando y confrontando con él.

Caso testigo: Máquina Hamlet de Heiner Müller por El Periférico de Objetos.

En el año 1996 El grupo teatral argentino El Periférico de Objetos, en ese momento integrado por Daniel Veronese, Emilio García Wehbi, Alejandro Tantanián, Román Lamas y Ana Alvarado, estrenó

en Buenos Aires su versión de *La Máquina Hamlet* de Heiner Müller, texto fundamental de la dramaturgia posmoderna.¹⁴ Contó con la colaboración del dramaturgista alemán Dieter Welke para la mejor comprensión del contexto y obra del autor. El modo de trabajo del grupo para obtener una dramaturgia escénica del texto del autor alemán (obra escrita en 1977) puede ser un ejemplo para la propuesta de este ensayo y constó de varios pasos fundamentales:

. Estudiar y desmenuzar el texto de Müller.

. Como dramaturgistas, tomar posición frente al texto y no temer enfrentarlo, si era necesario.

. Proponer para la puesta en escena, imágenes surgidas del imaginario de los integrantes del grupo, a partir de los puntos anteriores. Imágenes liberadas.

. Montaje dramático de *La Máquina Hamlet*, teniendo en cuenta lo anterior.

. El texto es eminentemente político e histórico. Enfrentar las experiencias alemanas con las argentinas.

La Máquina Hamlet contiene todas las categorías del teatro, las quiebra, reflexiona. Texto en espera. Teatro en espera de poder ser teatro. El tema del fracaso. La duda del dramaturgo. Su impotencia para actuar frente a la realidad.

Para ejemplificar el método de trabajo se reconstruye la labor realizada con el Acto 2 de *La Máquina Hamlet*, “La Europa de la mujer”. Primero la transcripción literal del texto de Müller y luego el procedimiento dramático realizado por el grupo antes citado.

La Máquina Hamlet. Heiner Müller

Acto II. La Europa de la Mujer.

Enormous room. Ofelia. Su corazón es un reloj.

OFELIA (CORO/HAMLET):

Yo soy Ofelia. La que el río no retuvo. La mujer con la soga al cuello. La mujer con las venas rotas. La mujer de la sobredosis. NIEVE SOBRE LOS LABIOS. La mujer con la cabeza en el horno. Ayer dejé de matarme. Yo estoy sola con mis pechos mis muslos mi regazo. Rompo las herramientas de mi cárcel la silla la mesa la cama. Destruyo el campo de batalla que era mi hogar. Arranco las puertas de cuajo para que entre el viento y el grito del mundo. Destrozo las ventanas. Con manos sangrantes rompo las fotografías de los hombres que amé y me usaron sobre la cama la mesa la silla el piso. Prendo fuego a mi cárcel. Y tiro mi ropa al fuego. Desentierro de mi pecho el reloj que fue mi corazón. Salgo a la calle

vestida con mi sangre.¹⁵

Paso 1: Desmenuzar los sentidos del texto.

YO SOY OFELIA/AYER DEJÉ DE MATARME:

El tema del tiempo. Ruptura en el tiempo.

“Cada cosa tiene su tiempo bajo el sol” Ecclesiastés, La Biblia. Ese es el tiempo cualitativo. “Tómate tu tiempo”, una expresión de uso cotidiano. En la vida moderna con la generalización del tiempo, la división del trabajo, el tiempo medido como reloj, se uniformiza. El tiempo rige al trabajo sin respetar los ciclos naturales (como en la película *Metrópolis* de Fritz Lang). Lo afectivo está destrozado. Esto es la base para el funcionamiento de la *Máquina* y sus tiempos regulares.

Ofelia desentierra el reloj de su pecho. Contenido simbólico: tiene un reloj en lugar de un corazón. Se libera del dictado de la máquina. Ya está muerta. Podemos reemplazar un corazón verdadero por uno mecánico pero no sabemos si podremos reemplazar un corazón mecánico por uno verdadero.

En las revoluciones se cambia el calendario, se acelera el tiempo. Ofelia revolucionaria. Fase de transición.

ENORMOUS ROOM

La prisión (enormous room) es la casa, lugar de la opresión femenina y también una imagen que refiere metafóricamente a los campos de concentración.

OFELIA (CORO/HAMLET)

La voz es polifónica. Muchas mujeres. El coro de las obras didácticas de Bertolt Brecht. Coros “distanciados”, que comentan para aumentar la reflexión. Coro y Contracoro.

YO SOY OFELIA

Actor y personaje coinciden en presente. Su suicidio es rebelión presente. Ofelia no tiene un papel, ella “es”. “Yo soy”, es su manifiesto y puede decirlo cuando cumple el acto de matarse. El suicidio no es por desesperación sino por decisión.

En el drama de Shakespeare es la única que ama, es consecuente con su destino. El suicidio vivido, cumplido, es la suma de múltiples suicidios en la vida cotidiana y opresora. Ella es un coro de mujeres que hablan de suicidio. Es, según Müller una respuesta femenina a la opresión. La rebelión, la mujer la pone en el cuerpo. Lo desigual se siente como dolor, en el cuerpo. El acto sexual como violencia. Ofelia no quiere ser usada porque ama. Hamlet, en cambio, no puede amar. Europa de la Mujer muerta, motor de cambio. Mucho más que el hombre que circula con su YO NO

DIVIDIDO. Más que Hamlet preso de su razón. El grito del mundo que quiere liberarse y está sofocado por lo racional. Función del arte/Ofelia hacer audible ese grito.

En la mujer el suicidio es la forma negativa de la revolución, de la rebelión. Relación de objeto respecto del hombre.

La rebelión de Ofelia es con el cuerpo. Cuerpo, lugar del dolor. La mujer no le teme (parir) reloj, parto negativo.

NIEVE SOBRE LOS LABIOS

Cita de *La construcción*, de Bertolt Brecht. La nieve es hostil funciona como mortaja.

YO ESTOY SOLA

Sintiendo su cuerpo.

DESTRUYO EL CAMPO DE BATALLA QUE ERA MI HOGAR

La relación de contradicción de los sexos es la prefiguración de la guerra. Es una acción de combate. Debe destruir su hogar.

ARRANCO LAS PUERTAS DE CUAJO Y TIRO MI ROPA AL FUEGO

Las grandes utopías de liberación son de dos naturalezas: la social y la física. Esos lazos son más fuertes en la mujer.

DESENTIERRO DE MI PECHO EL RELOJ QUE FUE MI CORAZÓN. SALGO A LA CALLE VESTIDA CON MI SANGRE

Ya no es ella misma. Ofelia va a la calle. Es revolucionaria, el drama ya no tuvo lugar. En la Revolución el teatro está en la calle.

Paso 2: Confrontar con el autor.

El texto es una partitura de elocución.

Pelear con el texto y definir nuestra posición.

Radicalidad. Tomar las cosas de raíz con el riesgo del fracaso. Proceso de lectura continua.

No poner en escena el discurso. No poner en escena la didascalia. Guión escénico libre.

Puede haber distorsión entre imagen y texto.

La obra se destruye a sí misma. Se incluye en la puesta un momento de destrucción y luego se la restablece.

Una escena niega a otra escena.

Objetos que se rebelan frente a la maquinaria del drama. Terror y caos. Artaud.

Tomar el momento político de Alemania (Alemania dividida, el Muro) en el que se inscribe el texto solo como una referencia. Incluir la cadena de violencia como un fenómeno universal, reiterado periódicamente. Máquina que no se detiene.

Confrontar nuestras imágenes del horror con el texto de Müller. Los depósitos de personas, su tortura y muerte sistemática, en los “centros de detención” de

la dictadura militar argentina de los años 70, (1976).

Paso 3: *Imágenes liberadas buscando sus propias asociaciones.*

El análisis anterior de los sentidos insertos en el texto de Müller y su intercambio con nuestras propias imágenes dio como resultado la siguiente escena. Escenario vacío y apenas iluminado, luego del desarme violento de la escena anterior. Tiempo detenido y angustioso.

Ingreso de personajes humanos vestidos con sobretodos/capotes y con máscaras de rata, a gran velocidad, torpes y violentos. El trabajo del cuerpo indica un lugar intermedio entre la rata y el humano. No emiten palabras, solo sonidos guturales y chillidos. Se desplazan por el espacio a la velocidad de un roedor, huelen al público.

Buscan el mejor lugar, el centro.

Ingresan una jaula pequeña y arrastran a una mujer. La meten adentro y la vigilan. La mujer queda incluida en su prisión como si fueran un solo objeto. Nueva inmovilidad tensa. La jaula se ve muy pequeña en el Enormous Room. La prisionera viste de rojo, un vestido de fiesta, anteojos negros y, a pesar de la violencia no parece asustada. Sus movimientos son mínimos y muy ajustados, casi mecánicos, con alguna sensualidad y mucha determinación.

Pide un cigarrillo, luego fuego, los roedores se niegan, la engañan, juegan con ella. Finalmente le dan de fumar.

En *off* se escucha una voz, levemente femenina, como la voz de un hombre con algún procesamiento técnico, diciendo el texto de La Europa de la Mujer. En el texto "Salgo a la calle vestida con mi sangre", la mujer se apaga el cigarrillo en la palma de la mano y expresa el dolor acompañado de un gesto desafiante.

La mujer rebelde en espera, planeando su venganza, retirándose de los gestos femeninos que la someten. Ya suicidada.

Esta es una de las posibles lecturas de estas imágenes, otras muchas le pasaron al público frente a la directa asociación con los hechos de violencia política vividos pocos años antes.

El montaje fue presentado en varios escenarios de Europa, Estados Unidos, Australia y América Latina. En todos los casos, la escena fue altamente efectiva.

EJEMPLO 2: Montaje Dramatúrgico sin texto de autor dramático previo.

Se parte de los madrigales guerreros y amorosos de Claudio Monteverdi. Espectáculo de El Periférico de Objetos.

Caso testigo: MMB-Monteverdi Método Bélico por El Periférico de Objetos.

Monteverdi Método Bélico, espectáculo de Teatro de Objetos y Actores, estrenado en el Kunsten Festival de Bruselas y en el Teatro San Martín de Buenos Aires en el año 2000 por El Periférico de Objetos y El Ensamble Elyma, este último con dirección de Gabriel Garrido.

La maquinaria barroca.¹⁶

Pasos 1 y 2: *Estudiar y desmenuzar los textos de los madrigales y el momento en la historia de la música en que se inscribe la obra de Monteverdi. Como dramaturgistas tomar posición frente a la obra y su tiempo y no temer enfrentarla, si era necesario.*

El hombre del Primer Barroco y el de fines del siglo XX tienen mucho en común.

La Posmodernidad convive como el Barroco con la inquietud, la melancolía, la búsqueda de sentidos, la desubicación. La angustia frente a la muerte y el deseo de prolongar la vida.

Dice Tancredi en *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Claudio Monteverdi/Tasso, como diría cualquier hombre de nuestros días: "Tendré miedo de mí mismo y volveré a encontrarme sin cesar".

Inquietud frente al sexo. La guerra de los sexos. Esa guerra hace imposible al amor. Como en *Tancredi y Clorinda*, madrigal de Monteverdi/Tasso.

La guerra actual. Automatización de la matanza, perfección de la maquinaria. Guerra sin angustia porque se pierde el referente.

Autodestrucción. Autoservicio y cybersex.

Cinismo. "Ahora necesito heroína y no heroínas", Dieter Welke, *dixit* Lo fugaz.

El cansancio del signo. Todo es espectáculo.

Todo conflicto es papel maché.

A partir de estas ideas, asociaciones, pensamientos y lecturas El Periférico de Objetos, generó un guión de imágenes y luego las puso en escena, conviviendo con los bellísimos madrigales guerreros y amorosos de Claudio Monteverdi. Algunas no son relevantes para esta reflexión, otras no pudieron ser llevadas a escena por imposibilidades técnicas pero son citadas porque interesan a quien escribe.

Se trabajó fundamentalmente con la idea de la Destrucción del teatro barroco, de la Gran Fachada, con la asociación entre la Maquinaria de la Guerra y la del Amor, con la imposibilidad del Amor, excepto por fusión y destrucción de los amantes.

Paso 3: *Imágenes liberadas buscando sus propias asociaciones.*

Fachada. Emblema. Vértigo.

El Vértigo hacia Abajo es la Caída en el Infierno.

Lo Exterior es Fachada, Emblema, puesta de lo Inte-

rior. El Emblema Barroco es indescifrable.
 Religión como Fachada.
 La Historia como Decorado. Conversión de lo religioso en profano.
 Lo trascendental se escapa hacia el Espectáculo.
 Exhuberancia de imágenes: Decorado.
 Todo es Espectáculo/ Teatro. Todo es carne.
 Automatización de la Matanza (Guerra de los 30 años). Máquinas de Guerra y Maquinaria Teatral.
 Por delante Lo Bello. Por detrás El Horror.
 La Seguridad perdida se busca en lo Sensual artificioso. Puesta en Escena de los Afectos.
 Cuando aumenta el Vértigo se construyen más Emblemas. Cuando se agota la Sensualidad se necesita un estímulo Estético. Cursilería.
 Artificio.
 Éxtasis.
 Ruptura entre el Interior y el Exterior.
 El Teatro que representa al Mundo ya no existe. El Teatro es ahora Emblema del Mundo.
 La Naturaleza es un Telón de Teatro.
 Detrás del Bello Decorado duerme La Bestia. Abrazo sangriento.
 Ilusión Óptica.
 Todo conflicto real se vuelve papel maché. Todo es Puesta en Escena/Representación.
 Representación Pura. Fingir. Aparición del Actor profesional. Representación de la Furia de los Elementos:
 Luz versus Tinieblas. Bien versus mal.
 Orden versus Caos. Uno versus Lo Múltiple.
 La Luz en el Barroco: Foco Dramático y Falso. Luz dentro de la Escena.
 Claroscuro.
 El Truco a la vista.
 La Maquinaria teatral del Barroco: Poleas, máquina de viento, de mar.

Guión:

La maquinaria teatral se pone sola en funcionamiento. Cantantes y actores, ocupan el escenario. Un enorme ojo proyectado los mira y mira al público. Inicia la música de Monteverdi.
 Se proyecta Una noche en la ópera de los Hermanos Marx. La inefable.
 Un técnico del teatro atraviesa la escena cargando utilería gigantesca, repite esta acción. No hay figurantes, los mismos empleados del teatro entran y salen de escena.
 Falsos telones que suben y bajan en tiempos prolongados generando acción falsa.
 Una pequeña puerta en el fondo del escenario se abre y caen a escena muchas personas.
 Asociación entre la Maquinaria Teatral Barroca y la Maquinaria de la Guerra: de la parrilla sube y baja insistentemente un niño/objeto que está colgado por los pies y sangra sobre la escena.

El teatro contemporáneo es un Teatro Barroco bombardeado (imágenes de los teatros de Hiroshima y Sarajevo).

La maquinaria teatral se pone sola en funcionamiento.

Cantantes y actores, ocupan el escenario. Un enorme ojo proyectado los mira y mira al público. Inicia la música de Monteverdi.

Se proyecta Una noche en la ópera de los Hermanos Marx. La inefable.

Un técnico del teatro atraviesa la escena cargando utilería gigantesca, repite esta acción. No hay figurantes, los mismos empleados del teatro entran y salen de escena.

Falsos telones que suben y bajan en tiempos prolongados generando acción falsa.

Una pequeña puerta en el fondo del escenario se abre y caen a escena muchas personas.

Asociación entre la Maquinaria Teatral Barroca y la Maquinaria de la Guerra: de la parrilla sube y baja insistentemente un niño/objeto que está colgado por los pies y sangra sobre la escena.

El teatro contemporáneo es un Teatro Barroco bombardeado (imágenes de los teatros de Hiroshima y Sarajevo).

E J E M P L O 3: Montaje dramatúrgico con tratamiento escénico indiferenciado entre los autores dramáticos y los de ensayos teóricos.

Zooedipous, espectáculo de El Periférico de Objetos estrenado en Buenos Aires, en el teatro Babilonia, en 1998.

Paso 1:

El interés de El Periférico de Objetos de encarar el mito de Edipo nos acercó al filósofo argentino Tomas Abraham. Las que siguen son notas de este trabajo¹⁷. En el estudio de Tomás nos reuníamos Daniel Veronese, Alejandro Tantanián, Emilio García Wehbi, Román Lamas, Magdalena Viggiani y Ana Alvarado. Año 1998.

Tomás trabajó con nosotros con toda su erudición y sentido del humor, encarando lecturas de Foucault, Deleuze-Guattari, Gombrowicz y Vernant. Cito los textos de estos autores en la bibliografía, pero no puedo delimitar siempre las citas de cada uno o separar las palabras del propio Tomás de los autores citados. Pido disculpas por esto a todos los autores involucrados pero seguro los lectores tendrán la pertinencia para separar la paja del trigo y, sobre todo, mis balbuceos de teatrera, de la reflexión acertadamente puesta en palabras de los otros. El objetivo de esta nota es mostrar el procedimiento artístico de un grupo teatral que a finales

de los años 90 decide abordar un material escénico tradicional, Edipo, con toda libertad y encararlo, más por los autores que reflexionaban en esos años sobre el mito que por la tragedia en sí, y usar ese material teórico según lo que este les sugería escénicamente, como si fuera un texto dramático. Esa es la razón por la que recurro a los cuadernos de notas de esos días, con desparpajo y placer, para escribir este texto.

El Periférico “se juega” con los griegos

Cuando se habla de Grecia siempre se refiere al origen, por ejemplo, de la cultura occidental. En Grecia no hubo un origen, se pasó del Palacio a la Asamblea pero eso fue un momento de cambio, una discontinuidad, una dispersión. No hay origen, hay dispersión, hay un estado dinámico, inconcluso. Los griegos hablan de Cosmos y quizás de Caos. De un orden y también de una apariencia.

Para los atenienses el pensamiento era medida, proporción, armonía, razón. Para Foucault la historia de Edipo no puede tomarse como punto de origen, sino como un episodio bastante curioso de la historia del saber y punto de emergencia de la indagación. Uno de los modos de conocer la verdad es indagar, inquirir, primeros pasos de lo jurídico, una práctica social que transforma algo y que tiene reglas y normas.

La tragedia de Edipo es, por lo tanto, la historia de una investigación de la verdad: es un procedimiento de investigación de la verdad que obedece exactamente a las prácticas judiciales griegas de esa época... En segundo lugar, podríamos decir que encontramos en toda la obra este sistema del desafío y la prueba.¹⁸

El que jura pasa una prueba, si triunfa tiene la verdad y por eso “se juega”.

Por ejemplo, dice Foucault cuando se plantea en la *Ilíada* la querrela entre los adversarios Menelao y Antíloco. Se da por ganador a Antíloco pero Menelao lo acusa de haber cometido una irregularidad y Antíloco, se defiende: “Yo no cometí irregularidad”. Menelao lanza un desafío: “Pon tu mano derecha sobre la cabeza de tu caballo; sujeta con la mano izquierda tu fusta y jura ante Zeus que no cometiste irregularidad”. En ese instante, Antíloco, frente a este desafío, que es una prueba (épreuve), renuncia a ella, no jura y reconoce así que cometió irregularidad. Este es uno de los modos de establecer la verdad jurídica, no se pasa por un testigo (que

es otra modalidad que encontramos en Edipo) sino por una especie de juego, prueba, por una suerte de desafío lanzado por un adversario al otro. Uno lanza un desafío, el otro debe aceptar el riesgo o renunciar a él. Si lo hubiese aceptado, si hubiese jurado realmente, la responsabilidad de lo que sucedería, el descubrimiento final de la verdad quedaría inmediatamente en manos de los dioses y sería Zeus, castigando el falso juramento, si fuese el caso, quien manifestaría con su rayo la verdad.¹⁹

Analizar un discurso es también trabajar con tácticas y estrategias, poner ciertas cosas “en juego” (Wittgenstein, Foucault). Wittgenstein toma al lenguaje como juego y Foucault traslada el análisis del lenguaje como juego, al discurso histórico. En Edipo el juego y el desafío se establecen en el campo del discurso.

- . *El conocimiento no tiene relación con el bien (Foucault). Para los griegos el acceso al conocimiento tenía varias vías.*
- . *Los dioses griegos tenían una memoria profética.*
- . *Los reyes tiranos solo memoria histórica.*
- . *El oráculo era la actualización de lo que ya existía.*
- . *Tiresias tenía un cierto saber pero no todo porque para Sófocles “todo no se puede saber”.*
- . *El filósofo no es sabio sino que busca el saber, dice Platón.*
- . *El filósofo como el esclavo comparten un modo de conocimiento: el recuerdo*

La tragedia de Edipo es la historia de la búsqueda de una verdad articulada con la historia de un poder. Cuando se piensa el poder se habla de relaciones, diferencias y funciones pero también se habla de jerarquías.

Pero la verdad se inventó y tiene una historia, es contingente y pudo no haber sucedido. La historia es objetiva pero tiene intriga.

Este mecanismo de la verdad obedece a una especie de ley a la que Foucault llama la Ley de las Mitades. Esta forma está presente en el Edipo de Sófocles. Un instrumento que permite a alguien que guarda un secreto o un poder, romper en dos partes un objeto, una vasija de cerámica, por ejemplo. Él se guarda una de esas partes y confía la otra a un mensajero que debe llevar la otra o dar prueba de su autenticidad.

La coincidencia o ajuste de estas dos mitades permi-

tirá reconocer la autenticidad del mensaje, esto es, la continuidad del poder que se ejerce... El descubrimiento de la verdad se lleva a cabo en Edipo por mitades que se ajustan y se acoplan. Edipo manda consultar al dios de Delfos, Apolo. Cuando examinamos en detalle la respuesta de Apolo observamos que se da en dos partes. Apolo comienza diciendo: "El país está amenazado por una maldición". A esta primera respuesta le falta, en cierta forma, una mitad. "Pesa una maldición, ¿pero quién fue el causante?". Por consiguiente es preciso formular una segunda pregunta y Edipo fuerza a Creonte a dar la segunda respuesta, preguntándole a qué se debe la maldición. La segunda mitad aparece: la causa de esta es un asesinato. Pero quien dice asesinato dice dos cosas: quién fue asesinado y quién es el asesino...²⁰

Este juego de fragmentos de vasija que es la tragedia de Edipo, en la que intervienen oráculos divinos, adivinos que pueden poner en palabras justas las metáforas délficas, los propios reyes y testigos oculares: mensajeros y pastores, al unirse dejarán a Edipo sin el poder obtenido, "fuera del juego".

Edipo / el tirano cojo

Edipo se arroga el poder del saber (tirano). Se equivoca y es castigado por ser desmesurado, excesivo. Edipo está manejado por el deseo y este organiza su destino. El deseo inconsciente tiene algo trágico.

Los atenienses eran libres si no se esclavizaban, por ejemplo, de las pasiones, a las que había que administrar y guiar. Armar el amor.

Conocer es comer al objeto, diría Nietzsche, es una relación motora e instintiva.

El saber edípico, el exceso, el exceso de poder, el exceso de saber, fueron tales que el protagonista se tornó inútil; el círculo se cerró sobre él, o mejor, los dos fragmentos de la trama se acoplaron y Edipo, en su poder solitario, se hizo inútil, su imagen se tornó monstruosa al acoplarse ambos fragmentos.²¹

Tirano: El elegido. El maldito. Ahora es un monstruo. Está fuera del juego social y separado de los canales entre los que se comunican los otros. Su ruta es solitaria, lejos de la ciudad de los hombres, su camino es el aislamiento, como el de los dioses. Casi como un dios, demasiado encima de las leyes, demasiado dominado por sus apetitos. Bestia desmesurada. Dispuesto a matar a su padre, acostarse con su madre o a comerse a sus hijos. Edipo, el tirano cojo, el de los pies hinchados pertenece a la casta de los labdácidas. Los descendientes de Labda: la renga, la que se desvía de la

recta. La que se casa con un andrógino.

De ella descende Layo, el padre de Edipo, hijo también de un desviado, desequilibrado sexual, expulsado por tener sexo con la pequeña hija de su anfitrión. Layo, el zurdo.

Edipo, el bien nacido, el legítimo, será peor que un bastardo. Un niño prohibido y con los pies marcados. Se desviará y tomará el lugar de su padre por parricidio e incesto.

En el cruce de caminos entre Tebas y Corinto los dos rengos, Layo y Edipo chocan entre sí; es un pasaje demasiado angosto para rengos que no avanzan derecho, basculan, progresan en círculo. Edipo no puede caminar rectamente por el canal abierto por su padre. Su caminar es claudicante como el de Layo que no puede tener descendencia recta. Tampoco Edipo puede. Sus dos hijos varones también se cruzarán en el camino y se asesinarán el uno al otro.

La Esfinge, la hija bastarda de Layo, es vencida por el sueño de Edipo. El enigma define al hombre por su forma de caminar.

Edipo es el monstruo, el que junta respuesta con pregunta y embarulla a las generaciones.

Edipo, desde que toma el camino a Tebas, luego de consultar al oráculo, se convierte en tirano de la realeza renga de los labdácidas. La tiranía siempre es vacilante y territorio de los amateurs.

Paso 2: El devenir ZOO de Edipo.

Y qué hacemos con el mito de Edipo y la tragedia de Sófocles, piensa El Periférico. Ni idea.

Si estuviésemos solo dormidos, anestesiados, impotentes, podríamos jugar y soñar el juego de las apariencias, el juego del arte. Si no hay impotencia no se puede crear. El mundo del arte no tiene que ver con la verdad, dice Nietzsche.

Es necesario que fluya, es posible hacer-haciendo. No importa la coherencia ni el sentido, solo el funcionamiento aún si es disparatado.

Bien. Ahora sí. Impotencia creativa. Ok. Nos vamos con Deleuze y Guattari a su Anti-Edipo.²² Aceptamos nuestra conformación maquínica.

No hay temas, hay que maquinar temas. Maquinar es la gran libertad. Hay pedazos y hay deseo de unión, de conexión pero también hay disfunción. Y ahí empieza a maquinar. No hay estructura, hay heterogeneidad.

