

# UNA VISIÓN SOBRE EL TEATRO DE OBJETOS

**Francisca Zamorano Moriamez**

Profesor Guía: Germán Droghetti

Memoria presentada al  
Departamento de Teatro de la Universidad de Chile  
para optar al Título Profesional de Diseñador Teatral

Santiago, marzo de 2008



**“La evocación basta para hacer existir las cosas en la cabeza del espectador”.<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Théâtre de Cuisine.



Para mi madre Violeta Morizmez  
familia y amigos



# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN 11

- Una Percepción. 13
- Cartografía de una Ruta. 15
- Contexto Teórico. 16

# 1

## POSMODERNISMO 19

- 1.1-Perspectiva Posmoderna. 21
  - 1.1.1 Modernidad versus Posmodernidad. 22
  - 1.1.2 Integración hacia una Visión Teatral. 31
- 1.2-Aproximación a Teorías sobre el Objeto. 33
  - 1.2.1-El Objeto según: Jean Baudrillard, Abraham Moles y Roland Barthes. 36
  - 1.2.2-Aplicación de las Teorías al Ámbito Artístico y Teatral. 49
- 1.3-Sentido del Objeto en el Teatro. 67

## EL LEGADO DE LAS VANGUARDIAS 75

# 2

- 2.1-Antecedentes del Teatro de Objetos en el Futurismo. 77
  - 2.1.1-Cine Futurista. 80
  - 2.1.2-Teatro Futurista. 81
  - 2.1.3-Umberto Boccioni y el Objeto: Herramientas para el Teatro de Objetos. 85
- 2.2-Influencias del Formalismo Ruso con Shklovski. 87
- 2.3-Procedimientos del Dadá. 92
- 2.4-Los Objetos en el Surrealismo. 95
- 2.5-Las Danzas de la Bauhaus. 106
- 2.6-Actitud en las Artes de Acción. 108
- 2.7-Tratamiento del Objeto en el Pop Art. 113
- 2.8- Artistas fundamentales. 118
  - 2.8.1-Las Mil Lecturas de los *Ready-Mades* de Marcel Duchamp. 118
  - 2.8.2-Bertolt Brecht y el "Recurso del Distanciamiento". 120
  - 2.8.3-El Objeto en Tadeusz Kantor. 122
- Conclusiones del Capítulo 2. 126

# 3

## SURGIMIENTO DEL TEATRO DE OBJETOS 127

- 3.1-Antecedentes directos del Teatro de Objetos. **129**
- 3.2-Surgimiento del Teatro de Objetos. **131**
  - 3.2.1-La Sacralización del Objeto. **132**
  - 3.2.2- "Micro-Macro Teatro". **134**
  - 3.2.3-La idea se hace carne en el Objeto. **134**
  - 3.2.4-Teatro de Objetos convocador de diversas expresiones. **135**
- 3.3-Grupos de teatro franceses, que comenzaron a usar este término. **137**
- 3.4-Grupos tomados para estudio específico, del Teatro de Objetos **146**
  - 3.4.1-Théâtre de Cuisine (franceses). **146**
  - 3.4.2-Ciklos (chilenos). **159**
  - 3.4.3-Periférico de Objetos (argentinos). **166**
  - 3.4.4-La Troppa (chilenos). **177**
  - 3.4.5-Equilibrio Precario (chilenos). **193**
- Conclusiones Capítulo 3. **205**

# 4

## DE LA MARIONETA AL OBJETO 207

- 4.1-Antecedentes del títere en otras culturas y épocas. **209**
- 4.2-Distintas épocas distintas percepciones. **211**
- 4.3-Evolución de la Marioneta. **215**
- 4.4-Entre Marioneta y Objeto. **217**
- 4.5-El "Objeto-Materia", animado. **219**
- 4.6-De la representación tradicional a la artística. **225**

# 5

## TALLER DE ASOCIACIONES CREATIVAS 227

- 5.1-Alusión a la "Dramaturgia de la Materia", según Mauricio Kartun. **229**
- 5.2-La Lógica del Extrañamiento como proceso creativo. **232**
  - 5.2.1-Asociaciones a partir de un objeto o palabra. **232**
  - 5.2.2-Binomios Fantásticos. **233**
  - 5.2.3- Distorsión del cuento clásico. **235**
    - 5.2.4.1-Estructura del cuento. **236**

# 6

## EL OBJETO EN LA PELÍCULA FRANCESA "DELICATESSEN" 239

- 6.1-Introducción. **241**
- 6.2-Aplicación del Objeto Surrealista. **246**
  - 6.2.1-Diferentes tratamientos del objeto extrañado. **246**
- 6.3-Otros aspectos de la película. **249**
  - 6.3.1-Manipulación de Objetos. **249**
  - 6.3.2-Estética Kitsch. **252**
  - 6.3.3-El Espacio como Objeto. **253**
    - 6.3.3.1-Tránsitos. **256**
- Breve conclusión Capítulo 6. **256**

# 7

## APÉNDICE: ENTREVISTAS 257

- 7.1-Entrevistas en Buenos Aires, Argentina, 2003. **259**
  - Daniel Veronese, *Periférico de Objetos*. **259**
  - Ana Alvarado, *Periférico de Objetos*. **263**
  - Javier Swedzky, ex integrante de *Periférico de Objetos*. **265**
- 7.2-Entrevistas en Santiago, Chile, 2003-2007. **267**
  - Foro con *La Troppa* (2003). **267**
  - Rodrigo Malbrán, director de "Escuela La Mancha" (2003). **269**
  - Carmen Luz Maturana, *Equilibrio Precario* (2003-2007). **271**
  - Zapallo de Troya*, colectivo de artistas (2003). **274**
  - Christian Pino, ex integrante de *La Patogallina* (2004-2007). **277**



CONCLUSIONES 283

GLOSARIO 293

BIBLIOGRAFÍA 297

AGRADECIMIENTOS 301



# INTRODUCCIÓN



# Una Percepción

Esta tesis nace a raíz de una inquietud no tan consciente en un primer momento, sobre lo que sucede en la escena teatral hoy en día, relacionada con la utilización de objetos y marionetas. Se trata de un juego de relaciones expresivas no sujetas a un canon medianamente predecible, sino más bien, como un medio más, dentro de los múltiples recursos de expresión que utilizan las compañías contemporáneas.

**Fijando aquí nuestro interés**, nos abocamos a desentrañar qué estaba sucediendo con este tipo de teatro y por qué la marioneta no respondía a las claras convenciones a las cuales acostumbrábamos a relacionarla, como temática, nivel de elaboración de los signos escénicos, dimensiones, formas de manipulación, modos de escenificación, rol del titiritero, etc. Todo esto se había desdibujado, ya no teníamos un claro referente de lo que podía representar una obra que contuviera este tipo de artificios que, por lo demás, dejaban de ser protagónicos por sí mismos, para constituirse ahora de igual a igual con el actor en la puesta en escena.

Importante guía, en este incierto camino por tratar de descubrir cuáles eran las nuevas leyes (si las había), que regían a estas originales puestas, fue la emblemática compañía **La Troppa**. Con la cual percibimos por primera vez, que asistir a uno de sus espectáculos, no era asistir a una obra de marionetas ni de actores específicamente, sino que a una poética que integraba magistralmente ambos componentes.

¿Cómo era posible esto?, ¿cómo se explicaba la integración en escena de un ser humano con un objeto en una interacción recíproca, sin provocar extrañeza?, ¿cómo se entendía la manipulación descarada a la vista, sin ser ésta un factor de distracción para el público?, ¿a quién se le debería otorgar el crédito en la escena, al actor o a la marioneta?...Tal vez la respuesta estaba en otro lugar, en un cambio de perspectiva, quizás ya no había que buscar un lugar específico para ubicar a la marioneta ni al actor...Entonces, percibimos que se trataba de un fenómeno de nuestro tiempo.

## La Marioneta Contemporánea

Premunidos de nuestras percepciones partimos en la búsqueda de la marioneta contemporánea, suponiendo que en este terreno encontraríamos la respuesta a nuestras dudas. En efecto, surgió un concepto clave: **“Teatro de Objetos”**.

“Ahora se usa llamar a la marioneta contemporánea, objeto”. Este último concepto es más amplio y abarcador que el primero, puesto que la marioneta está indisolublemente ligada a su carácter antropomorfo, prestándose muchas veces más a ilustrar que a representar. Esto mismo, dio pie a malos entendidos, que la asociaron muchas veces, como una “expresión de fácil acceso para un público infantil”.

## Cuestión de Concepto

Aceptamos esta explicación, entendiendo la importancia del concepto **objeto**, como **apertura y eje** desde el cual se articulaban **distintos sentidos -no acotados-** que eran, al mismo tiempo, aplicados libremente por las compañías dentro del universo escénico, con distintos rangos de búsquedas y exigencias.

Es así como para el análisis de esta tesis, se sumaron otros grupos que manejaban objetos en sus puestas, además de **La Troppa**, como **Equilibrio Precario** (también chilenos), quienes trabajan temas propios de nuestra cultura, **Periférico de Objetos** (argentinos), sindicados como exponentes de ésta tendencia, **Ciklos** (chilenos), herederos de la dramaturgia de Jacques Lecoq y finalmente, **Théâtre de Cuisine** (franceses), quienes se adjudican el origen de la denominación, “Teatro de Objetos”.

**Inferíamos entonces, que el término “Teatro de Objetos” se erigía como un concepto originado a partir de los años ‘80, produciéndose su traspaso en un proceso paulatino, desde Europa a América Latina, específicamente a Argentina y Chile, justificando su uso, para nombrar una tendencia teatral que implica un sentido de mayor exigencia en la representación con marionetas y objetos. Éste, a su vez, se acomoda perfectamente a un tratamiento abierto en la puesta, producto de las búsquedas contemporáneas.**

**Sin embargo esta explicación no nos satisfacía.**

**Surgieron preguntas más inquisidoras al respecto:**

¿Cuáles eran, entonces, estas exigencias?, ¿Qué implicancias tenía, realmente, rebautizar un género de teatro que cuenta con el peso de una tradición milenaria, por el nombre “Teatro de Objetos”?, ¿Qué procesos se tendrían que haber dado para que esto ocurriera?, ¿Existiría realmente un verdadero Teatro de

Objetos opuesto a la marioneta?, **¿cómo podríamos delimitar su pertinencia a una área determinada, si su nombre es un concepto?**, ¿Tendrían relación con este nuevo enfoque las teorías de la época posmoderna?...

## **“Demasiadas preguntas para una pequeña frase”**

**La apuesta, entonces, se centró** en intentar definir al “Teatro de Objetos” como su nombre lo enuncia: **un concepto**; justificando acercarse a él, mediante el análisis de las micro poéticas escogidas para esta tesis. Entendiendo que la multiplicidad de tendencias, se generarían bajo un **marco analítico de las relaciones dramáticas**, que tenderían a desmarcarse de parámetros establecidos, asociados al género de las marionetas. Una situación producto, entre otras cosas, de una sensibilidad contemporánea, que podríamos relacionar al **Posmodernismo**.