No es posible separar al producto de la producción. Todo es producción. Edipo, según Deleuze y Guattari, no es el contenido secreto de nuestro

inconsciente, como se pensaba a partir de Freud, sino la forma de coacción que el psicoanálisis intenta imponer en la cura a nuestro deseo y a nuestro inconsciente. Edipo es un instrumento de poder que se ejerce sobre el deseo y el inconsciente.

Las máquinas esquizofrénicas traspasan el Corset-Edipo y desajustan al ritual triangular mamá/papá/yo. Edipo no es más un invariable de la vida psíquica, se desintegra dentro de la producción deseante.

El padre es una función, la madre es una función. El orden simbólico no es figurativo, no es el argumento. "El nombre del padre". El padre puede ser el tío. El problema con el Padre es encontrar una salida donde él no la encontró.

Hay triangulaciones, no triángulos. Los sistemas fugan por alguna parte. Abrir una línea de fuga para conectar cosas que no estaban conectadas. Desterritorializar a Edipo en el mundo en lugar de reterritorializarse en Edipo y su familia. Minorizar a Edipo. La asunción del menor. Minorizar. Ferdidurquear.²³ Inmadurarse. Antiediparse.

Edipo es un segmento que se va a articular con otros para armar una obra de teatro. Solo en contigüidad. Edipo es una serie y un animal otra serie. Ese animal puede ser un insecto.

Entrecruzar series. Maquinar Kafka. Experimentación Kafka. Ni estructura ni fantasma. Máquina Kafka.

La Metamorfosis como reedipidización.

Llevar la desterritorialización hasta que no quede más que un mapa de intensidades. Intensidades, estados diferentes, todos injertados, mientras se busca una salida.

Paso 3: Ideas de puesta en escena de Zooedipous.

En principio podríamos acordar con que el "procedimiento rector" de la dramaturgia de nuestra pieza fue, en palabras de Liliana López,

la operación de sustracción respecto del texto "original", instituyendo una literatura (o mejor, una teatralidad) menor respecto de la textualidad canónica de la tragedia ática... En otras palabras, deconstruir. Una deconstrucción del logos fundante, de los discursos hegemónicos de la cultura, desde la indigencia del presente histórico.²⁴

Hacer un mapa de Tebas o de la puesta en escena o una topografía de los obstáculos en lugar de luchar contra un destino. Quitar la idea de culpabilidad en Edipo/Kafka/Gregorio.

Disyunción entre comer y hablar. A lo inhumano

responde lo subhumano. Layo, Edipo, Yocasta. Sus iniciales construyen la palabra LEY. Trazar una línea de fuga.

Edipo se come al oráculo/conocimiento de la verdad. Los padres y el propio Edipo/Kafka no tienen un lenguaje articulado, se comunican por violentos sonidos subhumanos mientras comen al ave adivinatoria que, casi muerta, maldice a Edipo con su oráculo muy adelantado.

Detrás del triángulo familiar hay otros triángulos: jueces, bancos, policías, alemanes, polacos. Cambiar de función. Edipo es Kafka pero luego es el Insecto/Insesto que copula con su madre. La familia es la familia de Kafka representada por muñecos dobles de los originales, proyectada y agrandada; sobre ella camina un insecto. Cada momento se articula con otro que lo agranda o lo completa, siempre dentro de la misma producción.

Edipo/Kafka deviene insecto. Agrandamiento bestial del insecto/insesto que copula con la mujer y luego con Edipo.

Adivinación por las aves. Vivas y muertas. La gallina viva, luego muerta, luego oráculo entra en trance hipnótico.

El cruce de caminos, laberinto, se enrolla y desenrolla, es escenario, mantel, pantalla. El periférico se enrolla y desenrolla en Edipo Zoo.

Los actores no son ciegos, son mudos.

Desterritorializar a Edipo eligiendo una escena menor de la tragedia.

Agrandamiento cómico de Edipo/Kafka/ Gregorio.

E J E M P L O 4 : Primer boceto inconcluso de un texto dramático nacido de la asociación libre de los objetos entre sí y orientado a la infancia.

Paso 1: Seguir los pasos comentados en el capítulo 1 - Máquina heterogénea.

Armar una foto fija con objetos de distinto orden, dentro de un cuadro y a partir de lo que esta sugiera, montar una escena previa y otra posterior. Describir las imágenes/fotos generadas con palabras y crear un primer boceto de texto ficcional a partir de ellas.

(Para poder ejemplificar el trabajo, la fotógrafa Maijo D'Amico realizó el Montaje fotográfico de objetos que editamos y Ana Alvarado escribió los textos).



Un día cualquiera el sol se instaló en el cenit y nunca descendió. La tierra se recalentó y los autos se incendiaban en la ruta solamente por el calor. Hombres y mujeres cavaron pozos en la tierra para mantenerse fríos y húmedos. A Gala y Lolo las llevaron a la casa de verano de su abuela, cerca del mar.



Otro día, sin previo aviso, el sol se escondió y Gala y Lolo vieron un perfecto atardecer.

Todo parecía volver a la normalidad, pero... no. Misteriosamente los humanos habían reducido un poco su tamaño. Solo lo fabricado por el hombre mantuvo su tamaño original.



Lolo se tiró de su enorme cama y corrió a jugar con su sombra. “Disfrute de su sombra Lolito, nadie sabe cuándo la va a perder”. Gala salió de la casa a caminar por las calles arenosas, decidida a encontrar a su padre. El paisaje reseco era de una inmensidad brutal.



Enormes alambrados y tranqueras le cortaban el paso. Perseguida por los caranchos carroñeros, Gala se refugió en una jaulita de pájaro. El gigante brazo de una grúa levantó la jaula e hizo una primera parada en un árbol. Gala saltó desde la altura.



En la caída veía acercarse peligrosamente a las diminutas flores y caracoles. Descubrió con sorpresa que otros diminutos humanos caían del cielo como ella. Cuando cayó la noche, sonaron tambores. Gala montó trabajosamente una inmensa motoneta y avanzó hacia el sonido. Llegó a un campamento. Una pantalla se alzaba en medio de la noche.



“Teatro de Sombras”, dijo Gala llorando, y recordó a su papá titiritero. Una bella sombra estilizada y sufriente apareció en pantalla. “Qué triste es mi destino vivir en la Luna”, dijo la sombra y Gala reconoció esa voz. Al finalizar la función, Gala corrió a abrazar a su padre que no era otro que el titiritero que manipulaba a la Dama de la Luna.

Paso 2: Texto segundo de Ana Alvarado, a posteriori del montaje fotográfico, pensado para poner en escena con un actor/narrador y objetos.

Avatares

escena 1 - prólogo: la catástrofe

Un día cualquiera del verano el sol se instaló en el cenit y nunca más se movió. Durante un tiempo imposible de medir el sol abrasó este lado del mundo. La tierra reseca se quebraba y los animales y plantas morían de sed. Las centrales eléctricas estallaron por el uso intensivo de todo lo que refrescara. Las muchedumbres se ocultaron en bosques o se hacinaron cerca de mares y ríos pero el desierto avanzaba a una velocidad espantosa. Los niños y ancianos fueron llevados a las ciudades costeras, antes turísticas, y ocuparon todas las casas, hoteles y albergues disponibles cerca del agua. Igual se temía a la violencia del mar, confundido y sin control. Las gomas de las ruedas de autos, micros, camiones estallaron y se derritieron por el calor de las rutas. Hombres y mujeres cavaron pozos cada vez más profundos para mantenerse fríos. Telas, mantas, cartones, sirvieron para armar un techo que se extendía de casa en casa, de pueblo en pueblo, de mano en mano, para protegerlos del sol mientras buscaban comida. Una nueva solidaridad nació en la desesperación. Gala y Lolo fueron llevadas por su padre a Mar Azul, a la casa de verano de su abuela, convertida en albergue de muchos niños. Llegaban noticias de heladas y lluvias perpetuas en el otro lado. Algunos adultos no podían evitar comentarios tontos sobre el clima:

HOMBRE: Mejor estar acá, de este lado.

MUJER: Prefiero morir de calor y no de frío.

HOMBRE: A mí siempre me gustó más el verano que el invierno.

escena 2: El juego de las sombras

Un día sin aviso previo el sol se escondió y Gala y Lolo vieron felices un glorioso atardecer. El sol redondo y espeso de un im-

sible naranja cítrico se ocultó, y la sombra del ángelus cubrió a las últimas y famélicas vacas. Sin saber cómo ni por qué los habitantes de este lado se quedaron dormidos y así siguieron por tres días. Al despertar, vieron un nuevo amanecer. Todo parecía volver a la normalidad pero... no. Parecido pero no igual que antes, porque, misteriosamente, todo era más pequeño. Solo las cosas fabricadas por el hombre mantuvieron su tamaño original, lo vivo se redujo algunos centímetros proporcionalmente y nadie se hubiese dado cuenta si no fuera por los zapatos inmensos, los vestidos larguísimos y las sillas altas e incómodas. Luego del desastre ecológico la vida siguió igual pero reducida. La segunda vida de las dos niñas las encontró en la casa de veraneo que antes parecía tan pequeña y ahora era una mansión. Las ramas de los pinos y las acacias sombreaban la arena con brazos y garras de monstruos que se movían dulcemente al compás del viento de Atlántico. La inmensa ventana proyectaba la sombra de las rejas, que se estiraba sobre el piso y la perra Pequi se recostaba en lo sombrío, recordando los viejos tiempos.

LOLO: (Mirando sorprendida) Todo sería perfecto si dejara de soplar el Viento.

GALA: Ojalá no fuésemos tan chicas y tuviésemos algo que hacer. Si sirviésemos para algo...

Desde la enorme cama la Abu se rió.

ABU: Nunca conformes, siempre deseando algo que no tienen. Por fin refresca y vemos los tonos violáceos de la aurora y ellas ya quieren hacer algo, otra cosa, nueva. ¡Qué edad gloriosa siempre deseantes, anhelantes! A mi edad las señoras solo hablan de dolores y recuerdos. ¡Si no tienen nada que hacer vayan a jugar con sus sombras, tantos días perdidas!

Lolo se tiró de su enorme cama y corrió al patio, descubrió que su sombra era pequeña y redonda al principio y que la tenía muy pegada a su cuerpo pero luego comenzó a estirarse, tenía las piernas cortas pero el tronco largo y unos brazos con dedos enormes.

LOLO: Mirá Gala, mi sombra me persigue. (Estaba feliz. Nunca antes había jugado con su sombra en el departamento en la ciudad. Recordaba vagamente que una noche su papá hizo una sombra

con la mano y la hizo ladrar como si fuera Pequi). GALA: Cuidado Lolo, tu sombra es el lado oscuro de vos misma, no te metas dentro porque podés desaparecer. (Alguna vez había tenido miedo de su sombra dibujada en la vereda o contra el paredón, en las noches de ciudad, iluminadas por el alumbrado eléctrico).

Lolo no le hizo caso, se metió y quedó inmóvil y angustiada dentro de su sombra hasta que Gala la empujó y su sombra volvió a correr y mover los brazos.

LOLO: Nunca más te vayas sombra pero tampoco me lleves con vos. (Quiso abrazarla pero la sombra no podía).

Lo que sí pudieron las dos fue abrazar un tronco de eucalipto y ver la sombra del árbol, mecerse en el abrazo.

¡Abu, mi sombra me deja ganarle, está siempre detrás!

ABU: Disfrute de su sombra, Lolito, nadie sabe cuándo la va a perder.

Gala no soportaba la melancolía de la abuela. Hacía meses que no sabía nada de su padre, no había ni teléfonos, ni luz eléctrica, ni internet. Su madre estaba internada en la ciudad, decían que recuperándose de unas fiebres prolongadas. Tenía miedo de no verla nunca más.

escena 3: la partida

Gala salió a caminar por las calles arenosas. Los hermosos chalets de veraneo eran gigantes y estaban atestados de gente. Nadie se animaba todavía a alejarse del mar aunque el regreso de la luna hacía prever complicadas mareas. Sin saber cómo, Gala tomó la decisión de volver a Buenos Aires a buscar a su padre y a su madre. Empezó a caminar. Los retorcidos y descascarados carteles de la ruta, le servirían de guía. Pensó con tristeza en la Abu y Lolo pero se prometió volver a buscarlas. Había perdido mucho en poco tiempo y ya no podía extrañar. Caminó un día entero. El paisaje reseco era de una inmensidad brutal. Gala era muy pequeña para ese desierto. La carretera estaba repleta de gente que caminaba en distintas direcciones tratando de volver a sus casas y padecien-

do la alteración de tamaño. Los kilómetros a recorrer eran excesivos para el nuevo formato de los hombres y sin vehículos. Los pocos que funcionaban no permitían que el chofer reducido llegara a los pedales, tenían que manejarse de a dos. Se buscaba con gran esfuerzo retirar los enormes objetos que, tirados y abandonados por todas partes, obstruían la posibilidad de paso. Los alambrados y tranqueras eran muy grandes y exigían la colaboración de otros para cruzarse. Cada especie buscaba recuperar sus hábitos y adecuar su supervivencia a las nuevas condiciones. Algunos animales antes dóciles se volvieron amenazantes. Los caranchos se acercaban peligrosamente a los niños. Huyendo de esas aves de rapiña, Gala encontró refugio en una jaula de pájaro que estaba tirada. Le sorprendió cómo su nuevo tamaño se adecuaba perfectamente a la jaulita. Allí se dispuso a descansar un poco. Se quedó dormida. Despertó cuando una grúa conducida torpemente por un chofer diminuto, levantaba la jaula para tirarla sobre una pila de objetos inmensos y desechables. El brazo de la grúa hizo una primera parada en un árbol, ahí la jaula quedó enganchada. Gala no perdió el tiempo y saltó desde la altura. Mientras caía veía como las diminutas flores y caracoles se iban agrandando a medida que el golpe se acercaba. Cayó en medio de un campamento recién armado. Había una extraña algarabía. Gala fue muy bien recibida y descubrió con sorpresa que otros diminutos humanos llegaban, cayendo como ella de árboles, techos y micros de doble altura. Cuando llegó la noche, sonaron tambores. Gala montó trabajosamente una inmensa motoneta y avanzó hacia el sonido. Al atardecer llegó a un campamento cerca de Dolores, le ofrecieron comida y bebida. Se acercó a un grupo de chicos y pensó en la abuela y Lolo que no tendrían ganas de festejar por culpa de su huida. Los rostros tostados y resecos de los adultos contrastaban con el brillo de los ojos y la blancura de los dientes. Cuando cayó la noche y se vieron las primeras estrellas, sonaron tambores y trompetas. Algunos rezaban.

escena 4: la Dama de la Luna

Una gran pantalla blanca se alzó en medio de la noche.

GALA: Teatro de Sombras. Vi esto una vez. Mi papá es titiritero.

Cuando anunciaron la obra, Gala se sorprendió. ¡Era La Dama de la Luna, de Amy Tam! Su padre se la había leído a ella y a Lolo muchas noches de desvelo. Apenas salida la luna empezó el espectáculo. Una bella sombra femenina estilizada y sufriente apareció en pantalla.

DAMA DE LA LUNA:

Qué triste es mi destino... vivir en la Luna, mientras mi marido vive en el Sol. Cada día y cada noche pasamos uno por al lado del otro, sin vernos jamás, excepto esta noche: mi marido, el arquero jefe, derribó diez soles en el cielo oriental. Salvó al mundo y recibió como recompensa un melocotón mágico, ¡el de la vida eterna! Y yo deseosa de vivir eternamente me lo comí. Me desterró de este mundo y me envió a vivir a la Luna. La mujer es yin, la oscuridad interior donde se encuentran las pasiones. El hombre es yang, la brillante verdad que ilumina nuestra mente.

Gala lloró maravillada por la belleza de la noche, de la luna y de la Dama pero más aún porque la extraña voz de la sombra le recordó algo muy feliz, algo que había pasado hacía muy pocos días pero parecía muy lejano. Corrió tras la pantalla y antes que pudieran detenerla se avalanzó en los brazos de la Dama de la Luna que no era otra que su padre ataviado, con peluca y extensiones en brazos y piernas pero feliz, feliz de abrazar a Gala.

PADRE: Gala, pensé que nunca iba a llegar a la costa. Todo es tan largo y tan grande ahora.

GALA: Y vos estás tan chiquito, papá.

PADRE: ¿Y Lolo? ¿Y la abuela?

GALA: Están bien pá. Tenemos que ir a buscarlas.

PADRE: ¿Supiste algo de tu mamá?

GALA: No sé nada papá pero no pierdo las esperanzas.

PADRE: Por supuesto, Gala.

escena 5: la reconstrucción

Gala, Lolo y Papá regresaron a la ciudad unas semanas después, luego de una larga caminata. La Abu prefirió, como siempre, la cercanía del mar. Pase lo que pase, decía. La monstruosa carcasa de cemento se alzó ante sus ojos en una nueva dimensión. Ya no era abarcable por la mirada de las niñas. El pequeño tamaño de los humanos hacía imposible la habitabilidad de sus viejas casas, autos y objetos en general. En cada parque se organizó una asamblea. En el Rivadavia pidió la palabra un señor muy entusiasta.

SEÑOR ENTUSIASTA:

Vamos a comenzar de nuevo. No tengamos miedo. Tiraremos abajo todo lo inservible y reconstruiremos nuestras casas, según nuestro nuevo tamaño. Serán más livianas y transportables, más aptas para los nuevos cambios que puedan ocurrir.

PAPÁ: *(A las nenas)* Por fin aprendimos que nada permanece igual para siempre.

SEÑOR ENTUSIASTA:

Sí, seremos más flexibles y adaptables. Aprenderemos a convivir entre nosotros con menos dificultad, a no discriminar y a repartir mejor lo que tenemos.

SEÑOR MENOS ENTUSIASTA:

Bueno, bueno, ojalá señora. Tenemos también una sorpresa. Les pedimos que no se asusten, por favor.

Fue imposible. Por detrás de la tarima improvisada para el acto, aparecieron unas cabezas gigantes. Cuatro o cinco humanos de tamaño inmenso los miraron sonrientes. La gente empezó a correr despavorida. Todos menos Lolo que gritó:

LOLO: Mamá, mamá soy Lolo, estamos acá, abajo del ombú más viejo, cerca de los patitos.

La Mamá giró su inmensa cabeza y con una mano muy delicada alzó a Gala y a Lolo y las cubrió de besos. La ternura de la gigante frenó la estampida. Un hombre de gran tamaño que sostenía de los hombros y muy cariñosamente a la Mamá, tomó la palabra.

GIGANTE JUAN:

Soy Juan, como Amalia y algunos otros, sin saber por qué no redujimos nuestro tamaño. Estábamos internados en hospitales, en tratamiento por fiebres mortales. Permanecimos en cuarentena cuando todo terminó y ahora estamos curados.

MAMÁ AMALIA:

Podemos ayudarlos a reconstruir las ciudades.
Armar rápidamente pequeñas casitas que para nosotros serán de juguete... Luego nos iremos a vivir a las afueras de la ciudad para estar cerca de ustedes sin correr el riesgo de lastimarlos. No nos discriminen, por favor.

SEÑOR ENTUSIASTA:

Ay, no sé si voy a poder procesar todo esto.

MAMÁ AMALIA:

(Alargando la mano y estrechando con cuidado la de Padre) Hola Bruno me alegra verte, las chicas te necesitan. Chicas, Juan y yo las vamos a esperar seguido en nuestra nueva casa. Estará un poco lejos para ustedes pero será grande como siempre quisieron.

Gala sonrió a su madre y a Juan. Sus padres estaban separados desde hacía mucho tiempo pero igual siempre era raro conocer a sus nuevos novios y en este caso... ¡¡Ni hablar!!

NOTAS

¹ Kartun, Mauricio, *Escritos 1975/2001*, Libros del Rojas UBA, Buenos Aires, 2001, p. 96.

² Pavlovsky, Eduardo, Hernán Kesselman, *Espacios y creatividad*, Búsqueda, Buenos Aires, 1980, p. 21.

³ Carrera, Pilar, Andrei Tarkovski. *La imagen total*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 2008, p. 15.

⁴ Kantor, Tadeusz, *El teatro de la muerte*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1984, p. 68.

⁵ Deleuze, Giles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 115.

⁶ Margarit, Lucas, Samuel Beckett. *Las huellas en el vacío* Atuel/La Avispa, Buenos Aires, 2003, p. 55.

⁷ Valiente, Pedro, Robert Wilson. *Arte escénico planetario. Citas de Valiente y de Pedro Nieva*, Ñaque, Ciudad real, España, 2005.

⁸ Pavis, Patrice, *Diccionario de Teatro*, Paidós Comunicación, Buenos Aires, 2003, p. 299.

⁹ Duchamp, Marcel, Notas, Introducción de Gloria Moure, Tecnos, Madrid, 1989, p. 10.

¹⁰ Duchamp, Marcel, op. cit., p 10.

¹¹ Joly, Martine, *Introducción al análisis de la imagen*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2009, p. 133.

¹² Duchamp, Marcel, op. cit., p 10.

¹³ El Periférico de Objetos se forma a fines de los años 80 en Argentina. Estábamos en democracia, pero con muchos condicionamientos e inevitabilidades políticas y económicas. Conformado por un grupo de personas de entre 20 y 30 años que habían vivido la dictadura del 76 en su adolescencia o primera juventud. Sobrevivientes y con historias atravesadas por el horror de la época, aunque no en el propio cuerpo pero sí en lo que se llamó “El trauma inexorable de la experiencia del terror: la creatividad como posibilidad de muerte”, tal cual lo plantea Suelly Rolnik. No estábamos nucleados por la militancia política en un único contexto o agrupación. El grupo siguió junto por 18 años pero los integrantes que atravesamos todos esos años fuimos Daniel Veronese, Emilio García Wehbi y yo que escribo esto. No fue un colectivo sino un grupo. En ese momento el teatro argentino tenía muchos grupos trabajando. Recuerdo a Las Gambas al Ajillo, El Clú del Claun, La Organización Negra, Los Melli, La Banda de la Risa, La Pista Cuatro, Batato, Tortones y Urdapilleta, La Cochera. Nuestro grupo llegó a estrenar su primer espectáculo en lo que era un lugar fundacional del teatro under en Buenos Aires, el Parakultural, un antro extraordinario liderado por Omar Viola y Horacio Gabin. En ese espacio se presentaban grupos diversos pero con una idea en común respecto de la militancia estética. Había que decir algo que no se estaba diciendo en los ámbitos reconocidos y legitimados del teatro que eran fundamentalmente los teatros oficiales y el teatro independiente. El teatro independiente de Buenos Aires había gestado un fenómeno que se llamó Teatro Abierto al final de la dictadura y que generó mucha respuesta en el público y era políticamente muy bien intencionado. Contenía los deseos del público de escuchar las palabras que se habían silenciado y sentirse acompañado en su dolor. Recibir una explicación, el porqué del horror y cómo se iba a superar ahora. Pero para nosotros el problema tenía también que ver no solo con lo que se quería decir sino también con revolucionar las formas de decirlo. Siempre pensando en términos estéticos. Una de las búsquedas fue la de construir una poética devenida fuertemente de las imágenes y no tanto de las palabras y que provocara en el espectador algo revulsivo, inquietante y no digerible, incómodo, que lo dejara con preguntas y dudas sobre lo que había visto y si eso era políticamente correcto o no. El horror vivido no podía aquietarse con una respuesta. En nuestro caso éramos titiriteros y artistas visuales, fundamentalmente y desde ahí arrancamos. En la periferia de todas las periferias. Como titiriteros éramos siempre tratados como hermanitos menores del teatro, hacíamos espectáculos para adultos, algo muy poco común entre los titiriteros de esa época, actuábamos en el under, el off del teatro. De ahí nuestro nombre. También lo usamos como adjetivo y nuestros espectáculos e ideas atravesaban por el testeo de si el material escénico propuesto era o no “periférico”. Los procesos eran largos, el grupo mantenía de la estructura militante o resistente una disciplina férrea, una conciencia del teatro como trabajo, la necesidad de ensayar mucho, de discutir mucho, de llegar al espectáculo grupalmente convencidos de no fallar. Tuvimos varios periodos pero en casi todos, trabajamos fuertemente la violencia, la muerte, lo siniestro, el sarcasmo, la relación víctima-victimario puesta en acto en la relación manipulado-manipulador. También tuvimos la característica de trabajar en las primeras etapas de cada espectáculo compartiendo esta “tarea de mesa” con un dramaturgista o un filósofo, o sea, un intelectual con el que “abrir lecturas” de un modo creativo. Trabajamos con materiales diversos, autores reconocidos o no, como Beckett o Müller o materiales propios, textos de Veronese y otros creados generando híbridos entre Artaud y Claudio Monteverdi o Kafka, Deleuze y Sófocles, por ejemplo. Por el material escénico, lo fragmentario, la ruptura del relato, una teatralidad que trasciende al texto, etc... se nos consideró a veces posmodernos, otras neovanguardistas. Según los conceptos a los que adherimos ahora seríamos representantes del teatro performático. Formamos parte de los grupos representativos de los primeros años del teatro off de Buenos Aires caracterizados por trabajar en salas creadas ad hoc para este tipo de teatro y que seguramente fueron progresiones de las casas viejas, escuelas de teatro, del arte más clandestino de nuestros antecesores de los 70, salas que hoy proliferan en un formato semicomercial, en muchos casos. Atravesamos en nuestro país el apogeo neoliberal de los años 90 y la crisis de 2001 a la que tanto se refieren hoy en España. Europa nos legitimó y participamos de festivales y eventos varios en diversos países de Europa, América y Oceanía. Nos disolvimos en 2007 por incapacidad de decir algo nuevo que nos convocara a todos los integrantes por igual. Hicimos la típica crisis de la banda de rock: “O somos todos periféricos o no lo es ninguno”. Y cada uno siguió su camino.

¹⁴ Heiner Müller gran autor alemán del siglo XX (1929-1995), discípulo de Brecht y director en sus últimos años del Berliner Ensemble. Autor de *La Máquina Hamlet*, *Medeamaterial*, *Cuarteto*, entre otras obras. Dijo de él Guillermo Heras en “Recordad a Müller”, publicado por *Crítica Teatral*: “La clave para comprender su escritura es conocer su trágica vida personal, su continua referencia a los clásicos, el metalenguaje a partir de obras de Sófocles, Eurípides, Hölderling o Shakespeare que circula por su obra con la fluidez de la sangre por las venas y la inmersión en la historia de su pueblo”

¹⁵ Müller, Heiner, *La Máquina Hamlet*, Losada, Buenos Aires, 2008, p. 21.

¹⁶ Alvarado, Ana, “*La Maquinaria Barroca*”, en *Topología de la Crítica Teatral II*, (Topología de la crítica teatral), IUNA Dramáticas, Buenos Aires, 2011, p. 9-12.

¹⁷ Alvarado Ana, *Topología de la crítica teatral III*, (Topología de la crítica teatral), IUNA Dramáticas, Buenos Aires, 2013.

¹⁸ Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona, 1995, p. 39.

¹⁹ Foucault, Michel, op. cit., p.41.

²⁰ Foucault, Michel, op. cit., p. 42.

²¹ Foucault, Michel, op. cit., p. 56.

²² Se refiere al texto *El Anti-Edipo* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, Paidós, Buenos Aires, 1985.

²³ Se refiere a Ferdydurke, Witold Gombrowicz, Sudamericana, 1964.

²⁴ Liliana López en su artículo “*Lo trágico en la circularidad temporal de una tragedia menor*”, IUNA/UBA, refiriéndose a la Antígona furiosa de Griselda Gambaro.



La eterna batalla de la imagen por ocupar su lugar en la escena.

ESTE TEXTO FUE PUBLICADO EN LA TECNOLOGÍA DE/EN LA ESCENA DE BUENOS AIRES: EXPERIENCIAS Y ENTREVISTAS, EDITORIAL ESCÉNICAS SOCIALES, 2017, BUENOS AIRES. AGRADECEMOS A MÓNICA BERMAN LA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLO.

La presencia de la tecnología en mi obra forma parte de mi interés por lo que se dió en llamar escena compleja, expandida o contaminada. Desde el comienzo de mi carrera tuve un enorme interés por esa complejidad que se manifestó en obras en la que los objetos tenían un papel protagónico, codo a codo con el actor.

No soy una especialista en nuevas tecnologías, ni mucho menos pero celebro su llegada a la escena teatral. Tan antiguo como el concepto de maquinaria escénica es el de puesta en escena y ambos consisten en una articulación de lenguajes diversos: dramáticos, visuales, sonoros en un único espacio físico. Es dentro de ese criterio que la tecnología vino a sumarse a mi trabajo tímidamente y acompañada por otros artistas relacionados al tema.

Mi pensamiento está más orientado a dinamizar y enriquecer la escena teatral que a formar parte de ese territorio específico que se postula bajo la denominación de tecno-escena y que en el ámbito de la investigación podría englobarse en el término tecno-poéticas.

Como otros directores teatrales, fluctúo entre mi interés por continuar dentro de los límites de lo que llamamos «teatro» pero que, en este momento en el teatro de Buenos Aires, establece como canon

casi excluyente «la actuación» y la dramaturgia textual. Por ese motivo, mantenerse a flote tratando de generar un diálogo escénico entre cuerpo y tecnología, texto dramático y lenguaje visual digital o actividad interactiva del público incluida dentro del espacio escénico, por ejemplo, puede ser una empresa de riesgo y quizás destinada a no poder constituirse totalmente.

En el transcurso de este año, 2015, estrené dos espectáculos y en ambos hay indicios de las posibilidades que aporta la tecnología a la dramaturgia escénica, asociada en mi caso, fundamentalmente, a la imagen interactiva.

En mi versión de María Magdalena o la Salvación de Marguerite Yourcenar, las imágenes generadas por la video artista, Silvia Maldini establecen relaciones diversas con la actuación pero fundamentalmente se usan como una forma sutil y compleja de representación de la intimidad de esa voz arquetípica que Yourcenar despliega en esta prosa. En algunos momentos la actriz interactúa con las imágenes en video y en otros las imágenes se autonomizan y cumplen la función dramática de abrir «nuevas ventanas» de sentido sin acompañar ni ilustrar la acción que sugiere el texto. «Hay un momento de la obra en que las imágenes de video cobran un carácter de pieza de videoarte

casi autónoma. Se trata de una función sinestésica del video, donde no hay una conexión directa entre imagen y acción escénica, sino una relación más vinculada a la retórica y a lo estilístico. Es cuando María Magdalena y Marguerite Yourcenar se relacionan entre sí leyendo el texto. En este fragmento de video se recurre a imágenes documentales que crean otro tipo de relación dialéctica con la acción escénica»¹, explica Silvia Maldini.

Este recurso es, para mí, muy atractivo porque me permite incluir en el tiempo habitual de lo espectacular algo que hacia los años ochenta, por ejemplo, durante el período en que reinó la dramaturgia de la imagen, hubiese empleado varias horas de material escénico para poder ser contado. En esta síntesis y concentración que nos abrió como posibilidad la era digital yo encuentro algo extraordinario pero aun dificultosamente aceptado.

En los minutos finales de la obra, se suma a la puesta un dispositivo tecnológico con cámaras que registra la acción en vivo y se integra a la escena mediatizando y fusionando al público con los personajes de la obra. María Magdalena se mira en la pantalla y se ve incluida entre el público, los asistentes de ese día al espectáculo se ven a sí mismos unidos al arquetipo femenino.

Mucho del público habitual del teatro está muy ligado al concepto de unidad y busca que el actor lo lleve de la mano y atravesar una historia. Acepta raccontos y elipsis temporales porque el cine ya lo habituó a esos recursos pero no tanto a la superposición y la simultaneidad que implica trabajar con varios estímulos a la vez y aceptar el goce y la dificultad de armar ese rompecabezas². Quizás porque es una tarea para completar un poco después de haber abandonado la sala, no satisface inmediatamente. Esta actividad es ni más ni menos que lo mismo que hacemos diariamente mientras navegamos en internet y nuestro navegador nos somete a un constante fluir de imágenes que no fueron convocadas aparentemente a nuestro pedido pero que usamos y procesamos casi inconscientemente. Esta es una de las razones por las

que creo que la actividad artística hace muy bien en meterse con esto y «usarlo para otros fines». Dice Baudrillard entre tantas otras cosas que ***la hiperrealidad es la incapacidad de la conciencia para distinguir la realidad de la fantasía, especialmente en las culturas tecnológicamente avanzadas. Es una interpretación de la realidad, creada por nosotros que se considera como mejor y que llega a sustituir a la realidad en que se basó.***

Tomar conciencia del «simulacro» y jugar activamente con esa idea para no quedar preso de la ensoñación es una tarea relevante para el arte de nuestro tiempo y hay mucha obra en el mundo trabajando tras este objetivo.

El teatro prefiere en la mayoría de los casos no salirse de su territorio habitual y generar la reflexión sobre la contemporaneidad a través de pensamientos expresados con palabras, «no atacar al enemigo con sus propias armas». Hace unos años yo pensaba que era cuestión de tiempo y de mejorar la comunicación de lo que se hacía, ahora creo que no que quizás se trata simplemente de que este tipo de obra tiene un público específico y que probablemente haya que pensar en nuevas denominaciones y subgrupos para las diversas miradas sobre «el teatro». Así como en décadas anteriores se instituyó en la escena teatral el concepto de Teatro de Objetos (o de Figuras o de Formas Animadas) y permitió liberar a la escena de preguntas estériles sobre si ese teatro era de «actores» o de «títeres».

En el año 2007 con El Periférico de Objetos mostramos en Buenos Aires lo que sería nuestro último espectáculo, Manifiesto de Niños. Se había estrenado tres años antes en Europa y había ido variando su formato. En su estreno en Europa habíamos montado el trabajo como un evento en continuo, durante varios días los actores vivieron, actuaron y se manifestaron dentro del dispositivo escénico. Al llegar a Buenos Aires ya no nos interesaba esa idea de «duración» cercana al reality. Lo compactamos y transformamos en un evento

1- «Me gustaría pensar en mis obras como una hora y media en la que ves el mundo a través de un par especial de gafas. Estas gafas puede que no bloqueen totalmente la coherencia narrativa, pero magnifican tanto otros aspectos de la experiencia que simplemente uno pierde el interés por esforzarse en seguir la coherencia narrativa y, a cambio, se permite el ser absorbido por la representación ...» Richard Foreman Sánchez, José A. Dramaturgias de la Imagen- Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2002 -Cuenca-

2- «Existe, aclaremoslo ya, un drama hipertextual, desarrollado con cierta timidez, a causa sin duda de las convenciones especiales que gobiernan el hecho escénico. Ello no significa, sin embargo, que no existan tentativas de redefinir las actividades dramáticas tradicionales y modelarlas según los parámetros que rigen la nueva era digital, lo no secuencial, lo simultáneo, lo ubicuo y lo interactivo».Abuín González, Anxo, Escenarios del Caos- Tirant lo blanch- 2006- Valencia p.85

de un par de horas de duración total y que exigía una actividad de recorrido del público. Había varios momentos o escenas en simultáneo para percibir: lo que pasaba en vivo con los actores dentro de una caja/habitación, lo que se proyectaba en cada lado de este cubo y en varias pantallas, lo que ocurría en vivo pero se podía apreciar sólo en una pantalla, lo que exigía quedarse un tiempo frente a una pantalla porque empezaba y terminaba, lo que estaba en loop y los momentos en que los actores interactuaban con el público dando y recibiendo objetos. Aún cumpliendo con las dos horas de recorrido la totalidad de la experiencia era inabarcable. El público se iba con mucho resonando y para unir en casa, en algunos casos y otros, con la sensación frustrante de no haber podido percibir todo.

No había muchas experiencias similares en Buenos Aires, ahora, ocho años después hay bastante más si incluimos las obras de la llamada tecnoescena y las performances multimediales pero en el teatro la pregunta de cuál es su razón de existir como arte se responde casi exclusivamente desde la palabra encarnada en el cuerpo del actor. Una de las muchas respuestas posibles es que el público, en el teatro independiente que es el que más tiende a experimentar, está en gran medida constituido por los propios actores o estudiantes de actuación.

La tecnología como recurso, no como reflexión escénica, es utilizado en el teatro comercial y en el musical extensamente y en el teatro independiente mucho menos pero regularmente en algunas puestas en escena se utiliza el video como fondo escenográfico o para incluir lo real en forma de documental o para mostrar una escena que por las reglas del espacio escénico no podría verse, una extra escena traída al escenario para ser vista por el público³. Pocas veces la imagen se articula con el texto en forma inexorablemente dramática o se autocritica.

¿Será necesario que lo haga? ¿O habrá que pensar en dos modalidades de discurso escénico que transcurren por canales separados?

Durante el mes de junio de este año presentamos junto a Gabriel Gendin nuestra experiencia Vaticinios. Conformada en primer término por un dispositivo escénico que unía la tradicional construcción escenográfica: madera, tela y pintura configurando

un espacio ficcional y con pantallas cumpliendo la función habitual que realizan en nuestra vida cotidiana. Ese espacio se autodestruye posteriormente y deja lugar a un mundo salvaje y desértico conformado a través de la actuación rota, de las máscaras de animal, de huesos pero fundamentalmente de un «mapeo» que incendia la escena y la convierte en sequía.

La pregunta que nos hicimos al plantearnos este trabajo tenía que ver con la posibilidad de existencia de un verdadero teatro tecnológico, en donde los objetos y dispositivos involucrados en la escena interactúen con el cuerpo del actor y el texto con igual jerarquía, estableciendo una reciprocidad, buscando un lenguaje en común, un discurso que busque los límites del lenguaje. Tratando de generar una obra nueva. Un diálogo en el que el texto, la imagen, el cuerpo, lo sonoro y los dispositivos se interpelaran sin preeminencias de uno sobre otros. El proyecto buscó articular el teatro, los objetos y las nuevas tecnologías en una obra que trabajara con el eje temático: oráculos, presagios y sueños proféticos en la escena, revisitados en el presente pero anclados en el pasado de nuestra cultura. Formas culturales nacidas en el comienzo de los tiempos y que han dado bellos pasajes y furiosas discusiones: el vaticinio funesto y el enfrentamiento entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Un collage textual que sumó a nuestra voz y a nuestras imágenes y sonidos, algunos augurios de Shakespeare, Artaud, Tarkovsky, Marcos y Michaux, desplegados en nuevos formatos

La obra tuvo un formato teatral en el sentido de que se presentó en una duración temporal acotada, como es habitual en las artes escénicas, pero podría haber sido emplazada en espacios no convencionales y repetirse en continuo más de una vez. Construimos en el espacio de muestra del trabajo una cabina blanca y texturada, asimétrica, montable y desmontable que ocupó aproximadamente un espacio de 5 x 4 mts. Las tres paredes que funcionaron como pantalla, una de ellas retráctil, los tres proyectores, el mapping en primer plano, la «imagen pobre»⁴ de una foto turística como fondo y el material escultórico y escenográfico que textura la cabina permitieron al público ver la obra sentado de frente y diagonal en un tiempo programado de antemano aunque el material podría reiniciarse varias veces y su duración no se

3- «...el paradigma hipertextual brinda a los creadores teatrales una herramienta con que resolver el anhelo de multiplicidad y el ansia por conocer todo lo que el telón oculta». Idem 1- p.86

correspondía con la habitual en la escena teatral.

En escena, el primer sujeto actor, controlado y controlador del dispositivo tecnológico, es usado, desechado y reemplazado por su propia imagen. Los objetos y el vestuario se modifican como consecuencia de la manipulación y a su vez el espacio/dispositivo contenedor de la acción se autodestruye y sufre mutaciones hasta convertirse en uno nuevo texturado, primigenio y discontinuo en el que un viejo Artaud animalizado dice y vaticina, con las palabras del autor Juan Manuel Ríos, que:

*El sentido se escapa porque está en otro lado.
Pienso en un escenario levantado al otro lado de todo. Pienso que hay que reconquistar el espíritu de la vida antes de que el vidrio del espejo que miramos se derrumbe sobre nosotros y permanezcamos a medio cortar, como dormidos, en este estado vergonzoso de más-acá.
Hablemos de lo esencial, de lo que no se puede*

decir. Estallar de lo que no se puede hablar. Como levitando, arriba, contra el cielo raso me escuchó hablar, pienso.

Ahora bien cuando hablamos de Arte hablamos de algo que no posee el filo suficiente como para cortar el nudo que sujeta la venda que nos pusieron para ser. Hablemos sobre lo que debemos decir cuando el todo se descubre como un fraude colossal, cuando el velo de nuestro mundo se descorre y se manifiesta como la última y más inverosímil estafa.

Por eso debemos estallar. Estallarlo en mil pedazos, hacerlo hablar... de todo aquello –que-no-se-puede-hablar.

Yo

Digo

Que

El Arte no existió jamás.

Si puedo augurar, aquí y ahora, que va a ser creado

Cuando hablemos con la voz temblorosa.

Cosidad, Carnalidad y Virtualidad

Objeto autónomo y sujeto intermediario

ESTE TEXTO FUE PUBLICADO EN COSIDAD, CARNALIDAD Y VIRTUALIDAD, CUERPOS Y OBJETOS EN LA ESCENA, 2018, LA IMPRENTA YA, BUENOS AIRES. AGRADECEMOS A ANA ALVARADO Y UNA ARTES DRAMÁTICAS LA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLO.

Introducción

El interés por llevar adelante esta investigación da cuenta del carácter móvil, abierto, no conclusivo de lo que se dio en llamar desde fines del siglo pasado: teatro de objetos. Esta investigación es para mí, que la dirijo, una nueva puerta que se abre a las preguntas que vengo haciéndome desde hace casi treinta años y que, en los últimos siete, está acompañada por la creación en el marco de la Universidad Nacional de las Artes, de la carrera de posgrado Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios. En vinculación constante con esta carrera de posgrado generamos un proyecto de investigación que se llamó, en su primera etapa Cosidad versus Carnalidad y, posteriormente, Cosidad y Carnalidad: objeto autónomo y sujeto intermediario.

En la fundamentación de este proyecto dijimos: «Buscamos establecer que existe una obra artística en el país que expresa la relación Cosidad, Carnalidad y Virtualidad en un modo nuevo, y que se presenta en el circuito que la recibe: teatros, museos, fundaciones, sin sentirse definitivamente parte de ninguno, pudiendo fluctuar de una expresión a otra, sin buscar ser conclusiva, muy cerca-

na al cuerpo del propio artista y vinculada con lo objetual en modos diversos».

El enfrentamiento o no del cuerpo (humano) y la cosa (objeto) en las artes escénicas dio origen al encuentro entre los investigadores que trabajaron en este material que introduzco. La carrera creada produjo nuevas reflexiones sobre el concepto de objeto en la era de la virtualidad y el rol del interactuador en la tecno-escena. Ante las muchas preguntas que nos convocaron, en esta investigación abordamos estos temas:

La video-artista Silvia Maldini se ocupó de la dimensión escénica del encuentro entre objeto, cuerpo y vídeo, a partir de la utilización de las nuevas tecnologías de la imagen. Dispositivos y medios en la escena. Ausencia, presencia y mediatización. «El eje presencia es central desde que la escena se cruza con otros lenguajes artísticos y con los medios tecnológicos contemporáneos». La licenciada Agustina Viegas Palermo se pregunta a partir de Heidegger y Lacan sobre la Cosa en sí, el Objeto a, el Otro como constitutivo del Uno. También reflexiona y busca fijar la frontera del teatro de objetos. «A diferencia del teatro vivo,

el teatro de objetos interviene con un nuevo nivel de representación y metáfora mediante el desdoblamiento del objeto (protagonista) y el cuerpo del actor (que en el teatro vivo conviven en el mismo cuerpo). Este desdoblamiento o duplicación (según sea la operación escénica) pone en tensión el cuerpo vivo y el cuerpo objeto dotado de vida que vehiculiza la manifestación éxtima del objeto». Y en su siguiente artículo inquieta con su exploración de la evolución «de internet de las personas a internet de las cosas donde los objetos se comunican entre sí y el sujeto opera como usuario o mero intermediario».

La profesora especializada en teatro de títeres y objetos, Carolina Ruy, escribe un ensayo de gran valor pedagógico, a modo de metodología para la enseñanza de la interpretación y manipulación en la escena objetual. «Muchas veces me pregunto por qué ver un guante de encaje de color crudo desplazándose por la mesa, vacío, sin mano en su interior me resulta más bello, más poético que ver la mano dentro del mismo guante acariciando la nada. Esto me llevó a pensar en la potencia expresiva de los objetos vacíos».

El licenciado Federico Aguilar reflexiona sobre el objeto ritual e identidad. El objeto conservado en el museo y el sujeto como objeto. Espacio liminal. Etnografía invertida. «La identidad no estará resuelta ni antes ni después sino en el preciso momento en que el objeto manipulado-manipulador es puesto en acción. No se puede detener a los objetos para que no provoquen nuevos devenires».

El director teatral y dramaturgo especializado en teatro objetual, Javier Swedzky, propone un método de acercamiento a una dramaturgia para teatro de objetos o cómo escribir para las cosas. «En el caso de trabajarse con objetos, la presencia objetual contiene información que no necesita ser expuesta en un eventual texto. Su presencia silenciosa es independiente del devenir de la fábula. Hay una línea de trabajo que se diferencia de los títeres: no utiliza el habla de los objetos o la animación, se basa en la presentación de objetos. Esta manera de crear utiliza, eventualmente, un habla somera, una acotación del actor o una distancia que acentúa el hecho de que la voz no sale del objeto sino que es un artificio de actuación».

La especialista Sara Valero Zelwer se ocupa del público y también del «testigo» en el arte actual. «El interactor entra al espacio de una pieza y su

gestualidad activa la obra».

Todos nos ocupamos de citar y retratar las muestras realizadas por los artistas-estudiantes de la Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios, puestas en escena desde el 2013.

Objetantes, en Fundación Lebensohn (mayo 2013).

Post-Obj., en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (junio 2014).

Las participaciones anuales en los eventos Fase, Arte y Tecnología del Centro Cultural Recoleta (2013/2016).

También son objeto de esta investigación los siguientes espectáculos, performances e instalaciones:

Espectáculos de El Periférico de Objetos, Manipulaciones I y II de Diego Starosta y su grupo El Murerío; Museo Ezeiza de Pompeyo Audivert; El Viaje de Hervé de Bruno Luciani y el grupo teatral Ladrones de Quinotos; Cuerpo Extranjero de Daniela Fiorentino; Sortilegio para Ser Visto y Viaje Televisado a la Melancolía de lo que Fue, de Sara Valero Zelwer; Casus Belli o arqueología de un dibujo, de Federico Aguilar y The Guatanavi World Tour de Fusco/Gómez Peña.

Apoteosis y caída de los objetos periféricos

«Los artificios mecánicos resultan siniestros al animarse, en su imitación de los movimientos del ser humano...La vivificación del autómatas tiene una estrecha relación con el automatismo del ser humano; quizás sea este el origen del pavor y del espanto...El terror que inspiran los autómatas es semejante a la admiración que embarga el ánimo, cuando el mecanismo entra en movimiento e impecablemente se pone en marcha».¹

Carmen Bravo Villasante (Prólogo a Los Autómatas, de Hoffmann).

El grupo teatral argentino El Periférico de Objetos, del cual formé parte junto a Daniel Veronese, Emilio García Wehbi y Román Lamas, entre otros, fue el laboratorio en el que ensayamos, por primera vez, mucho de lo que luego dio origen a esta investigación y a la carrera antes citada.

El Periférico de Objetos tuvo varios períodos y se mantuvo trabajando intensamente durante dieciocho años, desde 1989 hasta el 2007. Las puestas

1- Villasante, Carmen, prólogo a “Los Autómatas” de Hoffmann.

en escena se caracterizaban por la investigación escénica de los posibles encuentros entre el cuerpo del actor y el cuerpo del objeto.

Se trabajaba con materiales diversos, autores dramáticos reconocidos como Samuel Beckett o Heiner Müller, contemporáneos como Daniel Veronese, o materiales propios creados poniendo en tensión a Artaud con Claudio Monteverdi, o a Kafka y Sófocles, por ejemplo. Por nuestro material escénico fragmentario, por la ruptura del relato único, por una teatralidad que trascendía al texto se nos consideró posmodernos. En otras ocasiones nos decían neo-vanguardistas, quizás por la provocación, por la violencia en la manipulación de objetos, por las máquinas inútiles, o por apuntar a sorprender y generar algo nuevo, no conocido anteriormente.

En varios de los espectáculos de *El Periférico de Objetos* desde el año 1990 hasta el 2000, *Variaciones sobre B...*, *El Hombre de Arena*, *Cámara Gesell*, *Circo Negro*, *Máquina Hamlet*, *MMB- Monteverdi Método Bélico*, fueron protagonistas las muñecas antiguas, de cartapesta y cerámica que acompañaban la representación de lo siniestro, uno de los ejes conceptuales de la obra del grupo.

«Algo que debía estar quieto se pone en movimiento, podría ser una definición más de “lo siniestro”. Esas muñecas son los tiernos bebés de abuelas y bisabuelas. Frágiles, los ojos se les hunden al primer golpe contra el piso y el material con que están hechas sus cabezas, se parte en varios pedazos con facilidad. Con la intención de representar en forma muy realista a un bebé de casi un año de edad (porque antes de esa edad, en ese tiempo, los bebés estaban fajados y no se movían) producen cierta extrañeza, son y no son bebés. Las niñas argentinas que jugaban con esas muñecas muy caras e importadas tenían que cuidarlas mucho pero se rompían fácil y eso, seguramente, terminaba en una buena “tunda”, de la que la niña se vengaba lavándole compulsivamente la cabeza, hasta dejarlas peladas, carente de su pelo, por otra parte natural y humano, no existía el pelo sintético, entonces. Hoy sabemos que ese pelo portaría el ADN de su donante, además. Otra historia. Unos años después, las muñecas sobrevivientes decoraban las camas y repisas de sus crecidas dueñas y miraban con sus ojos fijos y penetrantes (o sus cuencas vacías) a sus competidores: los hijos de su dueña que, por su parte, les temían y en el caso de las niñas, envidiaban los preciosos vestidos de la muñeca, llenos de volados, puntillas y sedas que ellas sólo usaban para contadas ocasiones: casamientos, comuniones u otras ceremonias religiosas. Algunos

de los adultos las conservaron en desvanes y armarios, las llevaron a clínicas de muñecas como muestra de afecto a sus ancestros, otros las tiraron. Y los hijos de los hijos, curtidos en las sucesivas crisis económicas, descubrieron que las muñecas de abuelas y bisabuelas tenían valor económico y las vendieron. Así es que, para los que descubrimos su valor como objeto manipulable en la escena, la lucha por obtenerlas termina siendo una búsqueda en el mercado negro.

Esta es una posible historia de las muñecas inmigrantes, de origen europeo, de porcelana y cartapesta, como grupo étnico. Parte de su historia previa, de sus movimientos ya realizados. Luego estarían las historias, de cada individuo en sí, su “guion fundamental”, “los retoques” de los dramaturgos y su nueva vida fecundando la escena.»²

En su espectáculo *MMB Monteverdi* (2000), *El Periférico de Objetos* usó la última muñeca antigua de su obra, reproduciendo a las pequeñas en una muñeca gigante de cuatro metros y medio. Además, incluyó autómatas analógicos, creados especialmente para el espectáculo, del tamaño promedio de un ser humano, muy realistas. Los autómatas copulaban intermitentemente, o bajaban y subían sangrando desde la parrilla hasta el escenario. Por primera vez, el grupo incluyó cámaras de seguridad para transmitir en vivo la supuesta operación de corazón de otro autómata.

En el 2001, el grupo inicia un período de reflexión escénica sobre la necesidad de seguir incluyendo objetos, el agotamiento de lo que ya había desarrollado escénicamente y las preguntas sobre los nuevos objetos tecnológicos, ineludibles ya en la escena.