Para hacer aún más clara nuestra idea, el foco de atención se trasladaría desde el **objeto como materia** (sean estos títeres u objetos, como tal), **al objeto como idea** (producto de una serie de procesos selectivos por parte de los grupos teatrales que trabajan el protagonismo del objeto en la escena). Y aplicaríamos las conjeturas a las compañías que tomamos para estudio, única forma -según nosotros- de delimitar una imagen abstracta, que por naturaleza, es siempre escurridiza.

## **Cartografía de una Ruta**

En los capítulos venideros, abordaremos el tema desde lo más general a lo más particular, partiendo por un **contexto histórico y sociológico** que contenga nuestro estudio. Esto, con la intención de situarnos en una panorámica que nos dé una referencia de cómo abordar una corriente contemporánea que se manifiesta en las artes escénicas de hoy.

Esta perspectiva ha sido necesaria, por cuanto los procesos a investigar están aún abiertos a estudio, lo que queda de manifiesto por el simple hecho de no

haber podido acceder a publicaciones concretas que explicaran cómo se gestó esta vertiente teatral. Aquella situación nos impulsó a trazar una ruta de investigación, que hizo imprescindible su enfoque a nivel global, incluyendo la mentalidad contemporánea desde la cual se desprendería esta tendencia.

Veremos también, las **corrientes artísticas** que fecundan el origen del Teatro de Objetos y cómo éstas dan pie a la intromisión de la **filosofía**, transformando la visión general en el ámbito artístico, para influenciar también al teatro.

Junto con esto, situaremos su aparición histórica, hasta abordar de forma específica a cada grupo, para acercarnos a puntos de vista disímiles, desde los cuales, derivan diversos modos de trabajar "el objeto" en la escena.

Dentro del objeto, también tocaremos a la **marioneta**, con una óptica adecuada a los tiempos, renacida como el "ave fénix", producto de su tratamiento experimental.

También nos aproximaremos al ejercicio lúdico de abrir mecanismos que activen metáforas, por medio de ideas y objetos, siguiendo el concepto de "**colage**", para su posterior trabajo en la escena.

Tomamos, de forma extraordinaria, un ejemplo desde el arte cinematográfico, a través de la película francesa "**Delicatessen**", porque en ella se verifica la aplicación de las teorías de las "Vanguardias Artísticas", en relación al tratamiento del objeto. Además, por su dialogo con el formato teatral y, sobretodo, por la manipulación de los objetos, resulta atingente a nuestro estudio.

Finalizamos nuestra búsqueda teórica, con **entrevistas** a tres representantes de compañías tomadas como exponentes y otras personalidades, que dan su opinión al respecto. Para concluir, con **nuestra propia visión** sobre las razones que fundamentan el concepto "Teatro de Objetos".

## Contexto Teórico

El **Teatro de Objetos** surge en un período que algunas teorías nombran como **Posmoderno**, encontrando aquí su correspondencia con ciertas sensibilidades en la sociedad actual, así como en las artes en general. **Es importante esta asociación**, ya que de ella se desprenderá más adelante el cómo se da -según nuestro punto de vista- esta manifestación artística en las artes escénicas. Dentro de este concepto de contemporaneidad nos situaremos, para buscar nexos que comprueben, por qué deviene en una amplia gama de posibilidades.

Por otro lado, las **divergencias de los teóricos** en los distintos enfoques del Posmodernismo, en cuanto a su contextualización histórica ('60, '70, '80), como a

su posible aplicación uniforme en todo ámbito de manifestaciones (incluso, cuestionando algunos que se haya dejado atrás la modernidad), nos lleva a asumir que, como cambio de visión, se estaría desarrollado de forma progresiva y paulatina, y hasta desigual. Asumimos que ninguna época cambia sus paradigmas abruptamente de un día para otro, y es muy natural que ocurra de modo desapercibido para quienes la viven.

Es por ello que buscamos un panorama que nos ayude a delimitar -virtual y brevemente- el cambio de visión, de un período a otro (modernidad y posmodernidad), de modo que podamos **abordar la mentalidad que subyace a esta expresión.**

No obstante, nuestro objetivo no es establecer correspondencias que se ajusten previamente a un "modelo tipo" de teatro, propiamente llamado Posmodernista (como estilo). Más bien entendemos al Teatro de Objetos, como "**Teatro Posmoderno**", por gestarse en los inicios de este período y por sus innegables relaciones con estas estructuras de pensamiento, que lo hacen ser producto, de una permeación cultural.

Además es vital aclarar que dentro de este panorama, ubicamos el surgimiento de este teatro, como el resultado de una **sociedad de consumo**, donde los objetos se reproducen en grandes cantidades generándose una cultura "objetal"<sup>2</sup>. De ello dan cuenta distintos pensadores de origen francés como Abraham Moles, Jean Baudrillard y Roland Barthes, además de un amplio espectro de manifestaciones en el campo artístico de la plástica y del teatro, todos ellos precursores de esta tendencia.

Cabe destacar **otra complejidad**, anexada a la influencia de las artes en general (Action Painting, Happening, Duchamp, Pop Art, Fluxus, y otros) en cuanto a incidir en la desintegración del objeto, producto del tránsito de éste hacia concepto.

La Marioneta, por tanto, será un actor más dentro de este desarrollo, "un dato de la causa" que nos dará las pistas acerca de un camino, hacia su tratamiento conceptual.

Finalmente, no sólo están los pensadores franceses, también hay grupos específicos de Teatro de Objetos -del mismo origen- que gestan esta denominación, entregando datos concretos sobre ubicación histórica y tratamiento del objeto, como punto de partida para su amplia atomización en el teatro.

Con esta breve revisión, hemos dado cuenta de la variedad y complejidad de numerosas variables que estarían interviniendo en este teatro, por lo tanto, nuestro objetivo se centrará en colegir desde la teoría hasta los grupos, **cómo se da el Teatro de Objetos, cuáles son sus influencias y posibilidades.**

---

<sup>2</sup> Concepto ocupado por Abraham Moles, *Teoría de los Objetos*. Colección Comunicación visual, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1975, Prólogo.



# POSMODERNISMO 1



## 1.1-Perspectiva Posmoderna

**“El fin del arte, el fin de las ideologías, el fin de los discursos, el fin de la marioneta...”**

*“Lo que tal vez parecería un alarde profético de acabo de mundo, serían algunas expresiones asociadas a las teorías que sindician al Posmodernismo como un nuevo estado de conciencia, que daría la espalda a la seguridad de los parámetros establecidos, cuestionando cualquier modelo de pensamiento cerrado, y sobre todo al modelo Modernista. Esta actitud ya no sería un grito a toda voz, o un nuevo discurso autolegitimador, como los proclamados por las vanguardias artísticas del siglo XX, sino más bien un sentimiento silencioso y tolerante”.*

Con este pensamiento, comenzamos a revisar lo que ciertamente se estaría manifestando, al menos, a modo de sensibilidad contemporánea en el arte, en la sociedad (occidental), filosofía, política, literatura, música, pintura, arquitectura, teatro y demás áreas.

Las opiniones de los pensadores son divergentes. No hay un modelo “tipo” de **Posmodernismo** ni una idea de generalidad en su aplicación a todo orden de cosas. Incluso algunos teóricos prefieren llamar a este tiempo **Nueva Fase del Modernismo** (Fredric Jameson<sup>3</sup> lo cita como una denominación con la que no concuerda), o **Segunda Modernidad**, además de otras interpretaciones que se desprenderían de ésta, como **Período Posthistórico** (Arthur Danto<sup>4</sup> conflictúa la utilización del término Posmoderno, por considerarlo unificador como período estilístico, sin embargo nosotros lo utilizamos en el sentido opuesto, para denotar heterogeneidad y poder situar históricamente los procesos pertinentes a las distintas compañías que son motivo de estudio, como Teatro de Objetos).

---

<sup>3</sup> Para reseña sobre Fredric Jameson, ver glosario, p., 294.

<sup>4</sup> Para reseña sobre Arthur Danto, ver glosario, p., 293.

**“El Posmodernismo es una forma, no convencional, de irracionalismo, que no se opone a todo tipo de razonamientos sino al carácter aparentemente absolutista sobre el que se apoya el discurso modernista...”<sup>5</sup>**

Para poder acceder, entonces, a lo que se entendería por Posmodernidad, habría que buscar una definición esquemática por oposición, de lo que hasta ahora se comprendería por Modernidad.

## 1.1.1-Modernidad versus Posmodernidad

### Modernidad

La Modernidad sería un período comprendido, aproximadamente, entre el Renacimiento (siglo XV, aunque otros autores sitúan su comienzo en el siglo XVIII) y los años 60 (según Fredric Jameson, pero para otros, en los '70).

Con la genial figura de Leonardo Da Vinci como personaje ideal del Renacimiento, quien abarcó muchas áreas del conocimiento, nos acercamos a lo que caracterizaría esencialmente a este período, como la toma de conciencia del hombre como “dueño y señor de su destino” manteniendo para ello la ilusión de un ideal de progreso de la humanidad **por medio de la razón y su propio “genio”**.

**La conciencia es reconocida como una fuerza por derecho propio<sup>6</sup>.**

Este optimismo se vislumbra transversalmente destacándose especialmente en la ciencia, la tecnología, las artes y los distintos modelos ideológicos de sociedades.

Dada esta **confianza ilimitada sobre el acceso al conocimiento**, se daría que todo objeto es factible de ser conocido mediante un método matemático científico, comprobable y sujeto a ciertas leyes. Lo subjetivo no es comprobable mediante métodos científicos, por tanto, no sirve, siendo relegado a un segundo plano, más bien anecdótico.

Este aspecto marca una clara diferencia entre **sujeto** (conocedor) y **objeto** (personas, culturas u objetos factibles de conocer). El sujeto impondría al objeto su

---

<sup>5</sup> Stanley Aronowitz, 1988, citado por Neil Larsen, citado por Beatriz J. Rizk, *Posmodernismo y Teatro en América Latina: prácticas en el umbral del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana -Vervuert- 2001, p., 25.

<sup>6</sup> John Lechte, *50 Pensadores Contemporáneos Esenciales*, 'Modernidad', Madrid, Ed. Cátedra S.A. 1996, p., 255.

propia estructura lógica de conocimiento (relación unilateral). Esta idea de poder auto-referencial, madurará con mayor énfasis a partir de los siglos XIX y XX.

**“El pensamiento y la acción de los siglos XIX y XX están dominados por la idea de la emancipación de la humanidad, elaborada a fines del siglo XVIII”<sup>7</sup>**

La frase refleja la premisa característica de la **perspectiva etnocéntrica del Modernismo**, proveniente de la hegemonía europea y norteamericana. En este sentido, lo que antes era una realidad incuestionable, hoy en día solo quedaría **reducida a un mito**, como lo destacamos en las siguientes frases (aquí hacemos nuestra la idea de Roland Barthes en su libro, *Mitologías*<sup>8</sup>): “el conquistador europeo a colonizar”, “el misionero a evangelizar”, “el occidental a civilizar”, incluso, en relación a diferentes disciplinas, podríamos decir: “Freud a Psicoanalizar”, etc.