En el espectáculo *La Última Noche de la Humanidad*, en el segundo acto, se expone el horror de la guerra “limpia”, la guerra blanca, la guerra sin trincheras, la guerra del golfo transmitida por los medios como si fuera un videojuego, para eso el grupo invierte el concepto de manipulación tradicional del teatro de objetos en el cual el actor manipulador da vida escénica al objeto. Los objetos analógicos intervenidos: heladeras, televisores, grabadores manipulaban a los actores encerrados en una cabina blanquísima a través del encendido y apagado automático, por ejemplo.

En el mismo año se estrena también, *Suicidio*

apócrifo I, en ese espectáculo los objetos prácticamente están desaparecidos, reemplazados por los cuerpos de los actores que trabajan en forma no realista y con patrones de movimientos más coreográficos y mecánicos. Varias máscaras, un objeto a cuerda, la imagen de los actores en soporte foto/gigantografía y un video transmitido a través de un televisor, constituyen los únicos objetos.

El último espectáculo de El Periférico estrenado en Bélgica en el 2004 y en Argentina en el 2007, es un compendio de las preguntas que la escena teatral se hacía en esos años y que aún hoy se continúa reflexionando. *Manifiesto de Niños* tiene en sus primeras versiones mucho del pensamiento performático de la época. Una cabina enorme en la que los actores vivieron durante cuatro días; el público podía verlos durante el día a cualquier hora y por la noche a través de una pantalla. Los actores modificaban la cabina permanentemente y comunicaban hacia el público la información que poseían sobre diversos modos de abuso a la infancia obtenido, fundamentalmente, de la gran base de datos de internet.

Así era la primera versión, pero al llegar a Buenos Aires, luego de girar por varios países, el espectáculo había cambiado su formato. Podríamos llamarlo: instalación teatral; duraba tres horas. Los actores, dentro de la cabina, realizaban acciones con máscaras, había muñecos a cuerda, disfraces, computadora, cámaras de varios tipos y se comunicaban hacia el exterior, no solo a través de las ventanas vidriadas de la cabina, sino también por medio de ranuras por las que enviaban imágenes en papel que se regalaban al público. En los muros exteriores de la cabina se proyectaban imágenes del interior de la cabina, películas, videos de niños actores, una lista de niños reales, muertos en situación de guerra o hambruna. La totalidad del espectáculo no era abordable en el tiempo que duraba el mismo, dejaba una sensación de continuo infinito que era intencional y que generaba en las personas que buscaban un relato claro, una necesidad de reconstrucción frustrada.

No hubo más espectáculos de El Periférico de Objetos, entre otras razones porque el teatro de objetos estaba resultándonos insuficiente. La reflexión sobre las cosas parecía alienarse dentro de

las nuevas tecnologías y, al mismo tiempo, nuevas preguntas se agolpaban.

El objeto se aliena

Las metáforas que el grupo El Periférico de Objetos produjo en escena y con sus objetos fueron deudoras del relevante siglo XX y se debilitaban ya al comienzo del XXI.

Los autómatas como representación degradada de lo humano.

La máquina en oposición al organismo.

La crítica a la automatización y mecanización de la vida.

El corazón humano representado por un reloj.

El doble como aparición siniestra.

El cadáver humano como objeto.

La cosidad versus la carnalidad.

Dice Paula Sibila:

*«En la actual sociedad de la información, la fusión entre el hombre y la técnica parecen profundizarse, y por eso mismo se torna más crucial y problemática. Ciertas áreas del saber constituyen piezas claves de esa transición, tales como la teleinformática y las nuevas ciencias de la vida. En este contexto surge una posibilidad inusitada: el cuerpo humano en su antigua configuración biológica se estaría volviendo obsoleto».*³

Esta reflexión es una minúscula parte de su texto *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, que recorre algunos de los temas principales del pensamiento en estos tiempos.

A esto yo le sumaría otras preguntas respecto de las cosas.

¿No están desapareciendo también las cosas?

¿No estamos reduciendo el mundo de los objetos a uno solo que nos satisface completamente?

Las cosas como metáfora, prolongación y representación de lo humano, ¿no han quedado reducidas a su mínima expresión?

3- Sibila, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Fondo de Cultura Económica-Buenos Aires, 2005, pág.12

¿Son inútiles?

¿Ingresarán en pocos años a ser antigüedades?

¿Sobrevivirán los objetos estéticos?

Y estos últimos... ¿Qué son en este momento?

¿Se los puede visualizar, singularizar como obra?

¿El carácter material e inmóvil del objeto ha desaparecido?

¿Los soportes de las imágenes son objetos?

¿Las viejas carcasas de las PC, VHS, teclados, nos conmueven?

Pensando en las posibilidades de los nuevos objetos que configuraban nuestra cotidianidad, en el año 2008 y 2009, con Carolina Ruy, Jorge Crowe, Ana Laura Suárez Cassino, Geraldine Seff, Daniela Pafundi y Vanesa Boroda, montamos un espectáculo: *Visible*, y decíamos:

«La propuesta parte de un grupo de artistas y del análisis de la presencia de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana, reflexionando críticamente sobre sus efectos y su posibilidad escénica. La actualización del teatro objetual incluye a las nuevas tecnologías en modos funcionales para la escena e implica un cuestionamiento sobre el punto de vista de su abordaje. La velocidad a la que se renuevan y reemplazan los artefactos (especialmente los asociados a la computación y la telefonía celular) nos empuja a “correr más rápido para permanecer en el mismo lugar”. El espectáculo fusionaba sincréticamente la última generación y lo obsoleto, lo analógico y digital, el diseño de líneas sobrias y elegantes y la evidencia de la maraña de cables, y se estructuraba en 12 escenas de 5 minutos. Cada escena se construyó a partir del encuentro conflictivo entre un actor y dos objetos, uno de ellos tecnológico. La dramaturgia aceptaba la aparición de “ventanas” y de “pop ups” que se abrían o intervenían a la escena principal. Eran intentos de comunicación que, a través de discursos diversos, se obstruían o se desplegaban lúdicamente con reglas absurdas y con una resolu-

ción ambigua».

Más preguntas....

Una cosa como tú y yo

Leo a Hito Steyerl que en su texto *Los condenados de la pantalla*, titula uno de sus capítulos «*Una cosa como tú y yo*».⁴

«Tradicionalmente, la práctica emancipatoria ha estado ligada a un deseo de convertirse en sujeto. La emancipación se concebía como devenir sujeto de la historia, de la representación o de la política. Devenir sujeto conllevaba la promesa de autonomía, soberanía, acción. Ser un sujeto era bueno; ser un objeto era malo. Pero como todo el mundo sabe, ser un sujeto puede tener sus complicaciones. El sujeto está siempre ya sujeto. Si bien la posición de sujeto implica un cierto grado de control, en realidad está sujeta a relaciones de poder. No obstante, varias generaciones de feministas —incluyéndome a mí— han luchado por librarse de la objetualización patriarcal con el fin de convertirse en sujeto. ¿Y si para variar nos revistiéramos de objeto? ¿Por qué no ser una cosa? ¿Un objeto sin sujeto? ¿Una cosa entre otras? “Una cosa que siente”».⁵

En su hermoso y polémico libro Steyerl habla de muchas cosas. Algunas fueron iluminadoras para mí. Se pregunta si la imagen no podría ser considerada objeto. Lo hace analizando el concepto de «héroe»; dice que para 1977 los héroes ya habían desaparecido pero que David Bowie hace aparecer un nuevo modelo en su tema «Héroes» y en videos posteriores en los que aparece duplicado y triplicado, subiendo la apuesta de Warhol. Este héroe ya no es sujeto que cumple funciones extraordinarias y ejemplares, no, es un objeto, una cosa, una imagen, un fetiche imbuido de deseo, un imán para el deseo del otro, una cosa a ser consumida. Su inmortalidad está unida a la posibilidad de reproducir infinitamente su imagen, fotocopiado y reencarnado. ¿Y la identificación con qué se produce?, se pregunta Steyerl; con la imagen, obviamente, se contesta, pero no con la imagen como representación sino con la imagen como cosa. Una cosa con la que quizás podamos hacer mucho más que identificarnos, podemos participar en su

4- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*, Caja negra editora. Buenos Aires 2014, pág. 53

5- Idem 6

materialidad, «un fragmento del mundo como tú y yo». Las cosas pueden ser interrogadas, destruidas por el ácido, cortadas o desmanteladas para obligarlas a contar su historia. Son ruinas, fósiles, aun los más abyectos, diría Benjamin, participan de la historia. Y esa cosa particular que es la imagen, aun la digital, no está fuera de la historia. Las heridas de las imágenes son sus fallas técnicas, las huellas de sus ediciones, recortes y manipulaciones. Participar de la imagen es participar en su potencial acción, no necesariamente gloriosa, en su dolor, en su memoria.

Las imágenes son cosas, a las imágenes las podemos hacer padecer, son ruinas que dejan huellas. No es contradictorio. Son objetos. Aquellas viejas muñecas portadoras de historia previa pueden convivir con las imágenes y ambas son igualmente portadoras de tensiones escénicas.

Las imágenes y los objetos construyen una nueva escena objetual.

Todavía queda el problema del «sitio», el emplazamiento. ¿Dónde se generan y dónde se muestran estas obras? ¿Se puede seguir hablando de escenario? ¿Sigue vigente la denominación teatro de objetos? ¿Qué ocurre con la identidad del objeto? ¿Qué hace el objeto cuando participa en obras donde la separación entre interioridad y exterioridad está rota?

«Todas las realizaciones que entran en la categoría de lo efímero proporcionan ciertamente una ilustración, pero también es el caso de un gran número de obras que apelan a una relación con el espacio o con el tiempo diferente de aquella de la que es solidario el paradigma del objeto». ⁶
Nuevas respuestas pero también otras preguntas...

Los objetos artísticos o en función artística (por ejemplo, dramática) mantuvieron durante mucho tiempo una relación de dependencia recíproca con el actor manipulador, pero esa intensidad está en cuestión. La tecnoescena puede ocurrir sin un escenario, con un concepto de espacio tiempo absolutamente desplazado hacia la calle, la galería, la pantalla, pero además puede estar «in presencia» física a través exclusivamente de su imagen, sin objeto y sin actor. El manipulador puede ser un interactor o incluso el público puede ser el autor e interactor.

Lo que antes se materializaba en un objeto como

obra de arte ahora es una performance, una actividad, una ocupación, diría Hito Steyerl, que mantiene a la gente atareada: artistas, espectadores y esos muchos otros que hacen a la concreción de la visibilidad de una obra. Quizás la catarata de preguntas pueda concretarse en algo así como... teatro de objetos, interactividad y nuevos medios.

Nuevas familias para las cosas

A partir del año 2008, mi pensamiento sobre las cosas se diversificó dando lugar a dos experiencias: el evento Genealogía del Objeto en las Artes y el posgrado universitario Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios.

Inspirado en el trabajo fuertemente experimental e interdisciplinario que transitábamos con nuestros alumnos, desde al año 2010 y hasta el 2013, inclusive, con la titiritera y docente Carolina Ruy, generamos un evento anual, Genealogía del Objeto en las Artes que, en palabras de Carolina: «Nucleaba a distintos artistas que tomaban como eje de su obra al “objeto en sí”. El evento buscaba construir un territorio en el que el objeto sea lo que une a poéticas y lenguajes diversos y se proponía también como un espacio de debate sobre el lugar actual del objeto en las artes». Se llevó a cabo tres veces en Buenos Aires y una en Rosario (con la inestimable colaboración de la directora y performer rosarina Mónica Martínez). Alrededor de 25 artistas: visuales, performers, titiriteros, actores, fotógrafos, artistas multimediales y músicos, durante tres jornadas continuas mostraban su obra frente al público e intercambiaban con sus colegas objetantes. Estos eventos generaron encuentros un poco disímiles del tradicional y amable festival de títeres.

En la experiencia del encuentro con otros artistas, como los multimediales, la lógica espectacular se rompe, se produce una ruptura de ese continuo al que el teatro de títeres perteneció. Los títeres se encuentran con otros por su calidad de objetos, por su posibilidad performática, por su pertenencia al mundo de las artes, pero no por su propia tradición espectacular sino por una nueva, mucho más indefinida, inclasificable y que los vincula con otra expectación.

La comunidad de objetantes que se presentó en

6- Cometti, Jean Pierre. *Exterior Arte. Estética y Formas de vida*. Editorial Biblos. Buenos Aires 2014

Genealogía del Objetos en las Artes estuvo integrada por distintas versiones de artistas. Algunos se mantuvieron dentro de las pautas de la representación, de la comunicación directa y sensible con el público, otros ni siquiera estuvieron presentes en el momento en que su obra se activaba, otras obras solo existían si el público las ponía en marcha. El evento los nucleaba pero no se esperaba unidad ni consenso. Este conjunto de «desviados, de monstruos que rompen la naturaleza» del lenguaje del teatro de objetos, indiferentes (a la manera duchampiana) respecto de las normalidades y leyes, se encontraban aleatoriamente un par de días en este evento, produciendo itinerarios nuevos en los espacios de legitimación artística. Son los semionautas del mundo objetal. Como diría Althusser (según cree Bourriaud), algunos artistas en estos encuentros «cuajan» y otros «co-

lisionan». ⁷

«Los artistas que, hoy en día, trabajan a partir de la intuición de la cultura como caja de herramientas saben que el arte no tiene ni origen, ni destino metafísico, y que la obra que exponen no es nunca una creación, sino una posproducción...no saben de dónde viene el tren ni a dónde va, y no les importa: lo toman». ⁸

Desde el año 2011 y hasta la fecha varias cohortes de estudiantes del posgrado Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios han generado obras y las han expuesto en diversos circuitos cumpliendo con el postulado que cité al iniciar la introducción.

Bibliografía

Alvarado, Ana. *Semionautas y Viajeros*, Revista Moin-Moin, Universidad Jaraguá do Sul y UDESC, Brasil, 2013

Alvarado, Ana. *Manual Dramatúrgico para Teatro de Objetos*, INTeatro, Buenos Aires, 2015

Bourriaud, Nicolás. *Radicante*. Adriana Hidalgo Editores, Buenos Aires, 2009

Cometí, Jean Pierre. *Exterior Arte. Estéticas y Formas de Vida*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2014

Ranciere, Jacques. *El espectador emancipado*, Bordes Manantial, Buenos Aires, 2011

Sibila, Paula. *El hombre postorgánico*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2011

Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*, Caja negra editora, Buenos Aires, 2014.

7- Alvarado, Ana. “Semionautas y viajetos”. Revista Moin-Moin. Universidad de Jaragua do Sul.

8- Bourriaud, Nicolás. *Radicante*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2009, pág.184



Nuevos tiempos escénicos para los objetos:

La carrera de posgrado Teatro de Objetos, interactividad y Nuevos Medios.

ESTE TEXTO FUE PUBLICADO EN “TEATRO DE OBJETOS: INVENTARIO DE REBELIONES MATERIALES” PASO DE GATO N°74/2, JULIO-SEPTIEMBRE 2018. AGRADECEMOS A PASO DE GATO LA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLO Y A SHADAY LARIOS

El teatro de objetos nació para oxigenar al teatro de títeres y, en muchos casos, al teatro en general también. Puso en cuestión lo que estaba establecido. Hoy por hoy la nueva denominación ya tiene un territorio propio. Retomo un fragmento de mi libro *Teatro de objetos. Manual dramático*:

La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual. Este sistema está constituido por secuencias o segmentos, en ellos el cuerpo del actor o su fragmento es una unidad más, sin orden de importancia. Los cuerpos rotos de los manipuladores pueden funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables y también independientes entre sí. El actor puede sintetizarse para formar un uno con la cosa o potenciarse, para violentarlo y dividirse. Pero aún con toda su fuerza expresiva funcionando, lo humano puede perder la batalla frente al objeto. La rotun-

dez de este último puede superar a la fragilidad de la carne sensible y disociable.¹

En los últimos tiempos, he integrado jurados en varias convocatorias que consideraban las categorías Teatro, Performance, Teatro de Objetos y Teatro de Títeres, y en las que me impactaron numerosos espectáculos de gran calidad y de clasificación no sencilla; dichas piezas han contribuido a mi reflexión sobre la complejidad del sistema del teatro objetual arriba descrito. Cito como ejemplo la instalación objetual interactiva *Soy vestigio de lluvia*, explicada por su autora, Omayra Martínez Garzón, de este modo:

Sumergir al espectador en el universo macondiano, creado por el escritor colombiano Gabriel García Márquez en su célebre novela Cien años de soledad (1967) y en su cuen-

13- (1) Ana Alvarado, *Teatro de Objetos. Manual dramático*, Instituto Nacional del Teatro Editorial, Buenos Aires, 2016 (Colección Estudios Teatrales), p. 8.

to Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo (1955). La instalación consiste en un objeto escultórico (pescado), que contiene en el interior un escenario miniatura donde se desarrolla una breve puesta en escena de teatro de objetos y títeres inspirada en el universo macondiano, que puede ser espiada hasta por tres espectadores a la vez. El escenario presenta la fachada de la casa donde García Márquez pasó su infancia. La puesta en escena tiene como protagonista a una mujer-títere que se va transformando a lo largo de la obra en un vestigio de una lluvia que parece interminable. A medida que avanza la puesta en escena, se proyecta sobre la fachada un videomapping que marca el paso del tiempo y a la vez construye la imagen de la casa tomada por la naturaleza y la lluvia. Una actriz-manipuladora es la encargada de dar vida a la mujer-títere, sin embargo, la instalación funciona como objeto autónomo; el uso del videomapping en loop permite que los espectadores puedan espiar adentro del objeto escultórico sin la presencia de la actriz-manipuladora e igualmente capten la esencia de la obra.

Actualmente trabajo como docente universitaria en instituciones que tienen al teatro de títeres y objetos como campo de estudio y problema académico fundamental y en las que se investigan hibridaciones diversas, como la descrita por Omayra. Dirijo la carrera de posgrado Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y la focalización en Teatro de Títeres y Objetos en la licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de San Martín (UNSAM). Las dos en Argentina. Ambas carreras universitarias son conquistas del arte que nos convoca en esta publicación, conquistas también obtenidas por la visibilidad inesperada que tuvieron los artistas que lo practicaban (y en algunos casos practican) durante las últimas décadas del siglo XX y el comienzo del XXI ante el medio teatral establecido.

Entre otros, El Periférico de Objetos, del que formé parte como intérprete y directora. El último de los espectáculos del grupo, la instalación interdisciplinar Manifiesto de niños, fue la inspiración de muchos de los proyectos académicos que generé o coordiné a posteriori. La carrera de posgrado que antes mencioné articula al Departamento de Artes Dramáticas de la UNA con el área transdepartamental de Artes Multimediales de la misma universidad. Los resultados artísticos de docentes y graduados se acompañan de un proyecto de investigación titulado Cosidad, carnalidad y virtualidad. Objeto autónomo y sujeto intermediario. Éste recorre muchos temas y muchos estados del objeto en las artes; en su fundamentación dijimos: Buscamos establecer que existe una obra artística en el país

que expresa la relación Cosidad, Carnalidad y Virtualidad en un modo nuevo, y que se presenta en el circuito que la recibe: teatros, museos, fundaciones, sin sentirse definitivamente parte de ninguno, pudiendo fluctuar de una expresión a otra, sin buscar ser conclusiva, muy cercana al cuerpo del propio artista y vinculada con lo objetual en modos diversos. La videoartista Silvia Maldini se ocupó de la dimensión escénica del encuentro entre objeto, cuerpo y video a partir de la utilización de las nuevas tecnologías de la imagen. Dispositivos y medios en la escena. Ausencia, presencia y mediatización. La licenciada Agustina Viegas Palermo se pregunta a partir de Heidegger y Lacan sobre la Cosa en sí, el Objeto, el Otro como constitutivo del Uno; la autora inquieta con su exploración de la evolución «de internet de las personas a internet de las cosas donde los objetos se comunican entre sí y el sujeto opera como usuario o mero intermediario». La profesora especializada en teatro de títeres y objetos, Carolina Ruy, escribe un ensayo a modo de metodología, para la enseñanza de la interpretación y manipulación en la escena objetual. «Muchas veces me pregunto por qué ver un guante de encaje de color crudo desplazándose por la mesa, vacío, sin mano en su interior, me resulta más bello, más poético que ver la mano dentro del mismo guante acariciando la nada. Esto me llevó a pensar en la potencia expresiva de los objetos vacíos». El licenciado Federico Aguilar reflexiona sobre objeto ritual e identidad. El objeto conservado en el museo y el sujeto como objeto. Espacio liminal. Etnografía invertida. El director teatral y dramaturgo, especializado en teatro objetual, Javier Swedzky, propone un método de acercamiento a una dramaturgia para teatro de objetos o «cómo escribir para las cosas». «Hay una línea de trabajo que se diferencia de los títeres: no utiliza el habla de los objetos o la animación, se basa en la presentación de objetos. Esta manera de crear utiliza, eventualmente, un habla somera, una acotación del actor o una distancia que acentúa el hecho de que la voz no sale del objeto, sino que es un artificio de actuación». La especialista Sara Valero Zelwer se ocupa del público y también del «testigo» en el arte actual. «El interactor entra al espacio de una pieza y su gestual activa la obra». Todos nos ocupamos de citar y retratar las muestras realizadas por los artistas / estudiantes de la especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios, puestas en escena desde el 2013 y hasta el 2016.²

La especialización, creada en el 2011 y que continúa en la actualidad, ha dado como resultado una obra con una reflexión interdisciplinar asociada y ha constituido paulatinamente un territorio a medida que el cuerpo de profesores de los dos departamentos comprendió la posibilidad de interrelación de sus áreas y encontró un lenguaje específico. Por ejemplo, cito al artista Jorge Crowe que dicta la materia Taller de Realización de Objetos 1:

Integramos la electrónica como herramienta expresiva. Comenzando por ejercicios de reutilización de motores e interruptores hasta llegar finalmente al uso de microcontro-

ladores programados. Durante todo el trayecto que incluye la integración de nociones básicas de electrónica vamos conociendo artistas que utilizan la electrónica como recurso y reflexionamos sobre sus posibilidades. Durante la construcción de los objetos se suman desafíos como soldar y cablear que responden no sólo a necesidades expresivas o dramáti-

Los estudiantes provienen del teatro, las artes visuales, performativas o sonoras e incluso de la crítica teatral, en algunos casos son artistas multimediales. En lo que sigue, citaré con sus propias palabras a dos artistas que cursaron el posgrado, cada uno describe su obra de un modo que quizá haga posible para el lector comprender cómo ha evolucionado con el tiempo la apropiación creativa de la tecnología analógica y digital, ligada a la noción de objeto y a la función escénica del receptor. Dice Alejandra D'Agostino, actriz, performer y directora teatral, de su obra *Juegos*:

Con respecto a las instalaciones que el público podrá activar, habrá un videojuego que será reprogramado y en el que se intervendrán los gráficos originales, para cambiarlos por las caras de los personajes de la obra, metaforizando uno de los temas que conducen la obra teatral, los juegos y la violencia que se expresa a través de ellos. En este caso, seleccionamos una versión del juego Space Invaders, que conseguimos con código abierto (open source), lo cual nos permitió reprogramarlo. Para la realización de esta instalación nos inspiramos en la obra *Mataris 62900* de Rolando Sánchez, quien utiliza la antigua consola Atari 2600 para reproducir episodios del enfrentamiento armado que se dio en Perú, con 69 200 víctimas mortales como indica el título de la obra, rememorando en el caso de nuestra historia los 30 000 desaparecidos en el proceso de la dictadura militar, número que programaremos en las vidas que contendrá el videojuego. Otra instalación lúdica interactiva será «un metegol» que contendrá un circuito cerrado con un plano visto desde arriba y cuando los espectadores interactúen jugando, podrán ver su juego en un televisor que estará frente a ellos y se activarán audios de sonidos de cancha que expresan la violencia en el fútbol: insultos, abucheos, gritos, canciones de cancha. Como antecedente artístico en referencia al circuito cerrado, tomamos al artista Nam June Paik y a Antoni Muntadas por el carácter social que contienen sus obras.

Por otro lado, dice Sebastián Pascual, actor, músico e investigador, de su obra *Recital robot*:

Esta obra se trata de una pequeña escena, que exhibe un recital ejecutado por pequeños muñecos antropomórficos, confeccionados con elementos del mundo de la música (afinador de guitarra, palitos de batería, torres de afinación de batería, partes de soportes de platillos, fichas RCA, partes internas de micrófonos, etc.). Estos «robotitos» poseen motores que, al activarse, los involucran en acciones que generan sonidos. Por ejemplo, una bandeja de CD al mover su lector rasguea

cas, sino que tienen que ser realizados de modo puramente funcional. El trayecto por la materia deja como resultado un objeto electrónico que hace uso de la luz, el sonido y el movimiento, generados electrónicamente para su implementación como instalación, objeto teatral, títere o elemento performativo.

tres cuerdas de guitarra; otro motor, al accionarse, activa el mecanismo de una cajita de música desarmada, amplificada a su vez por un micrófono piezoeléctrico, generando sonidos distintos al original; otra bandeja de CD, al desplazarse, mueve unos tubitos metálicos que generan otra variedad de sonidos. Estos motores que dan vida a los personajes son controlados por medio de una placa Arduino. Esta placa permite, mediante programación, ajustar la activación, intensidad y velocidad. Cada uno de los motores al girar generará sonidos, permitiendo al usuario coordinar o dirigir la escena sonora. A su vez un robot extra, al cual le anexamos unas luces led, mediante un circuito cerrado de video, funcionaba de creador de fondo animado de esta obra, aunque en algunas versiones posteriores dejamos la cámara a disposición de los espectadores, para que filmaran el fondo del recital, pudiendo decidir el enfoque de la escena y los planos, o incluyendo otras imágenes del entorno que pudieran registrar.

Muchos artistas en la actualidad siguen el camino interdisciplinar en su obra. Responden a lo que José Sánchez llama dramaturgias de la complejidad, estrategias contaminantes: «No se trata de establecer barreras y categorizaciones rígidas, sino líneas de tensión o campos de fuerza en los que situar la creación escénica contemporánea».³

El teatro de objetos es un lenguaje que tiene cierta intermitencia y que puede por momentos desaparecer como denominación para incluirse en otra nueva y mayor, perdiendo cierta especificidad, al menos temporalmente. No hay que preocuparse, volverá.