Todas estas asociaciones ejemplifican:

**“...que el problema no es tanto cómo son realmente las cosas, sino cómo alguien, cuya mente está estructurada de cierta manera, está obligado a pensar qué son las cosas”<sup>9</sup>**

Por lo tanto el sujeto a partir de su ideal legitimador, ejercerá su propio punto de vista sobre el objeto conquistado, colonizado o estudiado.

También distintos modelos ideológicos como Marxismo, Anarquismo, Capitalismo, se podrían citar en la búsqueda utópica por descubrir un sistema homogéneo aplicable a toda la sociedad por igual, sin distinción de peculiaridades y diferencias.

Sobretudo a partir de la era de la industrialización, los avances implicaron un cambio cualitativo de una etapa a otra. No es de extrañar entonces, que la idea de novedad pasara a tener un lugar central en estas épocas.

---

<sup>7</sup> Jean Françoise Lyotard, *La Posmodernidad (Explicada a los Niños)*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1986, p.,97.

<sup>8</sup> Temáticas aludidas por el grupo Théâtre de Cuisine, véase Roland Barthes, *Mitologías*, Madrid, Ed. Siglo Veintiuno de España Editores, 3ª Ed. 2000.

<sup>9</sup> Arthur Danto, *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, S.A., 1999, p.,28, en relación a la distinción que por primera vez hizo René Descartes, sobre el “yo pienso”.

Ser moderno<sup>10</sup> significa estar a la moda, a la expectativa de algo más nuevo. Un ejemplo de esta mentalidad se encontraría graficada en la película **"Titanic"**, del director **James Cameron**<sup>11</sup>, que podríamos resumir en la siguiente visión: "la más grande y titánica máquina, nunca antes vista, solo producto de los nuevos tiempos, en que el ingenio humano se despliega con toda su magnitud, surcará los mares a toda velocidad, para conducir a sus afortunados tripulantes, en un tiempo récord, a la tierra de las oportunidades"...Nuevo mito.

En el campo de las artes, también se dieron los modelos hegemónicos importados desde Europa que, a su vez, venían con su propia lógica, destacando más que nada la trayectoria de los grandes maestros del primer mundo como, Manet, Monet, Renoir, Matisse, Gauguin, Picasso, Dalí, etc. (Las vanguardias artísticas del S. XX, tendieron a cuestionar a sus antecesores, volcándose sobre la problemática de las condiciones propias de la representación. El arte pasó a ser un tema en sí mismo, ejerciendo la autocrítica, no para quebrar estos esquemas, sino para establecer cada área específica, con mayor fuerza, dándose una guerra de tendencias).

El culto a la maquinaria se ve expresado en la fascinación de los futuristas por los medios de transporte, las fábricas humeantes, el ruido de los motores. Algo que salta a la vista en las máquinas pintadas por Francis Picabia y Marcel Duchamp.

---

<sup>10</sup> **Concepto Moderno:**

Denota actualidad, lo más reciente, "diferencia entre ahora y antes: el término no se podría usar si las cosas continuaran siendo firmemente y en gran medida las mismas" (Op., Cit., Danto, p.,32), ha llegado a entenderse como concepto estable, de lo que significa estilo y período, en el momento presente en que se lo aplica. En filosofía y en arte, ser moderno implicaría estrategia, estilo y acción. (ibid.).

**Concepto Contemporáneo:**

En la actualidad. El arte producido por nuestros contemporáneos. Entendiendo que para producirlo se ejecuta una determinada estructura de producción no vista antes (ibid.), "lo contemporáneo no fue moderno durante mucho tiempo". (Op., Cit., p.,33)

(Aclaración de Danto: el arte contemporáneo podría haber seguido siendo Moderno, pero esto dejó de ser satisfactorio, surgiendo la necesidad de crear el término Posmoderno. Esto evidenciaría la debilidad del concepto contemporáneo por su carácter meramente temporal.)

**Modernismo:**

Período estilístico que comienza en el último tercio del siglo XIX. Recibe varios nombres dependiendo del país. Art Nouveau, Francia; Modern Style, Inglaterra; Jugendstil, Alemania. Este en vez de representar otra etapa más dentro del desarrollo de las artes, marca un nuevo estado de autoconciencia en donde más que dar importancia a la representación mimética (sobre todo pintura), "lo que prima es la reflexión sobre los sentidos y métodos". Karin Thomas, *Dicc. del Arte Actual*, Colombia, Ed. Labor, p.,137; (Op., Cit., Danto, p., 30).

<sup>11</sup> **Tragedia del hundimiento del transatlántico "Titanic"**, 14 de Abril de 1912. Buque considerado insumergible por parte de los ingenieros. Se hundió producto de un choque con un iceberg, en su viaje inaugural desde Liverpool a New York. James Cameron recreó esta historia, en la película "Titanic" (1997), centrando la atención en una historia de amor.



Moulin à café, Molino de café,  
1911. Óleo sobre cartón, 33 x 12,5  
Marcel Duchamp, Janis Mink,  
©1996, Taschen, p.25.

**“Un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más bello que la victoria de samotracia” F.T. Marinetti**



Filippo Tommaso Marinetti, en su auto 1908, (iniciador del movimiento Futurista). *Futurismo*, Sylvia Martin, © 2005, Taschen, p.8.

Para ir cerrando esta etapa, adelantamos que del período del S. XX, tomaremos más adelante las principales vanguardias (como el Futurismo, Formalismo Ruso, Dadaísmo y Surrealismo), que incidirán de modo importante en el desarrollo posterior del arte y, por tanto, en nuestra visión sobre el Teatro de Objetos. Si bien a éstas les seguirán las neovanguardias del '45 al '68, el vanguardismo y posvanguardismo, hasta nuestros días, y de ello mantendremos siempre nuestro punto de vista en lo estrictamente esencial para nuestro enfoque y aplicación.

## **Algunas desilusiones que aluden a distintas épocas**

La Revolución Francesa sentó las bases de una sociedad igualitaria pero, a pesar de lograr ciertos avances, esto quedó más bien circunscrito a una teoría; la tan esperanzadora industrialización trajo aparejado consigo los problemas del

proletariado; la economía monopólica e imperialista de Europa sobre las colonias americanas; la Primera y Segunda Guerra Mundial, con Auschwitz incluido.

La producción de alta tecnología no trajo necesariamente una mayor felicidad y, aunque los avances científicos lograran increíbles descubrimientos, esto no siempre se tradujo en un bienestar concreto.

Las artes acusaron recibo de aquello, mostrando los problemas de asumir este enfoque.

Demasiadas heridas se eternizaron en nombre de la expansión de la humanidad en la llamada era Moderna. Incluso, haciendo una revisión de lo que la ha caracterizado, es cada vez más difícil encontrar eco en estos parámetros de inalcanzables ideales. De hecho, pensadores como Jean François Lyotard, afirmarían que el proyecto Moderno está liquidado. También tomamos la referencia de teóricos más cercanos, por ejemplo, el argentino Jorge Dubatti, quien confirma un cambio en la cultura a raíz de un nuevo "fundamento de valor"<sup>12</sup>, colegido de la crisis de este modelo, dando paso a la Posmodernidad o Segunda Modernidad<sup>13</sup>.

## El quiebre con la Modernidad

Siguiendo esta idea, adoptamos la visión de Fredric Jameson, quien menciona los años '50-'60<sup>14</sup>, como período delimitador de esta ruptura de pensamiento, con el entendido "Modelo Modernista", ya que como dijimos, se evidenció la imposibilidad de mantener la confianza en los hallazgos y certidumbres pasadas, como ideales estáticos a seguir.

Tomamos esta fecha como tentativa, puesto que es difícil demarcar exactamente circunstancias históricas de desarrollo paulatino. Sin embargo, esto se vería corroborado, de modo aproximado, con las datas tentativas que entregan otros teóricos.

Se supone que este período manifestaría un agotamiento ante las incesantes y cada vez más aceleradas transformaciones que, aunque increíbles, no serían la respuesta a la búsqueda de una plenitud ideal. Los grandes discursos, otrora universales, habrían comenzado a declinar.

---

<sup>12</sup> Expresión usada por Jorge Dubatti.

<sup>13</sup> Daniel Veronese, *La Deriva*, Buenos Aires. Adriana Hidalgo Ed., 2000, p., 13. (Jorge Dubatti, a cargo de Prólogo y Ed. alude a Posmodernidad o 2da Modernidad indistintamente, citando a Nestor García Canclini, en *Culturas híbridas. Formas de entrar y salir de la Modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992; *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 1999.)

<sup>14</sup> Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, Barcelona, Ed. Paidós, 1991, ver introducción. coincide con Beatriz J. Rizk, en cuanto a generalizar esta fecha como hito, sindicado por diversos Teóricos, en *Posmodernismo y Teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Madrid, Ed., Iberoamericana - Vervuert, 2001, p., 17.

-Marta López Gil, lo ubica en el año '68, *Filosofía, Modernidad, Posmodernidad*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2da Ed.s.f., p., 104.  
-Roa lo sitúa en los años '68-'70, *Modernidad y Posmodernidad, Coincidencias y Diferencias Fundamentales*, Ed. Andrés Bello, s.f., p., 39.

# Posmodernismo

Como lo sugiere Fredric Jameson, a partir de estas fechas se empieza evidenciar una cultura de masas. En el arte, los herederos de las vanguardias se suceden vertiginosamente en variados estilos: Abstracción Geométrica, Neorrealismo francés, Pop Art, Op Art, Minimalismo, Arte Povera, Nueva Escultura, Arte Conceptual (incluye manifestaciones diferentes como: Arte de Acción, Body Art, etc).

Surgen nuevas teorías sobre la cultura de masas, como: teorías existencialistas, cibernéticas y, especialmente importante para nuestro tema, **teorías sobre objeto**<sup>15</sup>.

Los años '60 son una época de agitación política, conciencia social y evasión, hay una búsqueda en distintos frentes, no sólo artísticos.

Cada vez más, se identificará con distintos apelativos a la cultura capitalista: **"industria de la cultura"**, **"sociedad de consumo"**, **"sociedad de las medias"**, **"sociedad de la información"**, **"sociedad electrónica"** o **"de las altas tecnologías"**<sup>16</sup>, sobre todo a partir de los años '70 y '80, cuando se agudizará el desplome del antiguo límite entre cultura de elite y de masas (o comercial), asociado ya no a un capitalismo clásico(donde había lucha de clases), sino a un capitalismo más avanzado(según Ernest Mandel<sup>17</sup>, tercera etapa del capitalismo), multinacional actual.