3- José Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, p. 53.



Puesta en escena objetual e interactiva

ESTE TEXTO FUE PUBLICADO EN URDIMENTO - REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS V 2 N.32, 2018 . AGRADECEMOS A EDITORIAL FORMAÇÃO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO, A LA UDESC Y A PAULO BALARDIM LA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLO.

Resumen

La reflexión sobre la relación entre cuerpo y objeto en la escena en la era de la virtualidad dio origen en la Universidad Nacional de las Artes, en Argentina a la carrera de posgrado Especialización en Teatro de Objetos, interactividad y Nuevos Medios y a la investigación que llamamos Cosidad, carnalidad y virtualidad. Cuerpos y objetos en la escena, editada en formato de libro físico en el 2018, con el apoyo de esa misma universidad. Este artículo retoma y amplía algunas de los conceptos de ese proyecto, los que muestran más claramente el recorrido que se inicia en los títeres y continúa en el teatro objetual y visual. Reflexiona también sobre las nociones de cuerpo real y cuerpo virtual, las similitudes y diferencias de lo que llamamos animación e interacción y, por último, su presencia en la escena compleja y expandida.

Palabras claves: Teatro de Objetos; Teatro visual; interactivo; vivo o mediatizado.

Existe actualmente en la Ciudad de Buenos Aires, una opción para que los interesados en el campo de los títeres y objetos puedan formarse dentro de una universidad en un programa de posgrado: la Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios de la Universidad Nacional de las Artes.

Esta última fue creada en 2011 y se propone que el Teatro de Objetos coteje su tradición interdisciplinar encontrándose con las nuevas tecnologías. El cuerpo docente y directivo de la carrera considera que los manipuladores y animadores de teatro objetual tienen una gran capacidad de adaptación al uso creativo de las nuevas tecnologías interactivas y pueden ser un vehículo importante para que el teatro en general se encuentre con los

nuevos medios y genere respuestas creativas a las preguntas frecuentes sobre el mejor modo de integrar los nuevos medios a la escena teatral.

La carrera tiene el carácter de especialización y, en ese sentido, busca que el saber teórico vaya ligado a la práctica. Nuestros estudiantes ejercitan la interpretación con objetos, la dramaturgia para ese tipo de teatro y estudian el devenir de las artes híbridas desde principios del siglo XX hasta la actualidad. Sumado a estos contenidos, habituales en otras carreras, se realizan actividades que otorgan conocimientos básicos de electrónica, crean objetos híbridos, trabajan con programas que les permiten generar sistemas interactivos de bajo costo y con tecnologías accesibles. Todo esto los libera de la absurda mirada sumisa y tecno-dependiente típica de nuestra cultura. Los vuelve autónomos. La universidad tiene como una de sus funciones principales apoyar a los estudiantes en su autonomía intelectual y, en nuestro caso, favorecer el desarrollo de artistas independientes.

Los estudiantes de esta carrera son oriundos de distintos países de Latinoamérica y Europa y tienen formaciones diversas. Algunos son titiriteros, otros actores, directores, artistas visuales, performers, críticos, músicos y artistas multimediales. Todos nos dejan al graduarse una nueva mirada sobre el objeto en las artes y una consistente esperanza en el destino de la interdisciplinariedad. La carrera estuvo asociada hasta el año 2017 a un proyecto de investigación inserto en la Universidad Nacional de las Artes al que llamamos Cosidad y Carnalidad: Objeto autónomo y sujeto intermediario. En la fundamentación de este proyecto dijimos: Buscamos establecer que existe una obra artística en el país que expresa la relación objeto -cuerpo físico y cuerpo virtual, en un modo nuevo y que

se presenta en el circuito que la recibe: teatros, museos, fundaciones, sin sentirse definitivamente parte de ninguno, pudiendo fluctuar de una expresión a otra, sin buscar ser conclusiva, muy cercana al cuerpo del propio artista y vinculada con lo objetual en modos diversos.¹

El enfrentamiento o no del cuerpo (humano) y la cosa (objeto) en las artes escénicas dio origen al encuentro entre los investigadores que trabajaron en este proyecto citado anteriormente. La carrera creada produjo nuevas reflexiones sobre el concepto de objeto en la era de la virtualidad y el rol del interactor en la tecnoescena. Algunas de esas reflexiones se plasmaron en el libro *Cosidad, Carnalidad y Virtualidad*, editado este año, con el apoyo de la UNA. Este artículo visita algunos de los conceptos que desarrollamos en ese libro.

Las imágenes, los cuerpos y los objetos construyen una nueva escena objetual y buscan definir su nuevo emplazamiento. ¿Qué hace el objeto cuando participa en obras donde la separación entre interioridad y exterioridad está rota? El paradigma del objeto escénico y el espacio-tiempo asociado, han sido alterados, hay que buscar nuevos espacios, nuevos emplazamientos, “sitios” de orden físico o virtual.

En el teatro objetual, los objetos artísticos o en función artística, mantuvieron durante mucho tiempo una relación de dependencia recíproca con el actor manipulador pero esa intensidad está actualmente en cuestión. En principio, la escena teatral se puebla de “cosas” que pueden ser manipuladas o no en escena y de cuerpos humanos reales o virtuales. Una batalla escénica entre la carne y la cosa. Cuerpos reales manipulando objetos físicos. Cuerpos interactivos conectados a dispositivos informáticos. Cuerpos y objetos virtuales. Las posibilidades son muchas.

El maridaje entre tecnología y teatro puede tener un final feliz siempre y cuando el espectáculo teatral asuma el encuentro como parte de su partitura. Ese es siempre el secreto. Un texto escénico que contemple desde el inicio la posibilidad del uso de la tecnología digital. Las escenografías digitales, por ejemplo, cuando son bellas pero no imprescindibles, producen una sensación de saturación que la puesta en escena, muchas veces rechaza. La

tecnología digital es una herramienta y un reservorio de información valiosa para el teatro pero su empleo debe ser de necesidad inexorable para la partitura escénica.

La partitura es un trabajo diferente a la dramaturgia y a la dirección e implica un director que privilegia la puesta en escena. Así podríamos considerar a Appia, a Craig, a Piscator, a Wilson y a tantos otros mucho más actuales que basaron su trabajo en la noción de partitura. La forma escénica era determinante de la forma dramática para Piscator y la partitura se escribía entre el director, el autor y el escenógrafo, probablemente en ese orden. De sus nociones de montaje y simultaneidad, el teatro actual es más que deudor. Max Reinhardt también creaba bajo el concepto de partitura.²

Los efectos son en muchos casos más importantes que las palabras. Lo primero es obtener una visión global del drama, que progresivamente se va concretando hasta alcanzar el detalle de cada gesto, cada paso, cada mueble, cada sonido. Entonces es cuando esas visiones acústicas y sonoras, perfectamente configuradas, se inscriben como una partitura.

El teatro de objetos ha tenido desde sus orígenes la necesidad de un montaje de campos en el que el texto dramático no sea lo más relevante.

Hoy en nuestro apabullante mundo tecnologizado, los objetos, igual que los organismos, están en crisis. Podría decirse que nuestro mundo actual es un mundo post-objetual. A pasos agigantados la multiplicidad de objetos que usábamos para nuestro trabajo, confort, comunicación y entretenimiento se reducen hasta convertirse en un muy pequeño objeto que nos provee todo y cuyo diseño es extremadamente minimal. Los demás están convirtiéndose en un depósito de melancolía. La proyección del desarrollo tecnológico y las perspectivas hacia el futuro en materia de innovación aumentarían este tipo de interacciones aún más. Los objetos interactivos nos están condicionando, y modifican todas las operaciones con nuestro entorno, aun cuando dichas interacciones no sean de naturaleza digital. Las relaciones entre sujetos y objetos son consecuentemente actualizadas mediante la interactividad, afectando nuestro percibir, nuestro entorno y desenvolvimiento en él, influyendo también transversalmente en las interacciones de

1- Alvarado, 2018, p. 7

2- Sanchez, 2002, p. 41

todos los campos.

Para los que trabajamos con objetos estos desechos son un basurero poético altamente necesario para la creación escénica, pero como queremos continuar activos y actualizados, miramos al pequeño tirano también como un arma creativa y lo sometemos a la meta-ironía duchampiana para que pueda autocriticarse.

La tecno-escena puede ocurrir sin un escenario, con un concepto de espacio- tiempo absolutamente desplazado hacia la calle, la galería, la pantalla, pero además puede estar “in presencia” física a través exclusivamente de su imagen, sin objeto y sin actor. El manipulador puede ser un interactor o incluso el público puede ser el autor e interactor. El interactor entra al espacio de una pieza y su gestual (mano, mirada, movimiento) activa la obra. El arte interactivo es una práctica artística no contemplativa, es una performance, una ocupación que mantiene a todo el mundo atareado: artistas y espectadores. Se sugiere que la obra funciona dentro de lo que Baudrillard llama gestual de control:

Este gestual mínimo es en cierta manera necesario: sin él toda esta abstracción de poderío perdería su sentido. Es necesario que una participación, por lo menos formal, le asegure al hombre su poderío.³

En su libro el autor hace un elaborado desarrollo de las concepciones del universo material, la imposición del hombre, el conocimiento humano sobre la materia que le permite forzarla y crear objetos con diversas funciones, incluidas las estéticas y con la obsolescencia prevista.

Las interacciones están mediadas actualmente por interfaces digitales. Una dimensión ampliada del concepto de objeto hacia un recurso modular codificable que pueda ser tanto material como inmaterial podría considerar al código como el elemento fundamental de desarrollo de los nuevos objetos/ artefactos implicando una actualización en la interacción entre objeto y sujeto. “Desde la internet de las personas hacia la internet de las cosas”.⁴

Los objetos se comunican entre sí y el sujeto opera como usuario o mero intermediario. Cuando no opera como usuario, el sujeto de la innovación

crea y opera colaborativamente para generar los objetos/artefactos de sistemas modulares. El objeto artístico se despliega hacia otras dimensiones intangibles o virtuales.

En gran medida los artistas que pensamos y creamos en el campo del teatro objetual y la escena performática o instalativa, consideramos al espacio escénico como un ambiente funcional en el que se ofrecen infinitas posibilidades de sentido y para el que hay que confeccionar partituras específicas.

3- Baudrillard, 1985, p. 54

4- Palermo, 2018, p.190

Referencias

ALVARADO, Ana, compiladora. *Cosidad, carnalidad y virtualidad. Cuerpos y objetos en la escena*. Buenos Aires: UNA, 2018.

BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores. México, 1985.

PALERMO, Agustina. *Cosidad, carnalidad y virtualidad. Actualización entre sujeto y objeto en la innovación*. Buenos Aires: UNA, 2018.

SANCHEZ, José. *Dramaturgias de la Imagen*. Colección Monografías-Ediciones. Universidad de Castilla. España, 2002.



Performance: Diarios de 15 - Foto: Julieta Jons



Performance: Encuentro con el público. Foto: Alejandra D'agostino



Mujeres y Objetos

CASO TESTIGO: ANA ALVARADO

ESTE TEXTO FUE PUBLICADO EN INGLÉS EN ALISSA MELLO, CLAUDIA ORENSTEIN, CARIAD ASTLES (COMP) WOMEN AND PUPPETRY CRITICAL AND HISTORICAL INVESTIGATIONS, ROUTLEDGE, TAYLOR & FRANCIS GROUP, LONDRES, 2019. AGRADECEMOS A ROUTLEDGE, TAYLOR AND FRANCIS GROUP LA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLO, ASÍ COMO TAMBIÉN A CARIAD ASTLES POR SUS GESTIONES Y A ANA ALVARADO POR FACILITARNOS EL ORIGINAL.

“Tradicionalmente, la práctica emancipatoria ha estado ligada a un deseo de convertirse en sujeto. La emancipación se concebía como devenir sujeto de la historia, de la representación o de la política. Devenir sujeto conllevaba la promesa de autonomía, soberanía, acción. Ser un sujeto era bueno; ser un objeto era malo. Pero como todo el mundo sabe, ser un sujeto puede tener sus complicaciones. El sujeto está siempre ya sujeto. Si bien la posición de sujeto implica un cierto grado de control, en realidad está sujeta a relaciones de poder. No obstante, varias generaciones de feministas-incluyéndome a mí-han luchado por librarse de la objetualización patriarcal con el fin de convertirse en sujetos.

¿Y si para variar nos revistiéramos de objeto? ¿Por qué no ser una cosa? ¿Un objeto sin sujeto? ¿Una cosa entre otras? “Una cosa que siente”¹

Empecé hace muy poco a preguntarme si la condición de ser mujer fue fundamental en mi carrera teatral. Probablemente la pregunta surgió porque hoy en día las artistas jóvenes tratan de definir claramente el territorio de cada género en la construcción de la obra artística.

Me temo que yo no era tan consciente de esto como ellas cuando empecé a desarrollar mi trabajo en el teatro de títeres y objetos.

Probablemente si haya tenido que ver la condición femenina con mi interés por mantenerme siempre en contacto con la actividad docente. La tradición argentina en el teatro de títeres muestra que en sus inicios este arte tuvo varias representantes que se interesaron por el lenguaje a partir de su actividad pedagógica, como Mané Bernardo y Sara Bianchi, por ejemplo, famosa pareja de titiriteras argentinas. Me interesó desde muy joven, transmitir al otro lo que descubría y tratar de po-

tenciar la búsqueda artística de los jóvenes. Con cierto estilo maternal inevitable, probablemente y también muy atenta a que las mujeres buscaran destacarse y no abandonaran por causas diversas, relacionadas con su rol social de féminas, sus deseos.

También creo que responde a un criterio de época el modo elegido por mí y por otros para desarrollar una estética. Ir creciendo y ocupando un lugar en un campo artístico, desde los intersticios de lo establecido, de lo canonizado, algo así como una revolución silenciosa. Identifico esto con la lucha por la emancipación femenina en occidente que se mueve lenta pero ininterrumpidamente desde los inicios del siglo XX, periódicamente se hace visible con una fuerza extraordinaria y toma al mundo por sorpresa.

Hoy por hoy ya no me fijo cuando voy a un evento artístico qué proporción de mujeres participan, es buena señal. No estoy tan preocupada por el cupo femenino. Las mujeres están mostrando su obra en muchos espacios, ocupan sus espacios.

Fui jurado hace unos días de un evento de Teatro de Objetos y Títeres. La variedad es lo que se destacó en el conjunto de los ganadores:

Un espectáculo de Teatro de Sombras experimental con el procedimiento técnico a la vista.

Un espectáculo de Títeres de Guante con dramaturgia creada a partir de un héroe popular argentino y siguiendo la tradición contestataria del títere popular.

Una Instalación Objetual Interactiva.

Un espectáculo de teatro de Objetos y Actores contemporáneo inspirado en técnicas japonesas tradicionales y que se presenta en el espacio público.

1- Steyerl, Hito. *Los Condenados de la pantalla*, Caja negra Editores, Buenos Aires 2014, pag.53

Y, por último un Unipersonal de Títeres para Adultos, provocador y de carácter performativo. En esta selección la proporción de directoras mujeres fue muy alta. De los ganadores, cuatro fueron mujeres y dos varones. Esto hasta hace muy poco, no era así. Uno de los roles menos ocupados por mujeres en el teatro, era el de la dirección.

La diversidad, la hibridación, la temática vinculada, por un lado, con la actualidad del lenguaje y sus formas y, por otra, con la preocupación por la barbarie y violencia socio-ambiental del mundo actual, son características de la obra artística de las nuevas generaciones de artistas interesados por el lenguaje de los objetos.

Trabajo actualmente como docente universitaria en instituciones que tienen al Teatro de Títeres y Objetos como campo de estudio y problema académico fundamental. Dirijo la carrera de posgrado Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios en la Universidad Nacional de las Artes y la focalización en Teatro de Títeres y Objetos en la carrera de grado, Licenciatura en Artes Escénicas, Universidad de San Martín. Las dos en Argentina.

Ambas carreras universitarias son conquistas que el arte que nos convoca en esta publicación, obtuvo por la visibilidad inesperada y sorprendente para el medio teatral establecido, que obtuvieron los artistas que lo practican, durante las últimas décadas del siglo XX.

Entre muchos otros colectivos artísticos, El Periférico de Objetos, grupo de teatro de objetos argentino, del que formé parte.

El grupo desarrolló su trabajo entre el año 1989 y el 2007, en Buenos Aires, pero también circuló por numerosos festivales internacionales de teatro de América del Sur, América del Norte, Europa Y Oceanía.

Los integrantes de El Periférico de Objetos nos conocimos en 1987 cuando formábamos parte de una gran compañía de titiriteros: El Grupo de Titririteros del Teatro San Martín, este último era un importante teatro oficial, que entonces dirigían Ariel Bufano y Adelaida Mangani. Una experiencia también muy inusual en un país como Argentina. La compañía tenía cierta inspiración en las grandes agrupaciones de artistas asalariados que proponían los países de la Unión Soviética para sus grupos de títeres, danza, circo y otras actividades artísticas. Se ensayaba y entrenaba intensamente, se hacían funciones para niños todos los fines de semana, se estrenaba más de una obra por año y se reponía el repertorio. Hablo en pasado porque

yo ya no integro esa compañía, pero el grupo aún sigue existiendo y produciendo activamente. Los que luego conformaríamos el grupo El Periférico de Objetos adquirimos en esa compañía nuestra capacidad de considerar a la actividad artística como algo a lo que hay que dedicarle muchas horas de trabajo y gran parte de la vida para lograr lo que se busca estéticamente y para organizar la gestión y difusión que nos permitiese vivir de lo que queríamos.

Pero para desarrollar obra propia, teníamos que superar el miedo a la posibilidad de sufrir represión o censura en nuestro trabajo creativo. Los integrantes teníamos entre veinte y treinta años y habíamos vivido bajo el gobierno de una feroz dictadura militar fascista nuestra adolescencia o primera juventud. vida estaba atravesada por el horror de la época. “El trauma inexorable de la experiencia del terror”, como expresó alguna vez, Suely Rolnik.

La creatividad como posibilidad de muerte. La democracia recién se recuperaba en Argentina y fue y aún es muy frágil en este país.

El grupo formó parte del llamado teatro “under”, luego “off”. En ese contexto se presentaban grupos diversos, en espacios no convencionales pero con una idea en común respecto del arte en general y del teatro en particular. Había que decir algo que no se estaba diciendo en los ámbitos reconocidos y legitimados del teatro. Para nosotros el problema tenía también que ver no sólo con lo que se quería decir sino también con revolucionar las formas de decirlo. Siempre pensando en términos estéticos. Éramos los únicos titiriteros en ese contexto y uno de los pocos grupos que hacían teatro de títeres para adultos.

En esos años todos nos preguntábamos si lo que hacíamos podía seguir llamándose teatro de títeres. Entre las opciones nacidas a partir de esa pregunta nosotros elegimos aceptar la de Teatro de Objetos. Sin despreciar al Teatro de Títeres, nos parecía una familia más amplia y diversa.

Nuestra poética nacía de imágenes objetuales y no de palabras. Buscábamos que provocara en el espectador algo revulsivo, inquietante y no digerible, incómodo, que lo dejara con preguntas y que no pudiese aquietar con ninguna corrección política. El horror vivido no podía expresarse con una respuesta obvia. En esta primera etapa trabajábamos fuertemente la violencia, la muerte, lo siniestro, el sarcasmo, la relación víctima-victimario puesta en acto en el vínculo escénico fundante

del teatro de objetos: Manipulado/Manipulador. Deleuze, Sófocles, Beckett, Monteverdi, Emily Bronte, Kafka, Müller, Hoffman, Hanna Arendt, Alejandra Pizarnik, “se cocinaban en la olla” dando origen a nuestros espectáculos. El material escénico que se obtenía era bello y fragmentario, poseía una teatralidad que trascendía al texto, con un criterio de manipulación alejado de las técnicas tradicionales, violento, con una convivencia escénica intensa y singular entre los cuerpos de objetos y actores y las imágenes producidas, analógicas primero y en los últimos años, digitales.

Durante los 18 años que permanecemos juntos el grupo modificó su cantidad de integrantes y se fusionó más con el teatro de actores pero mantuvo su criterio en lo que respecta a la dramaturgia y la dirección. El modo de dirigir consistía en alternarnos, normalmente en dúos, Daniel Veronese, Emilio García Wehbi y yo, dos hombres y una mujer. Algunas veces la dirección fue tripartita. Recuerdo muchas discusiones para ponernos de acuerdo en lo que íbamos a hacer, no recuerdo haberme sometido nunca a “una idea de otro” sino que debatíamos hasta lograr una nueva y satisfactoria solución, apta para todos.

Lo que sí ocurría a veces, es que el medio teatral, la crítica o los curadores, tendían a desconocer esa idea de dirección colegiada y adjudicaban, siempre a uno de los hombres, la dirección general del grupo. Yo nunca abandoné mi posición de aclararles su error. A fuerza de insistir “les gané la pulseada”, se diría en argentino.

Nos disolvimos en el 2007 por incapacidad de decir algo que nos convocara a todos los integrantes por igual, hicimos la típica crisis de “la banda de rock”, o somos todos “periféricos” o no lo es ninguno. Y cada uno siguió su camino.

De esta intensa experiencia sumada a mis años como titiritera, a mis búsquedas y experimentaciones para incluir al objeto en la escena teatral de un modo nuevo, a mi interés por el “objeto tecnológico” como una formulación posible que aporte a la reflexión sobre la noción de objeto escénico un nuevo horizonte, nació un método para orientar a los estudiantes en el campo de la interpretación y la dramaturgia escénica en el teatro objetual y que editó el Instituto Nacional de Teatro (Argentina) bajo el nombre Teatro de Objetos, Manual Dramatúrgico. Me cito, en un párrafo referido al Tiempo, también propuse en el texto entre otros temas que la dramaturgia puede encarar cuando se trata de

teatro objetual, :

“El tiempo, el objeto durable:

El objeto en sí ingresa a la escena por pleno derecho y altera también al tiempo del drama. El tiempo del objeto no es una prolongación del tiempo humano y éste último se modifica al enfrentarse con él.

...En el objeto, el pasado y el presente están unidos en forma inseparable. El Teatro de Objetos no necesita atarse al tiempo del relato. No es inexorable la narrativa lineal. Puede renunciar a la linealidad. Acepta huecos, algo que se repita y algo que se recorte”.²

No volví a formar parte de grupos teatrales pero si me dediqué a unir fuerzas con otros artistas y generar obra espectacular pero también investigación. Adapto o creo y dirijo al menos un espectáculo interdisciplinar para adultos por año y escribo una obra de teatro de títeres, orientada a la infancia también con cierta regularidad. En este último caso suelo entregar mis obras a otros grupos para que las pongan en escena. En todos los casos mi obra tiene una fuerte impronta visual además de dramática.

Hace siete años creamos la carrera de posgrado, Especialización en Teatro de objetos, interactividad y nuevos medios y acompañamos los resultados artísticos de docentes y graduados, con una potente investigación. Estamos embarcados en un proyecto de investigación que denominamos: **Co-sidad y Carnalidad. Objeto autónomo y sujeto intermediario**, que recorre muchos temas y muchos estados del objeto, por ejemplo:

Los investigadores, son, como vemos cinco mujeres y dos varones.

Los estudiantes que este año se gradúan en la Licenciatura en Artes Escénicas, Focalización en Teatro de títeres y objetos son cinco mujeres y tres varones

Los estudiantes de posgrado ya graduados en la carrera que nombré anteriormente son en un 70% mujeres y un 30% varones, artistas objetuales con pertinencia para operar con tecnología digitales en su obra.

Esta información estadística sirve a los fines de lo que estamos intercambiando en este texto porque la división en género femenino y masculino, todos sabemos hoy que es completamente falaz y obsoleta.

Mi obra actual cuenta con equipos de actores, titiri-

teros y especialistas en artes multimediales. Partimos normalmente de un texto dramático y yo genero la dramaturgia escénica y dirijo. En el teatro de objetos para adultos me inclino por seleccionar obras no escritas especialmente para títeres y objetos. Busco obras de autores contemporáneos de mi país o de otros, literarias o dramáticas y las reescribo escénicamente incluyendo objetos y títeres en contextos en que el autor no tenía previsto hacerlo, las intervengo con criterios diversos, las abro, las despiezo. Mi puesta en escena de María Magdalena o la salvación de Marguerite Yourcenar, incluye a la propia autora representada por un títere e interviniendo y modificando su texto en escena. También se representan a través de objetos corpóreos o proyectados los modos de tortura a los que se somete a la mujer culturalmente desde la antigüedad, estos elementos conviven con el texto que es dicho por una actriz y con una cámara que interactúa con el público.

Cuando trabajo para niños, escribo yo las obras. Tengo una gran pasión por la escritura orientada a la infancia. Mis procedimientos son normalmente dos:

O parto de imágenes que contengan una situación conflictiva (mi última obra partió de la imagen de una niña cuya sombra es un león) y luego despliego y oriento esa imagen teniendo como gran objetivo narrar una historia de apariencia lineal pero por cuyos intersticios se cuele una **“trama secreta”**.

O parto de objetos a los que instalo y trabajo con su forma, con la materia que lo constituye, con el encuentro conflictivo con otros objetos pero fundamentalmente con lo que llamo su **“historia previa”**, la vida realizada por el objeto antes de convertirse en atractivo para la escena.

Respecto de mis inicios, percibo hoy que hay una experiencia mucho mayor de intervención en espacios públicos, con un público más activo, con dramaturgias abiertas, con un fuerte debate sobre el concepto de autoría y sus derechos, con un sistema más flexible y multidireccional, con una gran diversidad de lenguajes articulándose en una única obra y con una discusión política mucho

más fuerte y activa.

Así como muchos artistas siguen el camino interdisciplinar en su obra. Muchos otros jóvenes titiriteros se interesan por el carácter trashumante de sus antecesores y buscan referentes entre los titiriteros de mediados de principios del siglo XX, viajeros y artesanos.