Seguimos la idea de Jameson, sobre la **dificultad de contextualizar** la etapa posmoderna en que se encontraría nuestra cultura. Esto, pues estas evoluciones no son homogéneas, y prueba de ello es que distintos hechos históricos marcan pauta en el mundo entero, sin que ellos se produzcan necesariamente en los lugares y tiempos en que se acusa recibo. Un **ejemplo trascendental en lo histórico** para nosotros, podría ser la caída del Muro de Berlín<sup>18</sup>, como "el derrumbe de las utopías", a fines de los años '80, y el asilamiento de Erick Honecker<sup>19</sup> (ex presidente de Alemania Oriental) en Chile (cuando ya se había restituido la democracia). "Perseguidores o perseguidos, indistintamente, cara y sello de una misma moneda", ¿síntoma posmoderno?

---

<sup>15</sup> López Gil, Op., Cit., p.,103.

<sup>16</sup> Jameson, Op.,Cit., p.,13,14.

<sup>17</sup> Jameson, Ibid. Ernest Mandel citado por este autor.

<sup>18</sup> Caída del Muro de Berlín, 9 de Noviembre de 1989, uno de los símbolos de la Guerra Fría y de la separación de Alemania. Fuente: páginas Internet: **Historias de la Caída del Muro de Berlín** y **www.wikipedia.org**

<sup>19</sup> Honecker consigue protección diplomática por parte del gobierno chileno, el 11 de Diciembre de 1991. A fines del '93, el gobierno germano le da la libertad para viajar a Chile. Fuente: página Internet **AIPEnet**, Luis Felipe Romero; pág. Internet: **Cultura la Insignia**, 19-Oct-2000, El testimonio de Margot Honecker.

Por otro lado están los que se adelantan a su época (paradoja: nadie se puede adelantar a un tiempo no vivido). **Un ejemplo en el arte**, es Marcel Duchamp quien, claramente se podría considerar posmodernista.

En estos dos ejemplos tenemos **una realidad histórica y una realidad artística**.

Un hecho (acontecimiento que sucede en otro lado, afecta a todo el mundo, realidad virtual para el resto del orbe) o una visión (un hecho se transforma en precursor de otras prácticas en el arte, ya que se adelanta, abriendo precedente artístico a nivel mundial).

Por lo tanto, el parámetro Posmoderno sería relativo pero, a su vez, aglutinante. Tanto en Chile, como en Argentina, esto comenzaría a evidenciarse al finalizar las dictaduras, con la reapertura al mundo y el mayor contacto internacional<sup>20</sup>.

Toda esta "cultura", ligada a la **oferta** y la **demanda**, subvierte sus modos a partir de este principio de poder, que domina tanto los medios, las comunicaciones, a través del hedonismo, lo light, "la cultura de la imagen o del simulacro"<sup>21</sup>, la copia infinita, que desemboca en una especie de vaciedad y al mismo tiempo, en una búsqueda de identidad. Uno de los tantos aspectos contradictorios del Pomodernismo.

Dentro de este rasgo, tenemos un amplio panorama de áreas "trasvestidas": como lo señala Jameson, el debilitamiento de la historicidad o, mejor dicho, "la ficcionalización de la historia y la historización de la literatura"<sup>22</sup>; el sentido de espacio-tiempo o práctica virtual; el "asesinato de la realidad"<sup>23</sup>; los estilos modernistas, que devienen en códigos reproductivos; la imposibilidad de creer en un ideal como antaño, ahora, solo motivo nostálgico, de recreación cinematográfica ó, como dirían los franceses, "la mode rétro"<sup>24</sup>.

El pasado está abierto para su recuperación estilística: Elvis, los años 50, el Rock and roll, las pandillas de la calle, por ejemplo, son citadas en "La ley de la calle" de Francis Ford Coppola; "El Padrino", del mismo director, con Marlon Brando como Don Corleone o la ultracontemporánea "Romeo + Julieta" con Di Caprio en el rol del amante imposibilitado de amar, etc.

Como decíamos, buena parte de la creación estética está asentada en la economía de mercado. Esto conlleva la acelerada producción de novedades, que van desde el vestuario hasta los aviones. Según Jameson, es el resultado de la fuente emisora norteamericana (quienes tienen el dominio militar y económico a nivel mundial). Se acusa una especie de superficialidad, nuevas relaciones espacio temporales, nueva tecnología (electrónica, aparatos, dispositivos, servicios de distinta índole; CD, chip, mp3, mp4, pendrive, notebook, software, video-celulares, video-cámaras, internet, web, Wi-Fi, etc).

Aparecen nuevas terminologías para nuevos usos: giga, pixel, mega-bite, realidad virtual, cibernauta, link, correo electrónico, red inalámbrica, ciber-café,

---

<sup>20</sup> Compilación Jorge Dubatti, **Nuevo Teatro, Nueva Crítica**, `Micropoéticas. Notas sobre la Dramaturgia de Daniel Veronese', Buenos Aires, Ed. Atuel / Teatro, 2000, p.,33.

<sup>21</sup> Jameson, Op., Cit., p.,21.

<sup>22</sup> J.Rizk, Op.,Cit., p.,18.

<sup>23</sup> Veronese, Op., Cit., p., 18. Expresión usada por Jorge Dubatti, citando a Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1991.

<sup>24</sup> Jameson, Op.,Cit., p.,47.

on line, etc. Nuevas conjugaciones: Google-googlear, jacker-jackear, chat-chatear, etc. Estamos en "La era de la reproducción".

Cada vez fue más difícil sustraerse a la tecnología, que se entronizó de lleno en lo cotidiano. Esto quedó aún más claro cuando vinieron las nuevas generaciones con este lenguaje incorporado, evidenciando ciertas complejidades para asimilar estos códigos, a las generaciones anteriores. Manifestando terror acérrimo a la tecla, al botón y a la pantalla mediadora de las nuevas comunicaciones.

Sin embargo -y con esto volvemos al ejemplo de las vanguardias de principios de siglo XX- nadie hizo gala de un entusiasmo eufórico ni salió a proclamar un nuevo orden de integración mundial. Como dice Jameson, la tecnología en nuestra sociedad ya no es fascinante ni hipnótica por sí misma, sino que se nos presenta como un panorama privilegiado desde donde observar una inmensa y compleja red de información.

## Vertiginosidad y Apertura

Lo que hoy es nuevo, mañana –o, incluso, en minutos- tiene carácter obsoleto, incluida la fama. Esto lo relacionamos, además, con lo que menciona Jameson, sobre la "muerte del sujeto"<sup>25</sup> como ego o "autónomo burgués"<sup>26</sup> (por ejemplo, los artistas de Hollywood ya no son las estrellas veneradas de antaño, como Greta Garbo o Rodolfo Valentino). Se produce el descentramiento del hombre, antiguamente focalizado en un ideal (familia nuclear, trabajo vitalicio, etc.). **Desaparece "la concepción modernista de un estilo único, con sus correlativos ideales colectivos"**<sup>27</sup>; el deslineamiento del estilo personal, según este crítico, da paso al **Pastiche**<sup>28</sup>. Éste sería una parodia hueca, que no busca la hilaridad, sino reproducir un gesto, proveniente del pasado, como una imitación de estilos e ideas del colectivo universal.

Ante tal panorama se da la heterogeneidad discursiva y estilística "sin Dios ni ley".

Tal sería la característica de la elaboración artística posmodernista: "heterogénea, fragmentaria y aleatoria"<sup>29</sup>. Esto se refleja no solamente en el arte, sino que a nivel de sociedad, ya que encontramos eclecticismo, diversidad valórica y distintas prácticas sociales (minorías).

**Hasta el momento, hemos seguido la línea mas histórica que estilística, a la manera de Fredric Jameson**, es decir, Posmodernismo como "Pauta cultural" derivada del capitalismo avanzado (multinacional), pues este autor recalca que es imposible concebir la estructura cultural posmodernista, desvinculada del capitalismo en su expresión más pura, como sería la actual. Concordamos con

---

<sup>25</sup> Jameson, Op.,Cit., p.,37.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Op.,Cit., p.,38.

<sup>28</sup> Op.,Cit., p.,41.

<sup>29</sup> Op.,Cit., p.,61.

este punto de vista y, además, lo aunamos con lo expuesto por la crítica argentina, Marta Taborda:

**“No se puede escapar a la lógica del mercado, esa “nueva institución que en la posmodernidad se despliega como nuevo paradigma de libertades múltiples”<sup>30</sup>.**

De esta manera, hace alusión a la producción independiente de compañías teatrales como “Periférico de Objetos”, que si bien responde al paradigma económico, se saben posicionar sin literalidad en este sentido.

Actualmente, las ramificaciones del sistema capitalista a nivel planetario, han incidido de tal modo en la expansión de la cultura, que no sólo tocan el aspecto social sino que, además, abre nuevos campos de estudios específicos para cada área.

Por lo tanto, el efecto de este sistema económico da origen al estudio de distintas variables dentro de estas redes de producción, como lo son las teorías del objeto, que más adelante abordaremos.

**Sigamos ahora el argumento que completa la idea por oposición, de Posmodernidad versus Modernidad, dado por Jean François Lyotard y otros.**

La teoría presentada por Fredric Jameson, coincidiría con la desarrollada por Lyotard, en cuanto a que en este momento, los ideales estarían declinando en los países desarrollados, en donde el despliegue de la tecnociencia, la reinterpretación de los “*paradigmas*”<sup>31</sup> en todo orden, así como las formas de razonamiento, o lo que antes se consideraba natural y lógico, ahora es percibido con cautela, sino ya con descrédito. En este aspecto, podemos tomar el mismo modelo de la lógica modernista y su correspondiente actitud matemática, para explicar, por qué ya no es posible ejercer la tan enarbolada supremacía (sujeto-objeto) del pensamiento racional, ya que según Lyotard, se han podido encontrar paradojas en distintas disciplinas que “tendrían que haber respondido” a este mismo calibre racional, como: la teoría matemática, física, astrofísica y biológica<sup>32</sup>.

Por otro lado, el impacto de la tecnología en nuestra cultura, a través de intrincados aparatos electrónicos con sistemas operativos complejos, que a su vez funcionan como “*prótesis de lenguaje, es decir de pensamiento*”<sup>33</sup>, afectaría aún hoy -de manera incierta- los comportamientos de la sociedad, puesto que se irán perfeccionando, paralelamente con ello, los modos de vida.

---

<sup>30</sup> Compilación Jorge Dubatti, Op., Cit., p., 236. Marta Taborda, “*Zoedipous*” frente al mercado.

<sup>31</sup> Las comillas son de F. Lyotard.

<sup>32</sup> Jean-Françoise Lyotard, *La Posmodernidad (Explicada a los Niños)*, Barcelona, Ed. Gedisa, sexta Ed. 1996, p., 99.

<sup>33</sup> Lyotard, Ibid. Expresión usada por este autor.