En el primero de los casos responden a lo que José Sánchez llama, Dramaturgias de la complejidad: estrategias contaminantes. *“No se trata de establecer barreras y categorizaciones rígidas, sino líneas de tensión o campos de fuerza en los que situar la creación escénica contemporánea”*³

En el segundo responden a lo que dí en llamar Semionautas y viajeros, tomando con libertad pensamientos de Jacques Ranciere *“Estos titiriteros, aunque tienen una actitud similar a lo que antes llamábamos “teatro militante”, piensan más en dejarse afectar por los lugares que recorren y compartir su trabajo con el público con un gesto de intercambio y mutuo aprendizaje que en proponer respuestas a partir de sus obras.”*⁴

Las nuevas preocupaciones temáticas de los jóvenes son variantes contemporáneas de los grandes temas de siempre: los aspectos destructivos de la sociedad industrial sobre el planeta y sus habitantes más vulnerables, la necesidad de preservar las especies animales y vegetales, la recuperación de los modos en que las culturas originarias establecían su interacción con la tierra, la cuestión de género y el femicidio, la trata de personas, y la discriminación a los inmigrantes pobres, son algunos de los temas que motorizan a los titiriteros.

Muchos jóvenes buscan nuevamente entrar en contacto con un público menos urbano y más necesitado de su presencia, o por lo menos esto es lo que utópicamente piensa. “El Viaje”, “El irse por los caminos”, como hacían los titiriteros argentinos Javier Villafañe y D’Abórmida, por ejemplo y muchos otros en Latinoamérica, tiene gran valor entre los jóvenes artistas. Entre creadores de distintos países hay mucho intercambio y mucha integración. Festivales de mediano formato

3- Sánchez, José Sánchez, José. *Dramaturgias de la Imagen*. Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha. Cuenca, 2002.pag. 53

4- Alvarado, Ana. *Semionautas y viajeros. La actualidad del teatro de títeres en Argentina*. Móin-Móin-Número 11- SCAR/UDESC- jaraguá do Sul. 2013, pag.33

en cada país favorecen esta interacción El tema del viaje tiene también que ver con su proyección profesional.

Otros aspiran al público interesado en la experimentación y tensan las fronteras entre las artes, buscando generar nuevas dramaturgias para el teatro objetual o interdisciplinar.

Después de una etapa “de meseta”, observo que hay un nuevo período de interés por el teatro de

títeres y objetos.

Es un lenguaje que tiene cierta intermitencia que puede por momentos desaparecer dentro del teatro de actores y perder especificidad, excepto en sus variantes tradicionales más conservadoras que se mantienen muy estables desde hace 200 años en Argentina y aún más en Europa y Oriente.

Bibliografía

Alvarado, Ana . *Semionautas y Viajeros*. Revista Moin-Moin. Universidad Jaraguá do Sul/UDESC , 2013

Alvarado, Ana. *Manual Dramatúrgico para Teatro de Objetos*. Instituto Nacional de Teatro. Colección estudios teatrales. INTeatro. Bs. As. 2016

Bourriaud, Nicolás. *Radicante*. Adriana Hidalgo Editores. Bs.As. 2009

Sánchez, José. *Dramaturgias de la Imagen*. Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha. Cuenca, 2002.

Sibila, Paula. *El Hombre Postorgánico*. Fondo de Cultura Económica. Bs. As. 2011

Steyerl, Hito. *Los Condenados de la Pantalla*. Caja negra editora. Bs. As. 2014

Las preguntas de la dirección escénica.

La identidad del Teatro de Objetos en la escena expandida

ESTE TEXTO FUE PUBLICADO EN MÓIN MÓIN. REVISTA DE ESTUDIOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS. VOLS 2 N°21 , 2019 ,CORPO EDITORES UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA-UDESC E SOCIEDADE CULTURA ARTÍSTICA DE JARAGUÁ DO SUL - SCAR, FLORIANÓPOLIS, 2021. AGRADECEMOS A PAULO BALARDOM Y A LA UDESC LA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLO.

Resumen: El Teatro de Objetos en el campo de la Escena Expandida. El teatro de lo que no se dice en palabras, la Dramaturgia de Imágenes: «No se trata de contar historias, sino de transmitir pensamientos, sensaciones, cascotes; todo lo que espontáneamente se atraviesa en la percepción, el pensamiento o la memoria puede ser integrado en la superficie del texto». (SÁNCHEZ, 2002). La Partitura, el Montaje y la simultaneidad. La forma escénica determinando la forma dramática (Piscator). Las Categorías de la Dirección Escénica. La Poética de la Dirección como resultado de la creación escénica de las distintas áreas del proceso escénico. El Espacio y la materialidad del fenómeno escénico: Tridimensionalidad y Metáfora. El Cuerpo/Objeto en relación conflictiva, dinámica y orgánica con el espacio. Teatro de Objetos y Performance. Teatro de Objetos Documental y Biodrama. (S. Larios/V. Tellas).

Palabras clave: Teatro de objetos. Dirección escénica. Escena expandida. Teatro de imagen. Posdramaticidad. Performance. Biodrama.

Abstract: Theatre of Objects in Expanded Scene field. The theatre of what can't be told in words, the Pictures Dramaturgy: "It's not about telling stories, but to broadcast thoughts, feelings, cascotes; everything that spontaneously crosses perception, thinking or memory can be included in the text's surface." (SÁNCHEZ, 2002). The Score, the Installation and the Simultaneity. The scenic form determining the dramatic form (Piscator). The categories of stage direction. The Poetry of the Direction as result of the creation of the scenic process' distinct areas. The Space and the Materiality of the scenic phenomenon: Three-dimensionality and Metaphor. The Body/Object in conflicting, dynamic and organic relation with space. Theatre of Objects and Performance. Documental Theatre of Objects and Biodrama. (S. Larios /V. Tellas)

Keywords: Theater of objects. Stage direction. Extended stage. Image theater. Post-dramatic theater. Performance. Biodrama.

...una contradicción básica que subyace todo planteamiento de las relaciones entre la formación teatral y la institución educativa. Contradicción dialéctica, y por consiguiente dinámica y fructífera, que no admite soluciones simplistas ni voluntarismos bien intencionados, sino que requiere una permanente disponibilidad para el conflicto y el cuestionamiento por parte de los sectores interesados en dichas relaciones (SINISTERRA, 2002).

Introducción

En la actualidad trabajo en las universidades públicas UNA (Universidad Nacional de las Artes) y UNSAM (Universidad Nacional de San Martín) de la República Argentina. Formo parte del cuerpo docente de las carreras de grado: Licenciatura en Dirección Escénica de la UNA y Licenciatura en Artes Escénicas (Focalización en Teatro de Títeres y Objetos) de la UNSAM. En el área de posgrado dirijo la Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios (UNA) y en esa carrera dicto la materia Puesta en Escena.

Soy directora teatral y una buena parte de mi vida la dediqué a pensar el diálogo entre cuerpo, objeto y escena.

Muchas veces me he preguntado a lo largo de mi vida docente, que ya tiene 40 años, si era posible enseñar algo en el campo de las artes. Periódicamente la pregunta se repite.

Tengo dos aspectos muy en claro, uno es que es fundamental activar la capacidad creadora en los alumnos y el otro es que la dirección escénica necesita contar con un interés amplio del estudiante por el campo cultural al que pertenece, las teorías de mayor pregnancia en su tiempo, la historia y la actualidad del arte que ha elegido.

Voy a compartir con ustedes mi mirada sobre el teatro de objetos dentro del campo de la escena teatral expandida. Ambas nociones pertenecen al análisis de los últimos años del siglo XX e inicios del actual. Esta conferencia propone puntos de anclaje para pensar el tema que nos convoca y está planteada como lo que es, un largo monólogo que resume los muchos temas que durante un cuatrimestre trabajo con mis estudiantes en un diálogo constante entre lo que habitualmente llamamos «teoría» y la práctica escénica.

Los conceptos que en forma sintética y desde un punto de vista historiográfico voy a recorrer son: teatro de objetos, escena teatral expandida, teatro de imagen, posdramaticidad, performance, biodrama y teatro objetual. También describiré someramente los contenidos partitura, montaje, marco, espacio, dramaturgia escénica y dirección de los

intérpretes, ineludibles en la enseñanza de la dirección escénica.

Busco centrarme en los criterios y ejemplos que elijo en mi práctica docente y en el campo cultural en el que estoy inserta, o sea, en mi país. Por ese motivo en muchos momentos cito a mis colegas argentinos y a mi propia obra como ejemplo. Es un modo de compartir con quien lee esta ponencia la singularidad de un territorio teatral muy activo y probablemente poco conocido por muchos de los asistentes a este encuentro internacional.

Llegué a la universidad convocada por mi carrera como directora y autora teatral. Estoy muy agradecida a la academia por la oportunidad de reflexionar y analizar de este modo mi práctica artística y docente y la de mis contemporáneos. Este espíritu es uno de los primeros ejes que trabajo con los estudiantes universitarios.

El teatro de objetos y la escena expandida

Durante muchos años la dirección escénica se enseñaba en la mayoría de las instituciones educativas dedicadas a la escena basándose en la lectura de las obras teatrales, el análisis estructural de los mismos y el traslado a la escena de la obra, intentando la mayor fidelidad posible al pedido del texto. La creatividad del director teatral debía colarse entre esos intersticios. Si bien esta modalidad sigue vigente y da buenos resultados en muchos espectáculos, hace ya como mínimo cincuenta años que se ha aceptado que existe además un teatro posdramático y que la literatura dramática ya no es inexorable y puede o no ser el punto de partida de una obra escénica.

La dirección escénica acciona actualmente en el campo expandido de las artes y es nuestro deber como docentes preparar a nuestros estudiantes para esta gran diversidad. La posdramaticidad como concepto apareció para aludir a que había algo posterior al teatro dramático, que tiene a la palabra escrita como base de la representación, y que el conflicto fundamental que señala se establece entre las nociones de presentación y representación.

El concepto de presentación, la opción por una teatralidad expandida, la desjerarquización de la palabra escrita frente a los otros componentes de la práctica escénica, la puesta en escena como suceso compartido activamente con el espectador, la noción de teatralidad, la inclusión de lo real, el giro performativo y muchos otros tópicos de nuestros tiempos teatrales han sido motivo de debate crítico desde los años 70 del siglo XX. El concepto posdramaticidad fue muy útil para expresar didácticamente ese tiempo. Si bien es interesante tomar en cuenta las palabras de Oscar Cornago cuando dice que «cuando todo sea posdramático, el concepto de posdramaticidad habrá cumplido la función para la que fue creado, y más allá de un ámbito didáctico lo mejor será reemplazarlo por otros que muestren mayor potencia crítica» (CORNAGO, 2009).

La aparición del concepto de teatro de objetos ocurre en el universo del teatro de títeres en este mismo momento, posterior a las vanguardias históricas y neovanguardias (si bien el Dadaísmo, Duchamp, el collage, el assemblage tienen relevancia cuando se habla de teatro de objetos) y está ligada, por un lado, a la historia de los títeres en general pero también a la dramaturgia de la imagen, la posdramaticidad y la crisis de la palabra en el teatro. Al Théâtre de la Cuisine de Francia se le adjudica actualmente la invención de la denominación teatro de objetos. Claramente la categoría es abierta y flexible y su denominación adquiere variantes según el país y la cultura que la emplea. Las grandes figuras de la dirección escénica que, en gran medida, dieron lugar a que esta profesión tuviese el lugar destacado que tiene hoy, se caracterizaron por no partir del drama literario y por darle el mismo valor a todos los elementos de la composición escénica. Consideraron que el teatro no se escribe previamente sino a medida que surge en la escena y que su notación puede denominarse partitura.

De la intensa actividad de Appia, Craig, Piscator, Schreyer y Reinhardt, entre otros, durante los primeros años del siglo XX nace, para el teatro, la noción de partitura, el texto escénico y cambia de allí en más el lugar del director en la escena. Appia fue quien dijo «La palabra sirve como disfraz». Para estos artistas el teatro del futuro era un teatro sin palabras. Cuando los estudiamos, no leemos una obra escrita, miramos sus imágenes o seguimos sus partituras escénicas.

Dice José Sánchez, en el capítulo III de su libro

Dramaturgias de la Imagen, que Max Reinhardt define al cuaderno de dirección explícitamente como partitura.

La atención a la construcción psicológica ha sido desplazada por la intención compositiva. El actor pierde gran parte de su humanidad para convertirse en material a organizar. Lógicamente, el texto pierde igualmente parte de su dramatismo y gana en intensidad rítmica. Lo primero es obtener una visión global del drama, que progresivamente se va concretando hasta alcanzar el detalle de cada gesto, cada paso, cada mueble, cada luz, cada sonido...Entonces es cuando estas visiones, acústicas y sonoras, perfectamente configuradas, se escriben "como una partitura". (...) La partitura y no el drama, es el texto escénico que se representa (SÁNCHEZ, 2002).

También Kandinsky, los expresionistas, la Bauhaus trabajan la forma liberada, la voz sin articulación de palabras y el conflicto de los elementos escénicos reemplazando al de los personajes en el texto. La partitura se prolonga en el tiempo hasta alcanzar su mayor desarrollo en los años 80 y 90 del siglo XX. Ésta se despliega y profundiza en la obra de Robert Wilson, Robert Lepage y de otros representantes del llamado Teatro de Imagen. En este período en mi país puedo citar a un grupo de importantes directores teatrales que trabajaban la imagen en el mismo sentido: Sergio D'Angelo, Alberto Félix Alberto y Javier Margulies, entre otros. En 1987 asistí en mi ciudad, Buenos Aires, por primera vez, a la presentación de un espectáculo de un escultor polaco que trabajaba en escena con maniqués, o sea, una obra del enorme Tadeusz Kantor. Inolvidable. Ese hombre juntaba todo lo que yo amaba en un escenario. Nada de lo que pasaba era obvio, no se parecía a nada que hubiese visto antes, eran cuadros, esculturas que vivían, convocaban a la muerte, repetían su danza ingenua y siniestra frente a la cara misma del artista que dudaba y corregía en escena. Yo estudiaba artes visuales, había visto teatro de títeres también pero nunca algo como esto. Todos los que hicimos, haremos y harán en escena eso que llamamos teatro de objetos, nos hemos medido con Kantor en algún momento. Su escritura escénica es, indudablemente, también deudora de la partitura a la que suma, el Manifiesto.

Kantor lleva al universo del teatro la noción de acción enunciada por Duchamp: «Acciones consecutivas, no organización». En su Teatro de la Muerte, «manifiesta» las nociones más importantes del

teatro de su generación y varias de las posteriores:

El drama como suceso.

La preexistencia del escenario y sus tensiones frente al drama.

La deformación de la acción: repetición, retardo, desaceleración.

La importancia de lo insignificante.

La notación de cada movimiento del actor en detrimento de la palabra dicha.

El actor como maniquí.

El vestuario como forma móvil y liberada en la escena. La dramaturgia del director. La autonomía del «teatro» frente al texto

El objeto en el lugar del actor. (ALVARADO, 2009)

En esos mismos y extraordinarios años 80 del siglo XX, de gran intercambio cultural y auge de festivales de teatro experimental en Europa y América, se presentó en Buenos Aires, La Semana de la Marioneta Francesa, con los sorprendentes espectáculos de Phillipe Genty, Dominique Houdart, Royal de Luxe y el Vélo Theatre. Fueron muy significativos para los que en esos años nos interesábamos por un teatro de títeres y objetos para adultos y con un riesgo formal no frecuente en la escena orientada a la infancia.

Por esos años conocí y me integré al Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires, dirigido por Ariel Bufano y Adelaida Mangani y vi una versión de la Bella y la Bestia puesta en la escena por ellos mismos, con títeres de dos metros de altura manipulados por titiriteros a la vista del público y disparando incontables preguntas sobre este ser bifronte que construían a la vista del público el títere y su animador. La meta-teatralidad, el dispositivo expuesto, muy lejos de la ilusión y el ocultamiento esperables. Las preguntas que se hacían los directores de teatro de títeres y objetos estaban en relación con las que se hacía la escena teatral en general y también la danza. En gran medida influidos por los artistas representativos de los años 80 y el ya citado Teatro de Imagen, el montaje y el marco fueron algunos de las formas compositivas que eligió el grupo argentino al que pertenecí, El Periférico de Objetos, muy representativo en el campo del teatro de objetos en Argentina, siguiendo y reformulando a los grandes directores de su tiempo, durante los años 90 y el inicio del nuevo milenio.

Estas nuevas partituras que con variaciones siguen hasta la actualidad se presentan en un formato que no aspira a la unidad, ni a la narrativa

lineal. Los elementos escénicos aparecen aislados. Se rompe la organicidad. Las secuencias textuales o escénicas son montadas en una sucesión de momentos autónomos. El relato se fragmenta en unidades mínimas, independientes y sucesivas o simultáneas. Unidades mínimas e independientes entre sí, recortes en un marco.

Recortes en un marco. La asociación entre estas unidades o imágenes se genera a partir de choques, de conflictos, de cortes, discontinuidades, fugas. El montaje permite reconstruir el vaso roto, intercalar algo nuevo, recuperar antiguos formatos, trabajar con fragmentos y puede o no, responder a una dirección actancial pero renuncia a la unidad de la fábula y acepta la desorganización. El montaje dramático de una obra de teatro objetual aspira a ser una máquina heterogénea, diversa, rizomática que simplemente funciona, más allá de la coherencia (Alvarado, 2016).

Siguiendo con el criterio que elegí para esta ponencia, considero que es en el siglo XXI en el que se profundiza y aclara mucho de lo que se inició como ruptura y provocación en el siglo anterior. La dirección escénica ejerce actualmente tareas dramáticas como parte de su trabajo, solemos llamarla dramaturgia escénica o dramaturgia de la dirección y es deudora como actividad de lo que anteriormente llamamos partitura y de la autonomía ganada frente a la exigencia narrativa. En este aspecto, como en muchos otros, el teatro de objetos, que en nuestro continente tiene mucho menos trabajo de investigación editado que «el teatro a secas», podríamos decir que ejerce la dramaturgia escénica desde sus inicios. Ningún posible texto dramático podría cerrar la concepción dramática de una materia que no está prevista ni creada para la escena. Es imposible pensar en una dramaturgia literaria antes que el objeto se encuentre con el espacio escénico. Hasta que el objeto encontrado o resignificado no atraviesa la «estrategia de desfamiliarización», término que tomo de Didier Plassard (2018) y se encuentra con el espacio y con sus pares (objetos y/o sujetos) haciendo estallar la metáfora y la sinécdoque, entre otras figuras retóricas, no hay ninguna posibilidad de dar por finalizado un texto dramático para teatro objetual.

Cuando trabajo en el marco de la materia Dramaturgia para Teatro de Objetos con mis estudiantes de la UNSAM, la tarea es un permanente ida y vuelta de la escena al texto y del nuevo texto logra-

do a cotejarlo en la escena otra vez, hasta lograr un material definitivo.

En este proceso la puesta en espacio es fundamental. La inclusión de un objeto encontrado en la escena es un proceso dialéctico entre el objeto y el territorio que ocupa.

El espacio es resignificado, es indagado poéticamente, ha sido fecundado por un nuevo objeto. El espacio escénico es sacudido por un elemento extraño, frente al cual debe establecer una nueva relación de dependencia mutua y el objeto ha sido pervertido, perturbado, mutado. Se ha trastornado su estado, su orden anterior. Se encuentra libre para servir a una nueva práctica. Pero, aun así, porta su historia previa y este nuevo objeto, apto para la escena, es el producto del choque del estado de latencia anterior, de la historia que porta, con su nueva función escénica
(Alvarado, 2016).

Patrice Pavis suma el concepto de «espaciamiento» que permite comprender que la puesta en escena teatral instauro fundamentalmente marcos espaciotemporales. El devenir tiempo del espacio y el devenir espacio del tiempo.

Y el director teatral argentino Rubén Szuchmacher, en su libro *Lo incapturable*, agrega otro tema fundamental para aclarar la noción actual de espacio escénico:

Para la mayoría de los artistas de teatro, el hecho teatral se produce precisamente en un punto entre el espacio de la escena y el espacio del espectador. Este suceso no está ni en uno ni en el otro, sino en la intersección de uno con el otro. Es en ese entre de las dos instancias -indivisibles- donde se constituye el hecho teatral
(Szuchmacher, 2015).

Estas definiciones son caminos para intentar definir al hecho teatral en un modo que actualice y acerque la definición de espacio escénico a las nuevas concepciones que pusieron en crisis el concepto de espacio asociado exclusivamente a la arquitectura teatral.

El teatro de títeres ha tenido un vínculo habitual con la arquitectura teatral, teatrinos a la italiana, retablos de teatro de títeres y mesas ubicadas frontalmente pero también participa desde hace siglos del teatro callejero y sus formas circulares o semicirculares. El teatro de objetos integra actualmente el campo de la experimentación de nuevas prácticas escénicas y las intervenciones a espacios que no responden a la arquitectura teatral tradicional.

Estas últimas formas están más ligadas a lo que Patrice Pavis incluye en sus diccionarios teatrales dentro del concepto de Performance Cultural como puesta en acción cultural, social y no exclusivamente teatral. Un trabajo en los bordes de lo teatral.

El giro performativo del arte y las prácticas sociales, culturales y políticas presenta nuevos escenarios y corre los límites de las nociones más asentadas de lo que llamamos teatro, espacio escénico, dirección teatral y puesta en escena. Este corrimiento no implica que lo performático haya reemplazado al teatro como lo entendimos durante siglos, sino que el análisis de la teatralidad actual tiene que tomar en cuenta las nuevas experiencias liminales, tal cual lo expresa la estética relacional.

Adelanto mi percepción de lo liminal como como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales
(Diéguez, 2014).

En América Latina las prácticas performativas han tenido un enorme desarrollo en lo que va del siglo y en ellas los objetos han sido fundamentales. Los títeres y objetos son protagonistas en acciones callejeras y en intervenciones en espacios y edificios públicos y también parte constitutiva de instalaciones teatrales y performances de colectivos grupales.

En Buenos Aires, tanto el espectáculo *Manifiesto de Niños de El Periférico de Objetos* como la obra completa de Emilio García Wehbi y Maricel Álvarez, las experiencias teatrales y documentales de Pompeyo Audivert, Lisandro Rodríguez y Martín Seijo, así como las varias intervenciones generadas por grupos que coordiné yo misma (*Spa Conceptual, Visible, Diarios de 15*) trabajan en los bordes de lo teatral.

La noción de Cosidad, Carnalidad y Virtualidad, objeto autónomo y sujeto intermediario que rige la carrera de posgrado Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios de la UNA (Universidad Nacional de las Artes) nace como consecuencia de las experiencias de muchos artistas jóvenes que bucean en esos «bordes». «La carrera creada produjo nuevas reflexiones sobre el concepto de objeto en la era de la virtualidad y el rol del interactor en la tecnoescena» (Alvarado, 2018).

Dice la investigadora Liliana López que en el siglo XXI la teatralidad lejos de menguar adopta nuevos recursos y en una suerte de ars combinatoria de formas teatrales, discursos sociales, documentalismo e inclusión de viejas y nuevas tecnologías, construye lo que ella denomina interteatralidad, concepto que, aunque remite al de intertextualidad, excede el campo de la lengua.

La noción de interteatralidad es aplicable al teatro documental, específicamente al biodrama, uno de los modos de inclusión de lo real en la escena teatral que caracteriza estos últimos veinte años y se suma a lo ya experimentado en el terreno de la performance desde los años 60 pero aportando una nueva mirada desde el teatro. En la escena de Buenos Aires tiene dos culturas fundamentales: Vivi Tellas y Lola Arias. Dice la directora teatral argentina Vivi Tellas, refiriéndose a su proyecto Biodrama en el Centro de Experimentación del Complejo Teatral de Buenos Aires (2009) que el retorno de la experiencia es también el retorno de Lo Personal con mayúsculas, la vuelta del Yo pero en un modo inmediatamente cultural, social y político. El teatro documental en Argentina tiene en ella a su principal exponente ya que su obra y su curaduría incluyen lo biodramático desde los inicios de los años 90. Noticias de medios gráficos, entrevistas, reportajes, testimonios, objetos de las personas de las que se habla, protagonistas escénicos que no son actores pero se presentan en escena siendo ellos mismos o su entorno personal y afectivo construyendo su biografía ante el público y muchos elementos analizables más, caracterizan a esta práctica dramatúrgica.

Entre México y España, la investigadora y artista Shaday Larios está dando un nuevo giro al llamado teatro documental. Dice Shaday de su propia investigación a la que denomina TOD (Teatro de Objetos Documentales) que es un observatorio que explora las relaciones de la sociedad contemporánea con su cultura material.

Así pues, en el TOD el objeto se convierte en documento del contexto presente en el que es construido, testimonio de múltiples interacciones políticas y culturales que dejan de pertenecer a un tiempo lineal para tornarse multitemporal (Larios, 2018).

La obra escrita de Larios está dejando su huella en todos los artistas objetuales de habla hispana, así como sus atractivos conceptos: escenarios de la materia indócil, los sujetos como indagadores de la

objetualidad, la vitalidad de lo objetual en el Teatro de Objetos Documentales y mucho más que vale la pena leer en la obra de la propia autora.

Y por último lo más importante. Entre las tareas inevitables de un docente que tiene a su cargo la materia Dirección Escénica está la casi imposible de convertir en contenidos evaluables la dirección de actores, titiriteros, objetantes o, si preferimos generalizar, intérpretes. El único modo que considero posible para llegar a decodificar este aspecto del trabajo es estar en «estado de ensayo» permanente en las clases. Los estudiantes tienen que ensayar frente al docente, el cuerpo de quien ejerce la dirección escénica se pone a consideración de la clase completa, se evalúan sus acciones tendientes a lograr determinados objetivos con el trabajo del intérprete. La clase de Dirección Escénica no es una clase de actuación ni de manipulación o animación de objetos, se trabaja sobre los aciertos y fracasos de las ideas y propuestas del estudiante que desea ser director. No obstante, es importante que conozca y ejercite el lenguaje que elige para expresar su poética. No conozco directores de teatro objetual que no hayan animado y manipulado objetos antes de dedicarse a la dirección escénica.