Por todo lo anterior, hoy en día ya no existirían grandes relatos legitimadores de un ideal (la raza perfecta, la sociedad perfecta, el sexo perfecto, etc). Para Lyotard no significa que no pueda haber un ideal creíble, sino que guarda mucha distancia de ser “el legítimo”. Esto desembocaría en una proliferación de pequeños discursos que, por sus mismos caracteres relativos, ya no alcanzarían a ser legitimados, mucho menos deslegitimados. La mirada de la división sujeto-objeto ahora se transformaría en un modelo recíproco: **“los objetos tienen sus lenguajes, de tal modo que conocerlos implica poder traducirlos”**<sup>34</sup>. Bajo esta concepción ¿cómo puede subsistir un ideal, si todo tiene inherentemente una inteligencia que lo legitima?

Según **Jorge Dubatti**:

**“El mundo, ya no se basa en la creencia de un proceso de ‘avance’ de la humanidad hacia una igualación democrática y social y ha relativizado o desarticulado el mito del progreso infinito, el valor de ‘lo nuevo’ como instrumento de cuestionamiento y ‘superación’ de lo anterior, el proceso universal de secularización, el mito del dominio humano de la naturaleza, el principio racionalista del ‘saber es poder’”**<sup>35</sup>.

## 1.1.2-Integración hacia una Visión Teatral

Diremos entonces que, en este momento, la diversidad y eclecticismo es lo que domina tanto a la sociedad, como también a sus manifestaciones culturales en todo nivel.

Para Dubatti, en el teatro argentino, que nosotros asociamos al chileno, ahora se expresaría una **“diversidad y coexistencia pacífica”** de *micropoéticas* que él denomina **“canon de la multiplicidad”**<sup>36</sup>. Se trataría de una proliferación de manifestaciones teatrales de amplitud indeterminada, cada cual con su propia lógica -tanto a nivel interno como externo- en cuanto a creación y poéticas. Allí se da de forma natural el cruce de fronteras y ninguna disciplina artística necesariamente se tiene que imponer a otra, sino que se integran con naturalidad. La experimentación tiene lugar de privilegio, la búsqueda de lenguajes, la importancia de las minorías, encarnadas en el sentido de lo micro social, lo micro político, micro cultural y la ausencia de cánones totalizadores, todo ello, derivado de las diversas sensibilidades contemporáneas.

De esta complejidad teatral, también da cuenta el dramaturgo chileno Ramón Griffero, con ocasión del XI muestra de Dramaturgia Nacional, en 2005:

---

<sup>34</sup> Lyotard, Op.,Cit., p.,32.

<sup>35</sup> Compilación Jorge Dubatti, Ibid., p., 33.

<sup>36</sup> Compilación Jorge Dubatti, Op.,Cit.,p., 34. **“Diversidad y coexistencia pacífica”** y **“Canon de la multiplicidad”**, expresiones usadas por Dubatti.

“La encasillada mirada modernista quiere saber siempre cuál es el origen o dónde está el original de una creación, sin percibir cuándo está frente a ésta y sin darse cuenta que en el espíritu de creación actual se reelabora lo precedente, no para generar otro igual sino uno distinto. Así, el concepto del lugar del original desaparece...El laberinto hoy no tiene un centro predeterminado.

En otras palabras, los autores ganadores de esta muestra no tienen una mirada euro-centrista ni se consideran hijos de una escritura a la cual quieran emular (como fue el caso de muchos autores del período ‘50-‘70, que se consideraban hijos de Arthur Miller o Bertolt Brecht)...

Todos somos herederos de la cultura escénica greco-romana, al ser de Occidente y hablamos desde el lugar de nuestro territorio, no hay padres que posean el camino a emular”.<sup>37</sup>

...“también vemos ya cómo el espíritu de época posmoderno que emerge se consolida y las propuestas modernistas se esfuman o representan ya sólo al espíritu de época precedente en el cual surgieron, y desde donde también contribuyeron a los fundamentos de nuestra cultura.”<sup>38</sup>...

Dado el panorama que hemos bosquejado, a través de los argumentos que nos ofrecen distintos teóricos, podría esperarse del medio teatral hoy en día, una diversidad y amplitud, que hablen desde la heterogeneidad y pluralidad en cuanto a poéticas, público, temáticas, sentido, visión de mundo, uso del texto, colage, juego, etc.

Se puede palpar una amplia perspectiva, donde no tendrían cabida modelos delimitados. Para completar esta visión, agregamos lo que dice **Griffero**:

**“Porque se está creando, generando pensamiento, centrándonos en nuestras emociones, en nuestro lugar, en nuestro universo...”**<sup>39</sup>

Entendemos este último argumento de Griffero, como la visión de mundo que ahora está en todas partes. Cada artista tiene algo que aportar para construir pensamiento y teoría, enriquecida por la propia experiencia que da el lugar desde donde se habla.

---

<sup>37</sup> Ramón Griffero, *Muestras Nacionales e Internacionales de Dramaturgia 2005; Escrituras de autonomía y resistencia*, rev. **Teatro Apuntes**, n° 126-127, Especial 2005, Ed. Escuela de Teatro de La P.U.C., p.,103.

<sup>38</sup> Rev. Teatro Apuntes, n° 126-127, Op.,Cit., p., 107.

<sup>39</sup> Ibid.

## Situando al “Teatro de Objetos”

En esta atmósfera en la cual se encontraría la sociedad y el teatro contemporáneo, se gesta el Teatro de Objetos, no necesariamente de forma consciente, sin embargo es una manifestación de estos tiempos. Para expresar esta idea ocupamos el argumento que da el teórico Umberto Eco, al respecto:

**“el arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como *metáfora epistemológica*<sup>40</sup>; es decir, en cada siglo, 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”<sup>41</sup>.**

## 1.2-Aproximación a Teorías sobre el Objeto

*“La sociedad de consumo ha engendrado la necesidad de estudiar las relaciones que se establecen entre sus individuos y sus productos que, mas allá de satisfacer necesidades básicas (como en la antigüedad) apuntan a complejos sistemas de signos, que los relacionan con valores de toda índole.*

*El Objeto -visto como una consecuencia del intrincado sistema económico- se transforma en un elemento enigmático, espejo del carácter del hombre de nuestra era”.*

De todo el inmenso universo objetual y sus dispositivos, *displays*<sup>42</sup>, *stand*<sup>43</sup> de ventas, se puede construir una teoría. Precisamente es uno de los temas que abordan distintos teóricos franceses que tomamos de referencia como Jean Baudrillard, Abraham Moles y Roland Barthes<sup>44</sup>.

La idea es relacionar cuáles son las muchas formas de definir y entender el concepto objeto, también desde una perspectiva Psicológica y Sociológica para su tratamiento en el **ámbito teatral**<sup>45</sup>.

---

<sup>40</sup> Metáfora del conocimiento científico.

<sup>41</sup> Compilación Jorge Dubatti, Ibid., p., 34. Dubatti cita a Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1984, p., 88, 89.

<sup>42</sup> Exhibir (en vitrina), demostrar, exponer. Cambridge Klett, Dicc. Español-Ingles, Ed. Management, 1º Ed. 2002.

<sup>43</sup> Puesto, soporte, tribuna, colocar, Poner (a la venta). Dicc. Cambridge Klett.

<sup>44</sup> Teóricos franceses, contemporáneos, ver glosario.

<sup>45</sup> Una de las fuentes teóricas del grupo francés **Théâtre de Cuisine**.

**¿Cuál es entonces, la importancia de visualizar las implicancias culturales que contiene el objeto para un trabajo escénico?**

**¿Tiene esto que ver con el uso de objetos sin previa modificación para la escena?**

**¿Acaso la natural metáfora teatral se vería aún más potenciada en un objeto, especialmente buscado por sus atributos culturales?**

De esto dan cuenta algunos grupos teatrales, sobretodo de origen francés, que abordaremos en un desarrollo posterior. Éstos han manifestado interés en las corrientes sociológicas de estos pensadores en torno al objeto, consignadas en distintos escritos editados aproximadamente entre los años '60 y '70.

En las sociedades de consumo, los objetos se producen en grandes cantidades y variedades. Son consumidos más que como insumos de primera necesidad, como "**signos de un juego freudiano en el que participan las más profundas motivaciones del hombre**"<sup>46</sup>.

Nació así la posibilidad de extender las implicancias de los productos técnicos de la civilización desarrollada, hacia una **sociología del objeto**, por parte de estos pensadores.

**¿Cómo se daría este punto de vista sociológico del objeto?**

Primero que todo, fijando la atención en esta especie de **epopeya del "insumo"** a todo nivel hoy en día: publicidad, cine, propaganda, ciencia, medicina, educación, mecánica, etc. Este auge del objeto técnico, nos habla paralelamente de una evolución en la sociedad, mediante relaciones y conductas sistemáticas con él, transformándose en un medio de comunicación y elemento cultural, concretando -en su funcionalidad- numerosas acciones, para estatuirse como **mensaje social** que, a su vez, el medio devuelve al individuo (relación recíproca, por ejemplo: publicidad-consumidor).

Un ejemplo de objeto altamente sociabilizado podría ser el **celular**, en un comienzo teléfono portátil, de consumo elitista, se ha extendido tanto que, incluso, cuenta con publicidad para público infantil. De aquí la importancia de la comunicación permanente, cruzando todos los niveles sociales, edades y áreas laborales, domésticas, recreacionales, implicando connotaciones de seguridad, control, permanencia virtual, optimización del tiempo. Sin embargo, este aparato hoy cuenta con una gran prodigalidad funcional (telefonía, acceso a internet, juegos, video, reloj, calculadora, etc.) y, por otro lado, se ha entronizado de tal modo en los comportamientos sociales, que se presta para todo tipo de trabajos. Esto lo transforma en una "máquina" imprescindible para las comunicaciones, para bien o mal: delinquir desde la cárcel; acceso a material pornográfico o nuevos juegos, como la ya famosa "*Happy Slapping*"<sup>47</sup>(cachetada feliz)

---

<sup>46</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los Objetos*, 16ª Ed, México, Ed. Siglo XXI, 1999. 1ªEd. Paris, Gallimard, 1968.

<sup>47</sup> Algunos sitios en internet, hablan sobre *Happy Slapping*, como fenómeno : [www.juliangallo.com.ar](http://www.juliangallo.com.ar)

importada desde Gran Bretaña, entre los niños o adolescentes, consistente en registrar en video, una golpiza violenta y sorpresiva a un transeúnte o compañero de colegio. Nuevo divertimento. Todo esto abre una reflexión sobre cómo afectan los objetos, a las conductas del hombre de ayer y de hoy.

Hoy es vertiginoso el desarrollo del objeto tecnológico y, junto a éste, el ser humano modifica sus conductas, modos y formas. Al respecto, nos fijamos en la reflexión que hizo **Jean Baudrillard**, sobre la idea de que junto a este universo objetual se da también un sistema de funcionalidad paralelo en la sociedad<sup>48</sup>, del que se inferiría un conjunto de relaciones condicionantes en donde el objeto -por sí mismo- es un mensaje.

Como dijo, **Mc Luhan**<sup>49</sup>:

### **“the medium is the message”**

Mc Luhan, “teórico canadiense que se hizo célebre cuando pronosticó que la expansión de los medios de comunicación terminarían unificando a todo el planeta, lo que posteriormente llamaríamos “la Aldea Global”, donde habría una **homogeneización de los patrones de producción, distribución y consumo**....Este involucramiento del planeta en las redes mediáticas ha destruido la noción tradicional de espacio-tiempo, en “...una época súper simbólica”<sup>50</sup>.

El objeto es portador de cultura y, el mensaje que contiene, es el que se transforma en bien de consumo<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> Biblioteca de Ciencias Sociales. Colección Comunicaciones, **Los Objetos**; Abraham Moles: *Objeto y Comunicación*. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1971, p., 10. Baudrillard, aludido por Abraham Moles.

<sup>49</sup> Colección Comunicaciones. Op., Cit., p., 11. Mc Luhan, Citado por Moles. (Marshall, 1911-1980), canadiense, sociólogo, Filósofo, profesor de literatura inglesa, teórico de comunicación, uno de los fundadores de los estudios contemporáneos de los “medias”. [www.fr.wikipedia.org](http://www.fr.wikipedia.org)

<sup>50</sup> Artículo publicado en Internet: Freddy Quezada, Páginas Verdes; **Posmodernidad y nuevas tecnologías: Que nada las una para que nada las separe**. (“es una época súper simbólica” , frase de Toffler,1990:283)

<sup>51</sup> Abraham Moles, **El Kitsch, el Arte de la Felicidad**, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1ª Ed. Castellana, 1973, p., 25.

## 1.2.1-EL Objeto según: Jean Baudrillard, Abraham Moles y Roland Barthes

### Jean Baudrillard

**“En cualquier objeto, el principio de realidad puede ponerse siempre entre paréntesis. Basta con que la práctica concreta se pierda para que el objeto se transfiera a las prácticas mentales. Esto es tanto como decir, simplemente, que detrás de cada objeto real hay un objeto soñado”<sup>52</sup>.**

Veamos uno de los sentidos esenciales que tendría el objeto, siguiendo la idea de Jean Baudrillard:

El Objeto entonces, es reflejo cultural, dado que no puede ser reducido solamente a su valor de uso, sin explicarse su valor **simbólico**. Esto, en otras palabras, nos indica que los objetos -más que satisfacer una necesidad puntual (doméstica, laboral, etc.)- estarían denotando distintos signos de diferentes motivaciones humanas, más cercanas a un ámbito psicológico, que a un simple intercambio de relaciones oferta y demanda.

Según Baudrillard, el objeto está relacionado a la psicología y sociología, convirtiéndose en una especie de lengua tecnológica, que explicaría distintas lógicas, como las de **producción, consumo, posesión y personalización**.

Cada día estas características del objeto cotidiano se autodesplazarían de forma más acelerada. Por ejemplo, el objeto desechable de hoy, antiguamente era un objeto que podía ser considerado parte de una tradición familiar, como es el caso de un reloj de pared, del siglo XIX. Éste era de consumo elitista,preciado por su valor económico (importado desde Europa, producido en cantidades limitadas), su materialidad y complicado mecanismo, que los hacía costosos.

Se lo trataba como una posesión factible de heredar de generación en generación, su personalización se entendería como un signo de tradición, estirpe familiar, situación económica, condición social, lugar de origen, etc. En la actualidad, un reloj -por lo general- tiene un carácter bastante más práctico, subentendiéndose su duración limitada y su reposición dentro de un costo razonable. Hay innumerables ejemplos de sistemas de producción hoy en día,

---

<sup>52</sup> Baudrillard, *El Sistema de los Objetos*, Op.,Cit., p.,134.

que son un espejo del acelerado ritmo de vida en la sociedad, reflejando -en la fabricación masiva de éstos- un cambio de sentido y valor con respecto a sus antecesores. Ahora el objeto ha pasado a ser pasajero, desechable, transitorio, según el ánimo, la moda, el canon del momento, expresando variados sentidos que se entrecruzan ya no para fundar “un solo canon social”, sino una multiplicidad de caracteres que se adaptarían a diferentes “tribus” (grupos sociales identificados con distintas estéticas: tradicional, minimalista, étnica, etc.)

Por otra parte, el objeto siempre estará en estrecha **interrelación con otros objetos**, dejando de lado su sentido único para dar paso a su valor organizacional. Las formas de organizar los objetos siempre serán funcionales, respondiendo a una racionalización -como en todo orden de cosas- y al carácter típico de una civilización técnica.

Una parodia a las sociedades desarrolladas (esencialmente, la norteamericana), se encuentra en la clásica serie de caricaturas “**Los Picapiedras**”<sup>53</sup>, donde se alude a una serie de objetos, los cuales emulan complejas maquinarias. Pero, en vez de ser una consecuencia tecnológica, son el resultado de ingeniosos mecanismos manuales, donde los objetos desafían toda lógica de funcionamiento, producto de toscos rudimentos del hombre de la era de piedra.

## El gesto humano con su correlativo objeto

En el aspecto antropológico, todo objeto creado por el hombre responde a un gesto, por tanto es esencialmente antropomorfo, mediador entre hombre y entorno. Esto significa que el objeto esta hecho por y para el hombre. Por ejemplo, una taza tiene un asa y una forma que permite ser manipulada de acuerdo a la fisonomía humana.

Ahora bien, siempre habrá nuevos gestos para nuevos objetos y nuevos objetos para nuevos gestos. Esta función es intercambiable, porque lo que esta en juego, no es tanto el “objeto” sino el símbolo. **Ello, aunque el gesto en la sociedad desarrollada tenderá cada vez más a la minimización** (el objeto tecnológico “asume” el esfuerzo humano). Hoy en día la tecnología permite la casi total independencia del operador en relación a su equivalente técnico, buscando la máxima eficiencia del objeto en la tarea a realizar: control remoto, lavadora, computador, etc.

Una gran diferencia con el hombre de otras épocas, que requería de mucho esfuerzo y muchos hombres para lograr un objetivo como producir energía, por ejemplo, o los barcos vikingos, que usaban la fuerza humana para avanzar, muchos hombres remaban al mismo tiempo.

---

<sup>53</sup> (En inglés *The Flintstones*), una de las series animadas de la productora Hanna-Barbera Productions, más exitosas. Salió al aire por primera vez, en los años '60, en la cadena estadounidense ABC. Fuente: [www.Wikipedia.org](http://www.Wikipedia.org)



"Empuje", obra del artista chileno, Carlos Fernández. Imagen de Rev. "Vivienda y Decoración, El Mercurio" n° 587, 6 de Octubre del 2007.



**Si nos preguntamos cuáles serían estos nuevos gestos (asociados al objeto tecnológico),** podríamos nombrar algunos que reflejan conductas de "aislamiento" con respecto al entorno físico y apertura a un espacio virtual, como: teclear un computador, hablar por celular, escuchar música en un mp3, etc.

Otros gestos tienen que ver con patrones que impone la moda, como las "tribus urbanas" que se identifican con ídolos de la música. Por ejemplo, los raperos, quienes usan pantalones caídos bajo la cadera, obligando a un caminar con ademanes que se adecuen a éstos.

Todos los objetos están asociados a un sentido humano, a una función y a una determinada época. Al nombrar un objeto, inmediatamente lo asociamos con su función, acción, servicio y signo: auto-manejar-estatus-tiempo; vestido-vestir-rol-trabajo-tiempo; peineta-peinar-presentación, zapato-caminar-comodidad-moda-rol; anteojos-ver-moda-estación-estatus, etc.

## El cuerpo transformado en objeto:

Baudrillard propone las mismas condiciones aplicables al objeto, para el cuerpo humano ("posesión-pasión"<sup>54</sup>), generándose en ambos casos su equivalente perversión sexual. Esto daría espacio a un fetichismo, debido a la idolatría del objeto que actúa por **sustitución de algo**, o alguien, o partes del cuerpo humano. Debido a la imposibilidad de captar al objeto de deseo en su contexto integral, cada parte del cuerpo podría tornarse en una cosa separada del resto, "esta mujer ya no es una mujer, sino sexo, senos, vientre, muslos, voz o rostro: esto o aquello, una cosa, preferentemente"<sup>55</sup>.

## "La lógica de Santa Claus"

Este concepto hace alusión al funcionamiento de la publicidad en los medios de comunicación y al efecto placebo sobre las ansiedades de novedad, estatus, y beneficio que entrega la ilusión de adquirir un nuevo artilugio, como milagrosa gratificación. Al igual que la comparación que se establece entre el niño y este personaje (Viejito Pascuero, para los chilenos), Baudrillard reflexiona acerca de la aceptación de los espejismos que propone la propaganda sobre los bienes de consumo, no como algo ingenuo, sino como una nueva lógica en las comunicaciones: "no se cree en lo que se dice, pero se obra como si se creyese"<sup>56</sup>. Esto explicaría que, más que confiar en el producto que presenta la publicidad, se racionaliza la compra en un ejercicio lúdico, donde quedan grabadas las supuestas cualidades del insumo. Por lo tanto, no se analiza racionalmente lo expuesto, sino que se confiere crédito a lo que se presenta en los medios, en forma general: **"creo en la publicidad que me quiere hacer creer"**<sup>57</sup>.

Lo que hace Baudrillard, a partir de todo esto, es problematizar la idea de "necesidad o utilidad"<sup>58</sup>. En las sociedades de consumo, el objeto se transforma preponderantemente en signo, dejando atrás su estatus de necesidad, "si es que alguna vez existió"<sup>59</sup>.

Esto se ve, sobretudo, en las sociedades europeas y estadounidense, donde es sabido que la población se deshace permanentemente de objetos que, tal vez, a ojos de un latinoamericano podrían conservar aún un valor de uso. Se dejan en la calle, por ejemplo, muebles en perfecto estado, cubrecamas, lámparas, etc.

---

<sup>54</sup> Baudrillard, *El Sistema de los Objetos*, Op., Cit., p., 113.

<sup>55</sup> Op., Cit., p., 114.

<sup>56</sup> Op., Cit., p., 188.

<sup>57</sup> Ibid., p., 188.

<sup>58</sup> John Lechte, 'La Posmodernidad: Jean Baudrillard'. Op., Cit., p., 294, 295.

<sup>59</sup> Ibid.

La idea de que el objeto satisface una necesidad esencial sería un mito, según este teórico, respaldando esta afirmación en obras de distintos autores, como Vablen, Bataille y Mauss<sup>60</sup>.

## Abraham Moles

Agregamos al estudio del objeto el punto de vista de Abraham Moles, quien cita a Vance Packard<sup>61</sup>, para aludir al tema de la “**servidumbre psicológica del hombre al objeto**”<sup>62</sup>, y otras teorías que aluden al tema de cómo la masificación tecnológica ha incidido en el carácter del hombre, creándose una proliferación de objetos a cambio de un vacío social.