Como refleja en su libro Guillermo Heras algunos modos de análisis del rol del director escénico han cambiado:

Aquello que decía Nemiróvich-Dánchenko en su libro «Del pasado»: El Director de escena debería ser tricéfalo, que reúne en sí tres categorías:

- 1. Director-intérprete, actor y pedagogo que ayuda al artista a construir su personaje;***
- 2. Director-espejo, reflejo de las características individuales del actor;***

3. Director-organizador de todo el montaje.

Pero para mí y tantos otros directores de hoy, eso tiene que ir mucho más allá, pues el director debe crear una poética propia que configure una dialéctica interna entre las diferentes áreas de creación del proceso escénico y su propia visión del mundo (Heras, 2014).

La dirección escénica es, en algunos casos, colectiva pero aunque no haya sido planteada así, una de sus tareas fundamentales es coordinar la tarea grupal del equipo artístico que convocó, aspirando a generar una poética que los represente. Su tarea es la de un cartógrafo, traza el mapa y ubica el territorio. El rol es visto actualmente de ese modo. La dirección escénica es mucho más horizontal ahora que en los mediados del siglo XX.

El teatro de objetos es altamente experimental, es un trabajo de descubrimiento e investigación

y, como también ocurre con los títeres, suele ser un teatro de grupo. El desafío de un docente que trabaja esta materia es poder lograr que el estudiante encuentre su propia voz y pueda reconocerla, transmitirla y compartirla con el resto del equipo

artístico, entusiasmarlos y coordinarlos. Que aspire a lograr un código de interpretación compartida y una coherencia formal y que logre dialogar fuertemente con su tiempo en la construcción de una poética compartida.

REFERENCIAS

- ALVARADO, Ana (compiladora). *Cosidad, carnalidad y virtualidad. Introducción*. Buenos Aires: UNA, 2018.
- ALVARADO, Ana. *El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos*. En: DUBATTI, Jorge (compilador). *Escritos sobre Teatro II*. Colección Temas de teatro universal. Buenos Aires: Nueva generación, 2009.
- ALVARADO, Ana. *Teatro de Objetos, manual dramaturgico*. Colección Estudios teatrales. Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires: Sn, 2016.
- CORNAGO, Oscar. *Para una crítica del concepto de posdramaticidad*. Revista El Apuntador, N° 20. Quito: Sn, 2009
- DIÉGUEZ, Ileana. *Escenarios Liminales. Serie Teoría y Técnica*. México: Paso de Gato, 2014.
- HERAS, Guillermo. *Los retos de la dirección de escena actual*. León: Luciérnaga Azul, 2014.
- LARIOS, Shaday. *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Serie Teoría y Técnica. México: Paso de Gato, 2018.
- LARIOS, Shaday. *Teatro de Objetos Documentales*. Número 14. México: Paso de Gato, 2018.
- LÓPEZ, Liliana (Compiladora). *Interteatralidad. Topología de la crítica teatral. Serie Investigaciones sobre teatro*. Buenos Aires: UNA, 2018.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo*. Serie Teoría y Técnica. México: Paso de Gato, 2016.
- PLASSARD, Didier. *Por una retórica del teatro de objetos*. N° 74. México: Paso de Gato, 2018.
- SÁNCHEZ, José. *Dramaturgias de la Imagen. Colección Monografías*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 2002.
- SINISTERRA, José Sanchis. *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*. SI: Ñaque Editora, 2002.
- SZUCHMACHER, Rubén. *Lo incapturable*. Buenos Aires: Reservoir Books, 2015.



La dirección escénica femenina

ESTE TEXTO FUE PUBLICADO EN MÓIN MÓIN. REVISTA DE ESTUDIOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS. VOL 2 N 23 , 2020 ,CORPO EDITORES UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA-UDESC E SOCIEDADE CULTURA ARTÍSTICA DE JARAGUÁ DO SUL - SCAR, FLORIANÓPOLIS.. AGRADECEMOS A PAULO BALARDOM Y A LA UDESC LA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLO.

Resumen: En el campo del teatro de títeres en Argentina, la presencia femenina era y es muy importante. Todo este enorme trabajo de las mujeres en el arte de los títeres no estuvo exento, como nada lo está, de la mirada patriarcal sobre las y los iniciadores de nuestro lenguaje. Este artículo reflexiona sobre la legitimación, reconocimiento y diversidad estética de la obra hecha por mujeres y se pregunta si existe una dirección que podamos llamar femenina en el campo del teatro de títeres y objetos.

Palabras claves: Dirección escénica femenina. Legitimación.

The female stage direction

Abstract: In the field of puppet theater in Argentina, the female presence was and is very important. All this enormous work of women in the art of puppets was not exempt, as nothing is, from the patriarchal gaze on the initiators of our language. This article reflects on the legitimacy, recognition and aesthetic diversity of the work done by women and wonders if there is a direction that we can call feminine in the field of puppet and object theatre.

Keywords: Female stage direction. Legitimation

Mujeres artistas y educadoras

En el campo del teatro de títeres en Argentina, la presencia femenina era y es muy importante. En este artículo reflexiono sobre la legitimación, reconocimiento y diversidad estética de la obra hecha por mujeres. ¿Tenemos todavía preguntas para hacernos sobre la dirección escénica femenina? En Argentina se considera que Javier Villafañe y Mané Bernardo fueron los mentores de la mayor difusión del títere en el país. Mané suma, además, la cualidad de haber sido educadora y con su compañera Sarah Bianchi dejaron obra plástica, escé-

nica, literatura dramática - esta última un Museo del Títere que lleva su nombre. Mujeres y educadoras. La docencia era una de las principales opciones laborales de la mujer en buena parte del siglo XX. Lo sigue siendo.

También fueron mujeres las fundadoras o principales directoras de muchas de las primeras instituciones educativas que se especializaron en la enseñanza y difusión de los títeres en la Argentina. Recuerdo haber oído hablar de María Teresa Montaldo de la Escuela Provincial de Títeres de Tucumán¹ y de Alicia Murphy de la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén, entre otras. Adelaida

Mangani creó y aún dirige la prestigiosa Escuela de Titiriteros Ariel Bufano del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires.

En mis primeros años como titiritera, viajé a Francia y participé de una experiencia que se denominaba “Ver y Conocer”, en el Instituto Internacional de la Marioneta. Allí, en la Escuela Nacional Superior del Arte de las Marionetas, la dirigía Margareta Niculescu, prestigiosa directora de teatro de títeres.

En San Pablo, Ana María Amaral la deliciosa artista titiritera, investigadora, profesora y doctora en artes, era y es una referencia para todes les artistas de este lenguaje. Hay, por supuesto, muchos otros ejemplos de pioneras en el orden internacional. Después de ellas, seguimos su camino muchas mujeres más.

La legitimación de la obra de las artistas mujeres

Todo este enorme trabajo de las mujeres en el arte de los títeres no estuvo exento, como nada lo está, de la mirada patriarcal sobre las y los iniciadores de nuestro lenguaje. El titiritero varón, Javier Villafañe, fue definido como poeta, juglar, bohemio y andariego y eso se consideraba una virtud para un artista, le otorgaba un aura romántica. La titiritera mujer, Mané Bernardo, fue considerada más como educadora y gestora cultural que como artista y esa importante tarea con el correr del tiempo eclipsó un poco a su obra artística.

La batalla que las mujeres venimos dando en el campo artístico es siempre la del reconocimiento de nuestro lugar en el mismo. El espacio de la dirección escénica fue, y sigue siendo aún hoy, un espacio a conquistar por las mujeres.

Cuando me inicié en este lenguaje conocí a otras muchas titiriteras mujeres que ya desarrollaban intensamente su trabajo, recuerdo además de a las citadas a Silvina Renaudi, Gloria Díaz y Susana Andrián, entre otras.

Otras mujeres formaban parte de parejas de titiriteres, otra característica del lenguaje, un arte transhumante y familiar. No me he puesto a estudiar si los roles de les integrantes de la pareja tenían igual consideración en el análisis de su obra. Puedo sospechar que en muchos casos no.

En el grupo que integré durante dieciocho años El Periférico de Objetos, la dirección la ejercíamos tres personas: dos varones y yo. No recuerdo que hubiese diferencia entre nosotres cuando

creábamos y ensayábamos, era una experiencia democrática y gozosa. No obstante, cuando los espectáculos se presentaban al público y a la crítica teatral, esta última tendía a considerar como director del espectáculo a uno de los varones y teníamos que aclarar constantemente la situación grupal de la creación y dirección. Tuve que darle batalla a ese prejuicio poniéndolo en discusión y con mi tarea en la investigación y la docencia universitaria.

La dirección escénica femenina

En mi tarea individual como directora escénica he dirigido teatro “a secas”, teatro de títeres, teatro de objetos, teatro orientado a la infancia, intervenciones, acciones y performance teatrales con fuerte presencia objetual y, en todos los casos, me puse al frente con gran respeto por la tarea de les intérpretes que dirijo. Sin rastros de autoritarismo o, si aparecen, cuestionándomelos. Me interesó desde muy joven, transmitir lo que descubría y tratar de potenciar la búsqueda artística de les jóvenes. Con cierto estilo maternal que no pude evitar, también muy atenta a que las mujeres buscaran destacarse y no abandonaran, por causas diversas relacionadas con su rol social de féminas, sus deseos. Preguntarme si la condición de ser mujer fue fundamental en mi carrera teatral, es algo relativamente nuevo para mí. Hace veinticinco años yo no era tan consciente de la relevancia de esta pregunta como lo son las directoras actuales. También creo que responde a un criterio de época el modo elegido por mí y por otras directoras para desarrollar una estética. Ir creciendo y ocupando un lugar en un campo artístico, desde los intersticios de lo establecido, de lo canonizado, algo así como una revolución silenciosa. Interesarnos por la experimentación y la transgresión de las normas y cánones del arte y buscar destacar como artistas desde esos espacios.

El crecimiento de la investigación en la universidad sobre la obra femenina y las consecuencias culturales de la misma ha sido fundamental en el aumento de la presencia femenina en la dirección escénica. También la presencia de mujeres en cargos relevantes de la gestión universitaria y cultural. Las mujeres están mostrando su obra en muchos espacios y los ocupan. La compañía estable de la ciudad de Buenos Aires, Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, está dirigida una mujer, la ya

citada, Adelaida Mangani. Uno de los principales teatros de la ciudad, el Teatro Regio, es programado por una titiritera y directora, Eva Halac. Otro espacio fundamental, el Centro Cultural de la Cooperación tiene un área de títeres coordinado por Antoaneta Madjarova.

La cantidad de mujeres que se dedican al teatro de títeres y objetos es igual o mayor que la de sus colegas masculinos. Están presentes en todos los aspectos del lenguaje, por ejemplo, en la carrera que dirijo en la Universidad Nacional de las Artes y que se denomina Teatro de objetos, Interactividad y Nuevos Medios, la participación femenina supera a la masculina.

El avance del pensamiento y la acción feminista en occidente, que se mueve lenta pero ininterrumpidamente desde los inicios del siglo XX, periódicamente se hace visible con una fuerza extraordinaria y toma al mundo por sorpresa. Ahora estamos en un gran momento.

¿Qué hace una directora escénica?

La directora escénica es una artista que busca el mejor modo de mostrar en escena lo que quiere contar. Tiene a su cargo la partitura escénica, la construcción de una composición coherente para la escena, la traducción a la escena de un texto teatral si lo hubiera o, en su defecto, la creación del guión dramático nacido de la improvisación del equipo artístico, o sea, la dramaturgia escénica. Es la responsable del dispositivo escénico y es la autora del espectáculo.

Pero también es quien coordina al equipo artístico y tiene la tarea invisible de ser flexible pero firme y de tener disponibilidad para enfrentar el debate, el cuestionamiento y el conflicto haciendo de eso material para la experiencia creadora. En el tema que nos ocupa, es también responsable del tratamiento que se le dé en la obra y en su proceso de creación, al concepto de género.

Esta definición general la amplió con las respuestas que tres directoras prestigiosas (Daniela Fiorentino³³, Carolina Ruy³⁴, Tatiana Sandoval³⁵), que pertenecen al universo actual del teatro de títeres y objetos de mi ciudad, me brindaron a tres preguntas.

Daniela Fiorentino

1. *¿Considera que existe una dirección que podamos llamar femenina en el campo del teatro de títeres y objetos?*

Sí, considero que hay una mirada y situación

femenina en este campo y en todos. Considero un sentir y una lucha en esa "forma de mirar" la vida, la injusticia y la relación en mi caso (Teatro de Títeres y objetos), está atravesada por ese transcurrir mujer, en el mundo y su devenir.

2. *Describa su modalidad de trabajo como directora.*

Trabajo desde un primer deseo o incomodidad. Lo que me incomoda necesito transformarlo o preguntarme si puede verse de otro modo o sentido poético. Vale decir, me sumerjo en el mundo creativo desde una pregunta o incomodidad para transformarla en poesía. Los resultados a veces me dejan tranquila unos meses y otras veces no, ese creo es el camino de mi obra....

Genero el mundo y a partir de allí, llamo a quienes participaran del juego obra o camino. En general tengo un grupo a quien acudo muy a menudo, pero este último tiempo abrí el juego y me siento muy feliz.

Trabajo generalmente por fracciones, por cuadros que luego uno con música o dramaturgia. No trabajo una dramaturgia lineal pura.



Figura 2 - Tarabust, un rumor anterior al lenguaje. Dirección: Daniela Fiorentino y Carlos Peláez.

Fotografía: Lihuel González.

3. *¿Cree que su condición de mujer afecta el reconocimiento de su obra?*

Creo que no. Jamás ocuparía un lugar donde perciba este tipo de cuestionamiento. Sí lo vivenció como productora ejecutiva o gestora a la hora de ir a negociar o plantear sugerencias en empresas, instituciones donde la mirada masculina era la regente principal y no es poca la referencia que hago, porque no me pasó una, si no muchas veces.

El no reconocimiento del mundo femenino pasa a ser cotidiano por más mínimo que sea, aunque la totalidad se vea aceptada, como podría suceder

en el ámbito artístico teatral. El patriarcado no distingue obras ni detalle, descalifica silenciosamente, hasta en los recovecos menos esperados.

Carolina Ruy

1. *¿Considera que existe una dirección que podamos llamar femenina en el campo del teatro de títeres y objetos?*

Si, pienso que podríamos hablar de dirección femenina en el campo del teatro de títeres y objetos. Creo que hay estéticas y poéticas femeninas. Cuando vas a ver una obra es posible identificar si fue dirigida por una mujer (o alguien que se identifique como femenina).

Les comparto algo interesante que me paso cuando codirigí junto a Javier Swedzky, Evitácora, una obra de Teatro de títeres, actores y objetos sobre la vida de Eva Perón, que se estrenó en julio del 2019. Fue una experiencia muy enriquecedora. Durante el montaje las miradas que proponíamos sobre el personaje de Evita estaban teñidas inevitablemente, en ambos casos, por nuestro género. Personalmente me identificaba o ponía foco en ciertas anécdotas o momentos de su vida, y mi coequiper en otras. Había aquí una lectura, un acercamiento, una sensibilidad, una estética personal en la que influía claramente el género. Luego del estreno, algunas personas del público hicieron algunos comentarios relacionados con esto. Advirtieron y señalaron momentos o pasajes donde se notaba mi mirada y mi estética femenina. Y no digo con esto una estética que se encasille en el femenino estereotipado. Creo que queda claro, hoy más que nunca que al hablar de “lo femenino” dejamos de lado los estereotipos y forjamos un colectivo potente, pensante y sobre todo poderoso.

2. *Describe su modalidad de trabajo como directora.*

Cuando trabajo como directora me sumerjo de lleno, con todo el cuerpo a la creación. En general primero que nada aparecen algunas imágenes que puedo llamar “fundantes”. No se trata solo de imágenes como fotos. Sino que son imágenes que tienen un clima, una atmósfera. Son imágenes que tienen mucho del entorno sensorial, en general aparecen en mi imaginación con iluminación o con un tipo de sonoridad. Y lo que aparece con ellas es la condensación de todo lo que me ocurre sensiblemente con la obra. Cuando llegan, no tienen un lugar claro aún, no sé dónde irán, en qué orden,

pero por lo general en la dramaturgia final ocupan un rol importante. Por eso las llamo fundantes, son como los mojones sobre los que luego construyo el resto.

En lo concreto de los ensayos me parece fundamental entablar un vínculo humano ameno, de confianza y sensible con el elenco y equipo de trabajo. Me interesa mucho la exploración y el juego en el proceso creador. Suelo llevar a cada ensayo mucho material para experimentar y probar cual funciona mejor. Además de directora, soy titiritera, escenógrafa y docente. Siento que esto influye mucho en como organizo los ensayos. Comienzo con entradas en calor o ejercicios corporales para lograr la conexión dentro del grupo. Y una vez que estamos todos conectados comenzamos las exploraciones, las búsquedas, en las que pongo mucho el cuerpo, meto mano, pruebo junto a los interpretes las ideas que van apareciendo, voy y vengo ininterrumpidamente del rol de directora, al de interprete, escenógrafa y docente.

3. *¿Cree que su condición de mujer afecta el reconocimiento de su obra?*

En este momento creo que no afecta directamente al reconocimiento de la obra, sino tal vez en las distintas instancias de creación de la misma. Hay ámbitos donde sentís un desafío extra a la hora de relacionarte, porque percibís que te colocan en un lugar desigual. A lo largo de mi recorrido por ser mujer, tuve que enfrentarme muchas veces a situaciones laborales que partían de una relación asimétrica. Es decir, que arrancabas la carrera siempre unos pasos más atrás. Igualmente, me considero una mujer que tiene bastante carácter, que adquirí en gran medida a fuerza de trabajo y del vínculo con el entorno en el que me desenvolvía. Había que aprender a buscar estrategias, tomar decisiones y usar mucha fuerza para contrarrestar el prejuicio que existía contra las mujeres. Percibo, igualmente que gracias a las luchas de los últimos años el cambio cultural se va dando de a poco. Solo a modo de ejemplo, hace unos años, en las puestas de luces en los teatros tenías que hacer de todo para imponerte. Hoy en día eso está cambiando.

Tatiana Sandoval

1. *¿Considera que existe una dirección que podamos llamar femenina en el campo del teatro de títeres y objetos?*

Creo, que como en otros ámbitos la dirección

femenina se encuentra menos visibilizada, y especialmente que no existe una historiografía que registre el trabajo de las mujeres en ese rol. Creo que este estado de la cuestión no ayuda a conformar una visión global histórica de las características singulares y poéticas de la dirección escénica ejercida por mujeres, a diferencia del registro en relación al trabajo de los hombres, en ese mismo rol. Vamos armando esa historia en fragmentos más por un ir recapitulando a través de nuestras contemporáneas. En cambio, en las generaciones jóvenes que utilizan las redes para compartir sus trabajos, hay un universo ecléctico de producciones y nuevas redes de información que van armando una nueva trama de relatos sobre la actividad. En ese sentido, me muevo con curiosidad en los ámbitos de reservorios y publicaciones académicas, como en las redes de artistas, para ampliar el espectro de lo conocido. Preferiría no arriesgar generalizaciones porque los algoritmos nos muestran, un universo afín a nuestros intereses, pero en cambio, puedo compartir nombres y obras de artistas contemporáneas que me resultan interesantes. Seleccione algunas creadoras e investigadoras latinoamericanas ligadas al objeto-híbrido, que explora la potencia escénica del material en combinación con: tecnologías vigentes u obsoletas; y/o el objeto como huella y testigo de las marcas de la historia íntima y social; y el objeto en hibridación con el cuerpo. Shaday Larios es una reconocida investigadora y creadora mexicana, que se caracteriza por su trabajo vinculado al potencial vívido del objeto-documental como vestigio histórico, creando producciones de carácter performático-documental con aportes de la comunidad en la que trabaja y/o producciones ficcionales de cámara que se cruzan con las historias extraídas de los objetos. Liliana Porter, es una artista argentina de fuerte carrera arraigada en las artes visuales, de su trayectoria me interesa la obra ligada al trabajo de composición de acciones fotográficas y audiovisuales con objetos, que yo llamo “performances con lo inanimado” y por otra parte me interesa la singularidad de su dramaturgia para actores y objetos. De algunas de sus instalaciones me resulta exquisito el proceso de creación compositiva, que inicia con un juego inquietante de combinaciones entre objetos y materia pictórica, escenas estáticas protagonizadas por juguetes, pintura, tierra, objetos encontrados, silencios y pequeñas destrucciones que se van registrando y que paulatinamente va transformando la galería en un escenario de tensiones compositivas en escalas y a través

de procesos que considero en sí mismos performáticos.

En el área de danza en hibridación con objetos, las producciones de Yamila Uzorskis (acrobata, bailarina y escultora) se caracterizan por dar movimiento vital al universo de la materia inerte (papel, elásticos, formas geométricas) jugando con su carácter escultórico en tanto volúmenes de gran tamaño que habitan el escenario con una vitalidad enigmática y son partners del cuerpo (que a su vez los manipula con el movimiento). Nombraría también el espacio de Especialización de Posgrado en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios de la UNA, el primero del continente con estas características de innovación, concebido y dirigido por Ana Alvarado, creadora y docente de enorme trayectoria en la investigación escénica, y una de las más importantes referentes en América Latina, carrera que incluye la fundación, junto a Daniel Veronese y Emilio García Webhi, del Periférico de Objetos, mítico grupo Argentino dedicado a la experimentación por casi veinte años. Me resulta destacable de su prolífica carrera como artista la capacidad de ensamble entre esferas de carácter artístico, con el académico y el pedagógico. En especial en relación a la creación en artes escénicas como un espacio de innovación, con acento especial en la dramaturgia de títeres y objetos, en hibridación con nuevas tecnologías. La considero pionera en el uso del objeto tecnológico en escena e hibridación con el cuerpo, así como en la construcción de reflexión crítica acerca de la investigación escénica como campo liminal e interdisciplinario.

2. *Describa su modalidad de trabajo como directora.*

Como directora escénica actualmente trabajo principalmente con la Compañía Cuerpoequipaje que conformamos hace seis años, bajo la premisa de crear e investigar en el campo de un territorio transdisciplinar y está conformada en todos los roles artísticos por mujeres. A partir de una idea original motora, organizo (en términos metodológicos) una idea-proyecto que responde a una premisa conceptual, bajo pautas estéticas de investigación escénica y con algunos desafíos tecno-poéticos. Acompaño el proyecto con un formato claro de producción, en cuanto a plazos y recursos reales disponibles o por conseguir. Este primer proyecto es compartido con el equipo de trabajo y presentado a espacios u organismos

públicos en busca de apoyo y/o financiamiento. En las producciones objetuales ocupo además de la dirección escénica, el rol de autora. Desde este rol de autora-directora elaboro un material dramático en tres etapas de trabajo: un primer texto de carácter poético, un segundo texto que llamo “escaleta” o “estructura dramática” (escrito previo a iniciar el proceso de ensayos) que contiene posibles escenas de la pieza y una progresión dramática. La scaleta, además, incluye y combina las ideas de dramaturgia con las de dirección y montaje por lo que es una guía para el trabajo de la investigación escénica (tipo de objetos: manipulables, testimoniales o de desecho, posibilidades de manipulación, espacio y o coreografía, propuestas de hibridación o interactividad tecnológica, etc). Este segundo material es el que utilizo para comenzar a ensayar de modo parcial y es el que considero más importante para vincularme con los performers y con el equipo artístico en el proceso de creación. En los ensayos me resulta de gran interés nombrar lo que no preexistía, no sólo como un modo de hacer fluir la comunicación entre la dirección y el elenco y equipo, sino por sobre todo como un modo de dar génesis a aquello que considero fundamental y esencia de la producción en nuestra compañía: el valor del carácter creador de cada intérprete que al manipular un objeto o combinarse con el de un modo no convencional, generar una fusión única, que luego puede ser repetida o tomada por otro como patrón. Una vez completado el recorrido por la estructura y enriquecida por los ensayos, elaboro una revisión de la scaleta para ver si se agregaron o fusionaron escenas, o si alguna debe ser cambiada de lugar en la estructura, etc.

Por último y como tercer paso, elaboro un texto dramático de características más “beckettianas”, aunque con reglas menos radicales, en el que la textualidad incluye pautas de partituras escénicas o frases de movimiento, tanto para los personajes, como para los objetos, la luz, el sonido y el video u otros procedimientos tecnológicos. De alguna manera me imagino que el texto en una partitura abierta que podría servir para otro equipo de creatives o credores interesados en conjugar en escena la dramaticidad de estos recursos. Es una escena de movimientos y personajes en el que tangible y lo intangible conviven. Como directora me visualizo orquestando coreográficamente los movimientos de la escena de lo animado y lo inanimado.

Al iniciar un proceso de investigación escénica en

el que progresivamente se ensamblan las propuestas de las diferentes áreas, y a partir del momento del pre-montaje elaboro una edición escénica de las mismas de modo que sea un universo sistémico, y contenga una composición coreográfica que pueda traducirse a una dramaturgia escénica precisa y repetible (tanto en lo interpretativo, en la manipulación, así como en lo sonoro y lo multimedia).

De alguna manera el primer texto es una poesía que buscaré traducir a un lenguaje visual. En ese momento describo mi propio trabajo como poesía visual para escenario. De alguna manera el segundo texto de soporte, la estructura o scaleta de escenas, es un andamio sobre el que iré construyendo ese collage para convertir al escenario en un paisaje audiovisual en el que ocurrirá la escena. En la experiencia de la dirección, me interesa mucho que la creación del producto sea realmente única y original, en este sentido, sobre el plafón de trabajo estético y las pautas tecno-poéticas para investigar, en el proceso valorizo construir vínculos fuertes y singulares con cada artista integrante del proyecto, para que cada uno sea creador dentro del universo de la pieza. Genero espacio de confianza con circuitos claros de trabajo, hay muchas reglas, pero hay mucha libertad. Son reglas para un juego. Con los intérpretes, busco que haya primero pautas entre los objetos, los espacios y el cuerpo. En general son reglas de obstrucción-hibridación con objeto-cuerpo. En particular me interesa ese lugar entre cuerpo y objeto. Ese espacio de fusión es un territorio que junto a la compañía investigamos especialmente.