La sociedad se atomiza cada vez más, y el sistema adquiere un carácter de maquinaria. Casi todos los aspectos estarían próximos a ser cuantificables: por ejemplo, las cargas genéticas de los individuos podrían incidir en las políticas de las aseguradoras, en los empleos, en los créditos, etc. Los valores han quedado supeditados a la ley de la oferta y la demanda.

### La exageración del objeto: el Kitsch

Por otro lado en las culturas que producen para consumir y crean para producir, se da el fenómeno **Kitsch**<sup>63</sup>, que da cuenta de cómo se altera el valor de las cosas dotándolas de extrema artificialidad. El objeto, entonces, es portador de cultura, ya que denota la relación del hombre con las cosas, poniendo en relevancia un modo de ser mediado por un ambiente artificial (bienes y servicios creados por el hombre y productos de una cultura), más que un estilo u objeto. Esta cultura en forma de mensaje es, realmente, el objeto de consumo.

**Los objetos Kitsch contienen un factor novedoso y lúdico**, son una especie de divertimento estético y, en cierto modo, un homenaje al hombre consumista. Esto se destacó de manera importante, en el movimiento del Pop Art, mediante el cual los objetos de consumo se elevaron a la categoría de arte.

---

<sup>60</sup> John Lechte, Ibid.

<sup>61</sup> Periodista americano, crítico social y autor.(1914 -1996). Fuente: Wikipedia.

<sup>62</sup> Abraham Moles, **Teoría de los Objetos**, Colección Comunicación Visual, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2ª Ed.1975. Prólogo.

<sup>63</sup> Palabra aparecida en Munich en 1860. Más que un estilo es una actitud kitsch, ya que se nutre de muchos estilos, por eso denota ausencia de él. Se trata de negar lo auténtico, lo que se vende en tiendas como baratijas. Sobre dimensión de la función de confort, indiferenciación entre lo feo y lo bello. Fenómeno social universal, permanente, propio de las culturas burguesas. Abraham Moles, *El Kitsch, el Arte de la Felicidad*, Op., Cit.



Table, 1969, Mesa, Fibra de vidrio pintada, piel y pelo natural. Éscala natural, Allen Jones. Aquisgrán, Neue Galerie Sammlung Ludwig. Tilman Osterwold, **Pop Art**, benedikt Taschen Verlag GmbH, 1992, p.49.

Otro aspecto destacable del Kitsch es la tendencia hacia la **aglomeración de objetos** en un espacio limitado, ya que cada uno de ellos necesita un radio como **zona propia**. Al invadir ese espacio, se presiona la zona particular de cada objeto. Cuando el contacto entre cada uno alcanza un volumen exagerado, se manifiesta el "estilo" kitsch en su máxima expresión. Por ejemplo, distintos parámetros muestran estas agrupaciones:

a) **Criterio de heterogeneidad**

Amontonamiento de objetos sin relación entre sí.

b) **Criterio de antifuncionalidad**

Agrupamiento de objetos sin relación funcional entre sí, más bien de modo espontáneo, como por ejemplo: artículos de peluquería, aseo y carpintería.

c) **Criterio de autenticidad**

Acumulación de objetos sin intención deliberada de desarrollo progresivo, como por ejemplo: trofeos, testimonios exóticos, pruebas de asenso social, recuerdos de viajes, etc.

Resumiendo, en el objeto Kitsch encontramos una disociación extrema entre funcionalidad y antifuncionalidad (esta característica se da en los objetos creados por los surrealistas, que veremos más adelante).

## El Gadget

### El artefacto, como sociopatología<sup>64</sup> de lo funcional.

¿Qué es el Gadget? Término norteamericano que significa artículo ingenioso, objeto pequeño o accesorio de un objeto más grande<sup>65</sup>. Elemento artificioso, destinado a satisfacer pequeñas funciones específicas de la vida cotidiana. Se homologa con el Kitsch ya que, en vez de ser exageradamente estético, es exageradamente funcional o, por lo menos, eso pretende. Sin embargo, de igual manera tiene carácter decorativo, pero éste es secundario. Es lúdico y como presta más de una función, crea la ilusión de redescubrimiento por adecuación funcional y tiempo.

Por ejemplo: un lápiz-labial-espejo-luz, una lámpara-radio-reloj, llavero-linterna-personaje...En el cine encontramos al célebre agente 007<sup>66</sup>, utilizando vehículos y dispositivos especiales, lentes-micrófono-bomba, reloj-transmisor, etc.



Lápiz con ojo (ejemplo de Kitsch y Gadget). Cierra y abre el párpado, prende luz cuando se presiona al escribir.

Todo lo anterior ¿otorga felicidad material a nuestra sociedad?. Por lo menos, ésta es la ilusión de las sociedades occidentales a las que se refiere Moles, donde el consumo es equivalente al sueño de adquirir objetos, servicios y estatus.

Reparamos en estas dos últimas categorías (Gadget y Kitsch), por sus asociaciones, como desencadenantes de otros sentidos que conviven de forma evidente en el objeto y por que llevarían al extremo la cuestión, de que para cada situación habría un objeto para resolverla<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> Moles, *El Kitsch, el Arte de la Felicidad*, Op., Cit., p., 219.

<sup>65</sup> Op., Cit., p.,220.

<sup>66</sup> James Bond ó 007, agente secreto ficticio, creado por el novelista inglés Ian Fleming, en 1953. Personaje símbolo de la guerra fría, de estética pop. Representa la angustia de la conspiración y del súper poder capitalista. Fuente: [www.es.wikipedia.org](http://www.es.wikipedia.org)

<sup>67</sup> Moles, *El kitsch, el Arte de la Felicidad*, Op., Cit. Moles cita la tesis filosófica de Dichter.

# Roland Barthes

Según Roland Barthes, el ser humano da sentido a las cosas por medio del lenguaje, ya que los objetos siempre significarán mediatizadamente a través de la palabra. Nunca por sí mismos, de forma aislada. Cómo designamos a las cosas es lo que les confiere su sentido: por ejemplo, al nombrar la palabra OVNI, se denota precisamente el concepto Objeto Volador No Identificado; cuando aparecieron los españoles en América, los indígenas no pudieron asociarlos a nada conocido anteriormente, atribuyéndoles un sentido que fuese coherente para ellos, como la materialización de la leyenda de los "dioses blancos"<sup>68</sup>.

Por lo tanto, lo que naturalmente hace el ser humano es dotar de sentido a su mundo, producto de la racionalización, mas allá de lo que realmente pueda ser un objeto, una situación o un hecho.

El objeto, por otro lado, no tan solo comunica, sino que significa. Significar sería cuando el objeto transmite informaciones y **sistemas estructurados de signos**, es decir, sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes.

## El objeto, además, tiene connotaciones de tipo:

### Existencial

Existe fuera del ser humano, tiene características perceptibles por los sentidos, como apariencias, formas, colores, etc.

### Tecnológica

Es algo fabricado, con un tipo de materia finita, transformado en elemento de consumo, producido en cantidades indeterminadas a nivel mundial. Por ejemplo hay objetos que ya tienen un carácter marcadamente social, como un lápiz, un celular, un mueble, etc.

### Simbólica

Todo objeto cuenta con un sentido metafórico, nos lleva a pensar de él un significado y éste, a su vez, nos remite a otra serie de sentidos, como lo vimos en los objetos asociados a los gestos. Por ejemplo, una lámpara es acorde a noche, living, trabajo.

### Clasificatoria

La sociedad impone criterios de clasificación a los objetos. Éstos se ven en supermercados, tiendas, industrias, lo cual supone una organización de

---

<sup>68</sup> Hernán Cortés fue identificado como *Quetzalcoatl*, dios rubio de piel clara y ojos azules, el cual, según cuenta la leyenda, habría de regresar en ayuda de las tribus sometidas por los aztecas, procedente desde el mar. Fuente: [www.mexicomaxico.org](http://www.mexicomaxico.org)

eficiencia y optimización de la información, un orden que invoca a responsabilidad. La desorganización conlleva caos y, como ya vimos, nos remite al Kitsch.

Para Barthes, el **objeto siempre transita hacia lo infinitamente subjetivo**, y ello lo hace aparecer a veces absurdo, pues tendría un sentido y un no sentido al mismo tiempo, es decir, se encontraría en un callejón semántico.

En distintas obras se expresa esta extrañeza, por ejemplo, en teatro, los objetos agobiantes y numerosos de **Eugène Ionesco**<sup>69</sup>; en literatura, "La Náusea", de **Sartre**<sup>70</sup>, en que el narrador siente malestar por la insistencia del objeto de estar siempre fuera del hombre, como un árbol, una mano, etc.

Desde el punto de vista práctico, el objeto sirve al hombre para construir o cambiar su mundo, es decir, en cuanto sirve para algo, tiene un uso, una función. El hombre actúa a través del objeto como una especie de intermediario entre él y su entorno, **por eso, es imposible que exista un objeto que no sirva para nada**. Aunque haya objetos que parezcan inútiles, es probable que tengan una función estética. **Lo paradójico**, en este sentido, es que, aun cuando no tengan función predeterminada, significan y comunican.

### **"Siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto"**<sup>71</sup>

Entonces, el objeto está mediado por una forma, que comunica aspectos paralelos a su función. Barthes lo ejemplifica con objetos cotidianos como un lápiz, que puede denotar valores adicionales a su funcionalidad, como elegancia, sobriedad, seriedad, fantasía.

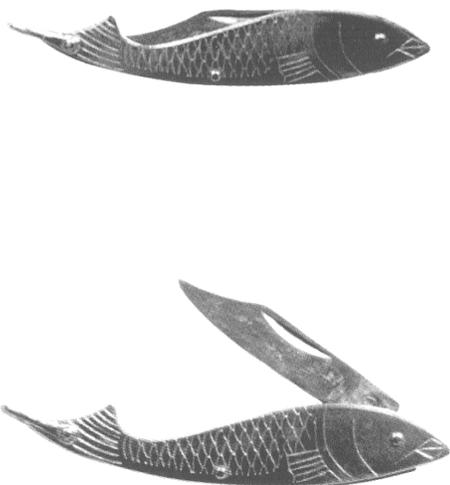
---

<sup>69</sup> Dramaturgo rumano y francés por adopción, (1912-1994). Autor de "La Cantante Calva". *Dicc. Larousse*; [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

<sup>70</sup> Jean Paul, filósofo y escritor francés(1905-1980), teórico del Existencialismo,"El Ser y la Nada"; ha expuesto sus teorías en novelas como "La Nausea", "Los caminos de la libertad". Rehusó el Premio Nobel que le concedieron en 1964. *Dicc. Larousse*.

<sup>71</sup> Roland Barthes, **La aventura semiológica**, 'Semántica del objeto', Barcelona,1990, Paidós Ibérica, p.,247,248. (1985, Ed. Du Seuil, París). Conferencia dictada en Venecia. Coloquio sobre Arte y Cultura en la Civilización Contemporánea, 1964.

En la siguiente imagen, vemos como una pequeña herramienta, se transforma en un objeto fetiche<sup>72</sup>:



Navaja de colección, original de Israel. Imagen de rev. *Monografías, Objetos*, ilbid., p., 349.

### LA NAVAJA, SÍMBOLO DE PODER Y VIRILIDAD

“Para mí, la navaja es instrumento indispensable. En primer lugar, sirve para cortar el pan y el condumio, sirve para cortar una vara y andar por los caminos. Incluso, si hace falta, para meterle miedo a un semejante...”

La navaja es la hoz, el arado, el hacha. Instrumento clave para empezar a transformar el mundo, compañero indispensable durante siglos del ser humano, hecho a la medida de la mano.

En la cultura gallega, la navaja tiene un rasgo erótico, símbolo de virilidad, como sucede con la espada en las culturas antiguas. Es tanta su importancia tradicional que este instrumento adquirió un valor simbólico y literario.”

Siempre llevo por lo menos dos navajas, a veces tres, por lo que pueda pasar. Los portugueses dicen que no se deben regalar. Porque cuando se le da una navaja a un amigo, su filo también corta la amistad”.

<sup>72</sup> Xurxo Souto, ‘La Ética de las Navajas de Manuel María’, *Monografías, Objetos*, rev. de Arte y Arquitectura, public. Semestral, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2001, p.,348 - 351. Sentimientos de Manuel María Álvarez, músico, escritor y dramaturgo gallego, coleccionista de navajas. Aclaración: nosotros atribuimos el carácter fetiche al objeto, no el entrevistado. **Fetiche**: ídolo u objeto de culto de ciertos pueblos primitivos/Objeto que se considera de buena suerte, mascota, talismán, amuleto. *Dicc. Larousse*.

Cualquier objeto puede acceder a una serie de clasificaciones tipo **objetos-signos**<sup>73</sup>, incluso, los que aparentemente no significan, significando el sentido del no sentido.

Esta razón de ser del objeto, se manifiesta cuando es inaugurado con un **nombre-sentido** que lo bautiza. O como dice Barthes, con una asignación semántica que le otorga significado al momento de ser producido y consumido por la sociedad. Para imaginar objetos sin ningún sentido, podríamos pensar que al improvisar la creación de uno, pudiese carecer de identidad. Sin embargo, esto sería erróneo, ya que se tiende -por socialización- a otorgar sentido a los productos de los actos humanos. Por ejemplo, la improvisación de unos zapatos de papel periódico para un vagabundo, dan como resultado un objeto libre. Podrían parecer carentes de sentido pero, más temprano que tarde, este calzado tendrá el signo del vagabundo.

## Sobre el sistema de significación de los objetos

Los objetos, comúnmente, significan también a través de mediadores como el cine, la publicidad y el teatro.

Un ejemplo fueron los comentarios hechos por **Bertolt Brecht**<sup>74</sup> sobre las puestas en escena de "Madre Coraje", donde la idea de significación de los objetos fue trabajada para que se pudiese leer en ellos el concepto. Con este afán, se les debió someter a intensas sesiones de trabajo, puesto que no bastaba que el objeto fuese real para representar, sino que se hacía inevitable separarlo de su sentido real. Por ejemplo, el vestido viejo de la cantinera no era suficiente para significar deterioro, luego, el director tuvo que inventar los signos del deterioro.

## El objeto, además, tiene significantes y significados

### Significantes

Son las cualidades materiales de los objetos como color, forma, características, funciones, accesorios. A su vez, estos se dividen en diferentes grados de importancia.

### Significación puramente simbólica

El objeto remite a un sólo significado, como una cruz, una media luna, una bandera, etc.

---

<sup>73</sup> **Signo**: unión de **significante**(objetos, colores, formas, etc.) y **significado**(concepto), bastará esta asociación para crear sentido, sin necesariamente recurrir al referente (objeto real o imaginario al que nos referimos en la realidad, ejemplo: un árbol es signo de un bosque).

<sup>74</sup> Dramaturgo alemán (1898-1956), citado por Barthes. *Dicc. Larousse*.

### **Significación por desplazamiento de sentido entre objeto y significado:**

Relación metonímica<sup>75</sup>, Por ejemplo, en un aviso una naranja se percibe en su integridad, pero significa por su cualidad de jugo refrescante, la cualidad es más importante que la naranja en sí. Lo mismo ocurre con un vestido, que es llevado por el personaje en escena, etc. Por lo tanto, hay un desplazamiento de sentido (ya lo vimos con el cuerpo transformado en objeto, de Baudrillard).

### **Significación según clasificación o colección**

Cuando el sentido surge a partir de un conjunto de objetos agrupados en un determinado orden. Por ejemplo, en publicidad, un hombre está sentado en un sillón de cuero, viste un cómodo *jersey* de lana gruesa, hay una lámpara, tiene un diario en la mano y está tomando un café, de noche. La lectura que puede tener este anuncio es que de noche también se puede tomar un café, y no necesariamente uno tiene que estar excitado. A estas agrupaciones de objetos se les llama **sintagmas**, o conjunto de signos. Todos los objetos están relacionados entre sí por lo que llamamos **parataxis**, o sea, simplemente la superposición de éstos en el espacio. Los muebles de una casa tienen un orden y una cantidad de sillas, sillones, mesas, armarios, etc., que inevitablemente desembocan en un estilo y, por tanto, en un orden.

### **Ahora la pregunta es ¿cómo significan estos conjuntos de objetos?**

No hay una definición exacta, ni una regla, para dar con el concepto, ya que el sentido es relativo. El emisor de los objetos no puede determinar cuál será la percepción del receptor, ya que es este último el que lee el objeto y le otorga sentido. Esto se debe a que **el objeto es Polisémico**<sup>76</sup>, es decir, sugiere múltiples lecturas de sentido. Consideremos, además, que la percepción de un objeto, o de un conjunto de objetos, estará mediada por la individualidad de cada persona, su grado de educación, su cultura de origen, incluso, su propia mente interviene de forma particular, aunque no se pierda la esencia sistemática y codificada del objeto.

---

<sup>75</sup> Figura retórica que consiste en designar una cosa con el nombre de otra, cuando ambas están reunidas por alguna relación, ejemplo: ejército de cien lanzas: respetar las canas de uno. Transnominación. *Dicc. Larousse*.

<sup>76</sup> Barthes, *La aventura semiológica*, Op., Cit., p., 253. Muchos sentidos.

## **“El sentido siempre cruza al hombre y al objeto”**

Por otro lado, **la función siempre tiene un sentido**. Por ejemplo, una naranja significa Vitamina C; un teléfono, una actividad en el mundo (incluso, por reflejo condicionado, a un perro la correa, le significa salida de la casa o paseo).

Sin embargo, el sentido de los objetos se establece como categoría utópica en la mente del ser humano, es decir, como signo inmutable, producto de la cultura (nos referimos a que ninguna categoría que defina una función del objeto, es tangible como el objeto mismo).

Por ejemplo, en el mercado de la moda se venden muchos impermeables que prometen repeler el agua (signo). Las prendas son leídas con una función cultural de signo atmosférico, respondiendo a la moda y a una determinada sociedad.

No obstante, esto puede que no sea del todo cierto. Lo que sucede es que se activa la función utópica que designa a estas ropas (impermeables), y ésta es puesta en práctica al salir a la calle un día de lluvia. Por tanto, es capaz de reconvertirse.

**“La función hace nacer al signo, pero este signo es reconvertido en el espectáculo de una función<sup>77</sup>”.**

---

<sup>77</sup> Barthes, *La aventura semiológica*, Op., Cit., p., 255.

## 1.2.2- Aplicación de las Teorías al Ámbito Artístico y Teatral

### ¿Pero cómo aplicamos esta teoría al teatro?

Ya vislumbramos cómo el objeto es depositario de una complejidad que se entrama en el tejido social, tratado por su carácter polisémico en distintos medios, como el publicitario, cinematográfico, y doméstico. Si los teóricos que tomamos como referencia aluden a otros pensadores que confieren al objeto un sentido cultural en nuestra sociedad, cabría la posibilidad de tratar este aspecto como una herramienta consciente en el teatro, asumiendo que **éste es el lugar natural y privilegiado de la producción de signos**<sup>78</sup>.

Siendo aquel nuestro punto de partida, entenderemos que en el teatro cualquier **objeto puesto en escena experimenta el efecto de artificialización o abstracción, es decir, adquiere carácter semiótico**<sup>79</sup>. **Este fenómeno, necesariamente, lo separa del mundo real y lo intelectualiza.**<sup>80</sup>

Por lo tanto, la natural simbología del objeto -analizada por estos teóricos- se multiplicaría en este espacio de metáfora, dependiendo del énfasis que la dirección artística le quiera otorgar. Por ello, veamos cómo aplicamos lo que dice cada uno de ellos, a través de las siguientes interrogantes.

Podríamos preguntarnos, entonces, **cómo un objeto en escena es tratado de modo tal, que denote las distintas motivaciones humanas** de las que habla Baudrillard. Éste sería una segunda lengua, permitiendo traspasar signos paralelos al espectador, conviviendo con el actor y el texto en una especie de "intertextualidad"<sup>81</sup> traslapada, donde no se sabría cuándo empieza una y termina la otra (convengamos que este aspecto siempre se da pero, en este caso, asignamos un énfasis mayor al protagonismo del objeto en la escena).

Si tomamos un objeto cualquiera para la escena, por sus connotaciones sociológicas, psicológicas y domésticas, como podría ser una **silla**, veremos cómo ésta habla desde sus significantes<sup>82</sup>, forma, colorido, ubicación, agrupación con otros objetos (parataxis), iluminación, relación al texto, manipulación del actor, sentido metafórico, etc.

---

<sup>78</sup> Fernando de Toro, *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1ª Ed.1987, p.,87.

<sup>79</sup> Fernando de Toro, Op., Cit., p.,88. Producción de sentido, mediante el cual una cosa funciona como signo, en el conjunto de la obra, entre actor, objeto y público.

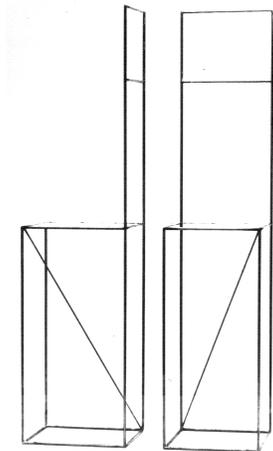
<sup>80</sup> Patrice Pavis, *Dicc. del Teatro*, Ed. Paidós Ibérica S.A., 1ª Ed.1998, p.,316.

<sup>81</sup> Patrice Pavis, Op., Cit., p., 257. Juego de textos que se influyen mutuamente, en una serie de procedimientos escénicos y dramaturgicos, creando vínculos de distinta índole