Figura 3 – Compañía Cuerpoequipaje. Dirección: Tatiana Sandoval.

Fotografía: Patricia Ackerman.

3. ¿Cree que su condición de mujer afecta el reconocimiento de su obra?

Creo que probablemente, no podría afirmar que esa relación es directa, ni creo que se trate de una cuestión

personal, sino que es un tema que atañe a la colectividad de las mujeres artistas. Es un asunto sumamente complejo, pues la predominancia de lo masculino existe en todos los ámbitos desde hace siglos, y desde esa pregnancia omnipresente se ha construido además una historiografía de sí misma. Conocemos infinidad de nombre propios en todas las artes, mayormente masculinos, y en cambio lo femenino, así como otras identidades de género han sido invisibilizadas, estigmatizadas, juzgadas, e incluso perseguidas. En ese territorio de márgenes (fuera de los libros y de los medios) existen y existieron voces y subjetividades de gran potencia y belleza. Pero esa "otredad" culturalmente tiene un carácter marginal, es reconocido en menor medida. Considero que es tan fuerte ese oscurantismo cultural de siglos y siglos que a pesar de que estamos atravesando un cambio profundo de paradigma que cuestiona los términos patriarcales establecidos, existe todavía un imaginario social e inconsciente muy fuerte que premia lo masculino, porque lo reconoce. Y cuando nombra lo hace en masculino. Por eso me parece sumamente interesante la discusión acerca del lenguaje inclusivo, así como el revisionismo histórico que nombre a las artistas mujeres y les dé su lugar. Las corrientes actuales de disputa política en el campo cultural me parecen sumamente necesarias. Lo que no nombramos no existe, por lo tanto, es necesario nombrarnos más, asociarnos colectivizarnos, reconocernos y deconstruirnos colectivamente. Es una tarea nueva, que esta generación de mujeres llevará sin dudas adelante junto a otras colectivas diversas de identidad sexual y de género. Considero que esta lucha por nombrar y leer las huellas ocultas de la historia de la humanidad y de la cultura universal, será una marca indeleble de este nuevo siglo. Creo que, por años con fuerte sobre adaptación, tampoco busqué ese espacio de reconocimiento, como

si mantenerme en los márgenes fuera una forma de supervivencia... un reconocermé en esa estirpe híbrida de maestras, poetas, coreógrafas, artistas visuales, escritoras, pintoras y académicas que construyeron una ruta alternativa. Ahora, que vivimos tiempos de fuertes cambios, es como si esa huella invisible hubiera cobrado una fuerza sobrenatural y tuviera voz propia, una voz colectiva. Creo que esa fuerza es la marea. La marea verde.

Hoy esas voces plurales se escuchan en los diferentes ámbitos de la esfera cultural y política de Argentina y demandan legítimamente paridad de género, cupo laboral, y un lugar en la historia: la Colectiva de autoras (a la que pertenezco), Colectiva de actrices, Mujeres titiriteras argentinas, Mujeres audiovisuales, Músicas Argentinas, Mujeres cirqueras, entre muchas otras. Se desprende de las palabras de las tres directoras y de la mía propia que nos interesa ejercer la dirección escénica con una modalidad horizontal y escuchando mucho al equipo de trabajo. También percibimos que cuando nos encontramos con hombres que tienen poder de decisión sobre nuestra obra en términos de contratación o producción, por ejemplo, todavía nuestra condición femenina nos exige estar atentas a no ser desvalorizadas. Esto no ocurre, en cambio, entre compañeros artistas. Las tres directoras son más jóvenes que la autora de este artículo, pero... sus respuestas señalan que todavía falta mucho camino a recorrer para el reconocimiento de la tarea femenina, en el rubro de la dirección escénica.

Hoy por hoy, tratamos de combatir el binarismo en los géneros. Me parece muy bien pero no tenemos que olvidar que son pasos de la misma lucha y estén atentas mujeres a que no se vuelvan a perder nuestras voces en los nuevos diseños socioculturales.

Daniela Fiorentino es titiritera, actriz, docente y directora. Dirigió durante 10 años toda la programación de Teatro de Títeres y Objetos en un teatro de la ciudad de Buenos Aires haciendo de ese lugar una Casa de Títeres para el teatro y sus afines. Dirige actualmente dos productoras, gestionando contenidos y programación de Teatro de Objetos y Títeres para adultos niñas niños y bebés: Casa de Títeres y Estación Primera Infancia. Pertenece a la Compañía Tarabust y a la Compañía Tándem Teatro.

Carolina Ruy es directora, docente, titiritera y escenógrafa. En la actualidad es docente de Teatro de objetos y Teatro de sombras en las carreras de grado y posgrado de la Universidad Nacional de las Artes. Conferencista y autora de artículos sobre la interpretación en el teatro de títeres y objetos. Curadora de eventos multidisciplinares con eje en el Teatro de objetos y las formas contemporáneas: Genealogía del Objeto en las Artes, entre otros. Dirigió y codirigió entre otros espectáculos Evitácora (en codirección con Javier Swedzky).

Tatiana Sandoval es directora escénica, actriz, artista visual. Docente (UNA, UNSAM). Dirige la Compañía Cuerpoequipaje. Su obra artística (espectáculos, performances, pintura, fotografía e instalaciones) se desarrolla en un territorio interdisciplinario que entreteje artes escénicas y visuales. Más informaciones: <https://tatianasandoval.com/> <https://cuerpoequipaje.com/>.



Ana Alvarado, una artista interdisciplinaria

LILIANA B. LÓPEZ (DAD, UNA)

Este ensayo intentará dar cuenta de las muchas facetas de una artista integral, Ana Alvarado, quien ha sabido urdir diferentes prácticas artísticas de manera única y magistral. La cuestionada separación entre teoría y práctica no ha sido para ella un escollo, ya que las ha integrado desde su formación académica en las artes visuales y durante su extensa y vital trayectoria artística.

Los muñecos, los títeres, los objetos y su teatralidad siempre fueron sus compañeros de camino. Desde el paso por la compañía de titiriteros del Teatro San Martín, hasta su extenso derrotero como miembro del grupo El Periférico de Objetos y luego, en su desempeño individual advertimos una búsqueda incesante de nuevas formulaciones creadoras que alcanzan no solamente a las producciones de su autoría, sino que también modifican las disciplinas en las que interviene. Abre las fronteras entre prácticas artísticas, traspasa los límites establecidos y propone nuevos imaginarios que se abren a las problemáticas sociales, estéticas y culturales de nuestro tiempo. Estos logros son el producto de la creatividad en constante dialéctica con la investigación -inseparables en el arte- pero que, en su caso, socializa mediante la actividad docente en varios ámbitos y las publicaciones que nos permitieron trazar una cartografía de sus actividades.¹

El objeto en la esfera estética

Me resultó difícil decidir por dónde comenzar, ya que son muchas las líneas de trabajo en las que se Ana Alvarado se inscribe; sin embargo, al revisar los materiales y los recuerdos elijo los objetos como disparador: están presentes en sus obras tanto como en sus investigaciones. Su tesis de Licenciatura en Artes Visuales se abre con un epígrafe de Tadeus Kantor -perteneciente al ineludible *El teatro de la muerte*- que resulta revelador de la dirección elegida:

Tomo conciencia de que debo hacer algo con el objeto para que empiece a existir, algo que no tenga relación con su función vital, siento que es necesario un ritual, que sea absurdo desde el punto de vista de la vida y que pueda atraer al objeto hacia la esfera del arte. (1984: 67)²

Alvarado rastrea el uso estético del objeto, el muñeco y el maniquí en las artes visuales del siglo XX, especialmente en los exponentes de las vanguardias históricas europeas hasta los artistas locales a partir de los años sesenta. La reflexión teórica acompaña a cada mención, ya sea de producción o de artista que se valieron de los objetos como medio expresivo, construyendo un exhaustivo estado de la cuestión sobre la problemática.

Recorre los trabajos de Alfred Jarry, Arman, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Kurt Schwitters y Rauschenberg, hasta detenerse en los artistas locales que -como Kenneth Kemble, Alberto Greco y León Ferrari- constituyeron singulares poéticas del objeto, cuya historia aún no termina de escribirse.³

Tadeusz Kantor se presenta como un punto de inflexión para su propia obra, en la medida en que el artista polaco produjo un desplazamiento del uso del objeto en la instalación al *happening* y al teatro. Es allí donde se origina *El Periférico de Objetos* (1989), del cual Ana Alvarado fue fundadora e integrante hasta su disolución.

Cada una de las producciones del prestigioso grupo -que alcanzó su consagración definitiva con la puesta en escena de *Máquina Hamlet* de Heiner Müller en 1995- es reconstruida desde sus fundamentos y disparadores poéticos.

En línea con este trabajo, en otros textos ha reconstituido los ejes fundantes de otros espectáculos del grupo. Por ejemplo, en “La maquinaria barroca” recupera los registros de *Monteverdi, método bélico* (2000) y establece relaciones con las poéticas del barroco y del neobarroco.⁴ La imagen del hombre en ese periodo y sus resonancias en la imagen del hombre contemporáneo son puestas en cuestión a partir de las conceptualizaciones sobre lo humano realizadas por Paula Sibilia (2009). La tecnociencia ha alterado la figuración de lo humano y su relación con las cosas. Alvarado compara esta representación en la que el hombre, el actor y la carnalidad devienen endeble y anacrónicos frente al *chip* y a la programación. En este trabajo aparece ya un germen de la reflexión sobre cosidad y carnalidad, que se desarrollará más adelante.

En otro artículo de investigación reconstruye el contexto de finales de la década del noventa, marco del espectáculo *Zooedipous* (1998) y su singular reescritura del mito trágico de Edipo. El acercamiento al taller del filósofo Tomás Abraham donde fueron desarmando el clásico y tejiendo una matriz discursiva a partir de las lecturas de Foucault, Deleuze, Guattari, Gombrowicz y Vernant. La investigación del crimen, la Ley, el saber, la familia, y el devenir animal fueron algunos de los tópicos abordados. En una primera instancia, Alvarado da

cuenta de la sensación de “impotencia creativa” hasta que aparece la posibilidad de desterritorializar el mito, el personaje, la fábula. “Minorizar”, “Ferdudirkear”, “Inmadurar”, “Antiedipear”: estos neologismos dan cuenta de algunos de los procedimientos utilizados en el armado de la máquina zooedípica en la que se convertiría el espectáculo, sustrayendo de la historia original los elementos innecesarios y dando lugar a nuevas lecturas:

Este juego de fragmentos de vasija que es la tragedia de Edipo, en la que intervienen oráculos divinos, adivinos que pueden poner en palabras justas las metáforas delficas, los propios reyes y testigos oculares, mensajeros y pastores, al unirse dejarán a Edipo sin el poder obtenido, “fuera de juego”. (2013, 11)

Tanto el artículo sobre *Monteverdi, método bélico* como el dedicado a la génesis de *Zooedipous* tienen un enorme valor para la historiografía teatral, por un lado, y para los hacedores de la escena, por otro. Permiten reconstruir los procesos creativos y dan cuenta de las búsquedas y de los procedimientos que subyacen y organizan la heterogeneidad multiforme de los materiales utilizados, tanto sea de las reescrituras teatrales de los clásicos, como de escenificaciones a partir de un texto dramático preexistente -es el caso de *Máquina Hamlet* – o de un material completamente nuevo. Artista crítica y testimonial, Alvarado realiza una contribución también a la historia del teatro argentino reciente, al recuperar por medio de estos trabajos materiales hasta entonces inéditos y poco frecuentes sobre los procesos creativos de puestas en escena emblemáticas.

En todos los casos, los objetos tienen un lugar central en la escena, son el punto de partida de la indagación sobre su estatuto ontológico y su pertenencia al régimen estético, tal como lo afirma en su tesis:

Mi tesis es, entre otras cosas, un intento de responderme a mí misma las razones por las que la mayor parte del tiempo de mi vida adulta he vivido obsesionada por “atraer al objeto hacia la esfera del arte”. Espero, no obstante, que mi trabajo se proyecte más allá de mí misma y cree alguna inquietud en quien lo lea por el tema obsesionante del que trata.

Por lo expuesto hasta aquí, las indagaciones de

Ana Alvarado no quedan únicamente expuestas en sus producciones artísticas. La teoría las acompaña y la escritura las fija, dejando en ese trazo una huella que perdura más allá del evanescente acontecimiento escénico.

Una artista crítica

Esta conciencia de ser una artista crítica acompañó a Alvarado desde siempre, como podemos verlo en “Artistas y función crítica” (2009) donde reflexiona sobre el aporte multidireccional que se produce cuando el productor estético suma su punto de vista sobre la obra mediante la escritura. Remite a Oscar Wilde -quizás el pionero en proponer la figura del “crítico-artista”-, a Walter Benjamin, Roland Barthes y Nicolás Bourriaud para apuntalar esta idea y luego aporta ejemplos de las distintas miradas sobre varias propuestas teatrales. Si bien registra una gran diversidad de enfoques, resalta la singularidad de las perspectivas y de la escritura de quienes ejercen la actividad artística:

El lugar de la crítica está lleno de ambigüedad en estos tiempos. No hay un relato, no hay una estética de la que partir, hay fragmentos aislados, formas o relaciones liberadas, interacciones entre personas que se comunican en vivo o no, hibridación de lenguajes, indiferenciación entre la comunicación establecida por los medios y la artística. Hay, por otra parte, una fuerte presencia del discurso intelectual y filosófico del arte en las propias obras de arte. Obras y espectáculos contruidos a partir de la cita de textos de teóricos: Foucault, Deleuze, Danto, Althusser, Benjamin, convertidos en voces dramáticas. (2009: 27)

La escritura también es un arte -aunque muchas veces este hecho se olvida o se omite- y resulta más que interesante cuando quien analiza un objeto estético emite su opinión, dado que no suele estar constreñida a las “reglas del discurso” -en este caso, el de la crítica teatral.

De este modo, Alvarado realiza -una vez más- el gesto de integrar la teoría a la práctica de manera consciente, voluntaria y activa.

Sus textos sobre la problemática del objeto en la esfera artística -tanto en el teatro, la performance o la instalación- resultan fundacionales para el desarrollo de una disciplina, que también bajo su impulso, tiene un estatuto académico con la crea-

ción en 2011 de la carrera de posgrado Especialización en teatro de objetos, interactividad y nuevos medios, en el Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes. Bajo su dirección y a cargo de una cátedra, desde hace varios años se forman especialistas provenientes de distintas disciplinas. El acceso a las nuevas tecnologías aplicadas a la escena, la manipulación de objetos y títeres, la inclusión del receptor en la producción, son algunas de las líneas de análisis que se desarrollan en esta carrera de posgrado breve que posibilita el acceso a técnicas, herramientas, procedimientos y saberes teóricos a los que -ya inmersos en el universo creativo- transitan por las más variadas disciplinas. Y los resultados no permanecen solamente en archivos de los trabajos finales integradores, sino que han participado en diversos espacios de exposición pública -las muestras colectivas FASE, galerías de arte, museos, *site-specific*, espacios de la misma institución, entre otros. Muchos de ellos han publicado sus experiencias o forman parte de trabajos de investigación, especialmente los que problematizan la inserción de las nuevas tecnologías en el arte, considerando la inserción en nuestro contexto *low-tech* pero no por eso menos rico en creatividad y exploración constante:

La carrera creada produjo nuevas reflexiones sobre el concepto de objeto en la era de la virtualidad y el rol del interactor en la tecnoescena. (...) Las imágenes, los cuerpos y los objetos construyen una nueva escena objetual y buscan definir su nuevo emplazamiento. ¿Qué hace el objeto cuando participa en obras donde la separación entre interioridad y exterioridad está rota? El paradigma del objeto escénico y el espacio-tiempo asociado, han sido alterados, hay que buscar nuevos espacios, nuevos emplazamientos, “sitios” de orden físico o virtual. (2018: 177-178)

Estas reflexiones pueden leerse -ampliadas y enriquecidas por otras voces- en el volumen colectivo bajo la dirección de Ana Alvarado, titulado *Cosidad, carnalidad y virtualidad* (2018). En la Introducción (7-20), Alvarado plantea una genealogía de la investigación sobre los objetos desde su experiencia en el grupo El Periférico de Objetos, los proyectos de investigación y las carreras de posgrado. En ese recorrido fueron surgiendo nuevas problemáticas, por ejemplo, el estatuto de la imagen, los emplazamientos -físicos o virtuales-, el rol

del actor o del manipulador, entre otras cuestiones que permiten expandir el campo de experimentación y reflexión:

Los objetos artísticos o en función artística (por ejemplo, dramática) mantuvieron durante mucho tiempo una relación de dependencia recíproca con el actor manipulador, pero esa intensidad está en cuestión. La tecnoescena puede ocurrir sin un escenario, con un concepto de espacio tiempo absolutamente desplazado hacia la calle, la galería, la pantalla, pero además puede estar “in presencia” física a través exclusivamente de su imagen, sin objeto y sin actor. El manipulador puede ser un interactor o incluso el público puede ser el autor e interactor. (2018: 17)

La tecnoescena y la dirección

Los recorridos teóricos se imbrican con el ejercicio de la profesión en una situación de acompañamiento, más que de explicación, lo que puede rastrearse en artículos como “Nuevos medios y teatro performático” (2012) o en “La eterna batalla de la imagen por ocupar su lugar en la escena” (2017). De su lectura se desprende que Alvarado es una artista interdisciplinaria, más que multidisciplinaria. En su producción artística, las diversas disciplinas y teorías no se yuxtaponen meramente, sino que producen convergencia metodológica y por ello, resulta casi imposible separarlas analíticamente. Pensar la dirección escénica está ligado a todo lo reseñado hasta aquí. En la revista *Móin móin*, bajo el título “Las preguntas de la dirección escénica. La identidad del Teatro de Objetos en la escena expandida”, retoma y amplía cuestiones sobre la arquitectura y la espacialidad, el giro performativo en las artes contemporáneas y los cambios producidos en la dirección escénica, resaltando un aspecto soslayado en épocas pasadas:

La dirección escénica es, en algunos casos, colectiva pero aunque no haya sido planteada así, una de sus tareas fundamentales es coordinar la tarea grupal del equipo artístico que convocó, aspirando a generar una poética que los represente. Su tarea es la de un cartógrafo, traza el mapa y ubica el territorio. El rol es visto actualmente de ese modo. La dirección escénica es mucho más horizontal ahora que en los mediados del siglo XX (2019: 155)

En una publicación reciente, Alvarado actualiza

los objetivos y los desafíos de la enseñanza de la dirección escénica en la carrera de Dirección del Departamento de Artes Dramáticas. Plantea las preguntas clave y registra los cambios que la realidad de la escena empírica ha ido produciendo:

La escena actual explora también modalidades nuevas de partitura a partir de la influencia en la dramaturgia de nuevos paradigmas surgidos de las tecnologías de la comunicación y el vínculo con las redes que caracteriza al inicio de este siglo. Las partituras de la dirección incluyen actualmente criterios de proyección de imágenes audiovisuales, mediatización, interactividad y recursos multimediales que participan de la escena junto con los tradicionales diseños escenográficos, lumínicos y sonoro. (2011: 12)

Su pensamiento interdisciplinario y flexible ante los cambios y contingencias le ha permitido también pensar la pandemia desde las artes escénicas. Alvarado traza un estado de situación de la actividad artística presencial desde el 2020 en el artículo de la revista *Conjunto* N° 197 (octubre/ diciembre 2020) “Entre la melancolía y la rebelión”. Lejos de la desazón absoluta o de un ingenuo optimismo, Alvarado rescata las oportunidades que pueden ofrecer las nuevas tecnologías en estas circunstancias adversas para los encuentros presenciales:

Mientras tanto, se produce obra, por fuera de las definiciones y casillas evidentes. El ejercicio de la actividad creadora necesita entrenarse. Hacerlo es un modo de resistir. Tenemos muchos años de reflexión sobre el teatro fuera de la arquitectura teatral, la teatralidad disidente y los espacios liminales que nos son de gran utilidad en este momento. De a poco se reiniciaron los ensayos a través de plataformas virtuales sincrónicas y las clases en entornos virtuales asincrónicos. Todo es muy complejo y necesita paciencia y predisposición, pero permite pensar la actividad, entrenar y fundamentalmente algo que hace ya muchos años se volvió necesario, entender que las tecnologías con las que convivimos pueden ser una herramienta ineludible a la hora de comunicar y crear, sin por eso excluir a otras. (2020: 3)

Cuestión de género

La ineludible pregunta por la problemática de género en las artes escénicas -y muy particularmen-

te en la dirección teatral de títeres y objetos- ha sido motivo de una nota testimonial en la que Alvarado repasa la situación de las mujeres en esos roles unas décadas atrás y señala las diferencias con la situación actual.⁵ A su vez, entrevistó a tres directoras que ejercen esa actividad: Daniela Fiorentino, Carolina Ruy y Tatiana Sandoval, lo que brinda un panorama más amplio de esta problemática en el campo teatral porteño de la actualidad. Sus palabras de cierre resultan significativas en cuanto al posicionamiento actual pero también de cara al futuro:

Hoy por hoy, tratamos de combatir el binarismo en los géneros. Me parece muy bien pero no tenemos que olvidar que son pasos de la misma lucha y estén atentas mujeres a que no se vuelvan a perder nuestras voces en los nuevos diseños socioculturales. (2020:345)

Aun dejando algún material por fuera de esta compilación y a modo de síntesis muy provisoria, -ya que habrá mucha más obra a producir y escritura por publicar – espero haber desplegado la labor de una figura modélica de nuestra escena contemporánea, que señala no solamente caminos a recorrer sino también las maneras de transitarlos: un *bios* integrador de teoría y práctica, una artista interdisciplinaria, permeable a la novedad y atenta al contexto en el que se inserta.

1- Ana Alvarado actualmente ejerce la docencia en diversos ámbitos: en la Universidad Nacional de las Artes, es titular de Dirección III de la Licenciatura en Dirección Escénica; es directora y docente de Taller en la carrera de posgrado Especialización en teatro de objetos, interactividad y nuevos medios, también en el Departamento de Artes Dramáticas. Es docente en la Universidad de San Martín, en la carrera de Títeres y en sus talleres privados. Las referencias a las publicaciones de su autoría serán citadas en adelante.

2- En la tesis de Licenciatura en Artes Visuales titulada “El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos”, pág. 1.

3- La multifacética producción de K. Kemble lo sitúa como pionero de muchas de líneas artísticas que proliferaron décadas más adelante. Como ejemplo, la muestra realizada en la galería Lirolay en 1961, “Arte destructivo” contenía objetos intervenidos, objetos encontrados, collages, instalaciones, muñecos desarticulados, etc.

4- Publicado en AAVV, Topología de la crítica teatral II (Liliana López editora), Buenos Aires, Departamento de Artes Dramáticas, 2011 (pp. 9-12)

5- En “La dirección escénica femenina” (2020: 330-345)

Bibliografía y textos citados

Alvarado, Ana. “*El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos*”. Tesis de Licenciatura en Artes Visuales. En:

<https://www.scribd.com/document/317533941/TesisAnaAlvarado-Objetos>

Alvarado, Ana. 2011. “*La maquinaria barroca: Monteverdi, método bélico*”, en AAVV. Topología de la crítica teatral II. (directora Liliana B. López) Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas, UNA (9-12)

Alvarado, Ana. 2013. “*Zooedipous*” en AAVV. Topología de la crítica teatral III. (directora Liliana B. López) Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas, UNA (9-13)

Alvarado, Ana. 2013. “*Nuevos medios y teatro performático. El espectáculo visible*” en AAVV Teatralidad expandida. El teatro performático. (Julia Sagaseta editora) Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas, IUNA. (105-127)

Alvarado, Ana. 2009. “*Artistas y función crítica*” en AAVV, Topología de la crítica teatral I (directora Liliana B. López), Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas, UNA (13-28)

Alvarado, Ana. “*El actor en el teatro de objetos*”, en revista Móin móin Revista de estudios sobre teatro de formas animadas. Año 2009 N° XX

Alvarado, Ana. “*Las preguntas de la dirección escénica. La identidad del Teatro de Objetos en la escena expandida*” en revista Móin móin. Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 2, n. 21, (140-156) 2019. Link: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034702212019140>.

Alvarado, Ana. 2017. “*La eterna batalla de la imagen por ocupar su lugar en la escena*” en AAVV La tecnología de/ en la escena de Buenos Aires (Silvia Maldini compiladora) Buenos Aires: Escénicas sociales (25-32)

Alvarado, Ana. “*Puesta en escena objetual e interactiva*” en revista Urdimento, UDSC, v.2, n.32, p. 175-182, Setembro 2018

Alvarado, Ana et al. 2018. *Cosidad, carnalidad y virtualidad. Cuerpos y objetos en la escena*. Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas, UNA.

Alvarado, Ana. “*Entre la melancolía y la rebelión*”. En revista Conjunto N° 197. La Habana: Casa de las Américas (octubre/ diciembre 2020), (3)

Alvarado, Ana. “*La dirección escénica femenina*”, en revista Móin móin Revista de estudios sobre teatro de formas animadas. Vol. 11, N° 13 (2020) Santa Catarina: UDESC. (330-345) <https://periodicos.udesc.br/index.php/moin/article/view/19293/12519>

Alvarado, Ana. 2021. “*Algunas preguntas sobre la dirección escénica en la universidad*”, en *Sistemas y metodologías de la enseñanza universitaria en dirección escénica*. (Gerardo Camilletti director/ Ana Alvarado compiladora) Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas, UNA. (1-19)

Kantor, Tadeusz. 1984. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Sibilia, Paula. 2009. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Larios, Shaday. 2018. *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. México: Paso de Gato.

Revista Exploraciones Textos breves para títeres y objetos

ISSN 2545-6350

Suscripción e informes: revistaexploraciones@gmail.com

Editado en Buenos Aires, Argentina, en el mes de abril del 2024

Departamento de Artes Dramáticas. Área transdepartamental de Artes Multimediales.

Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina



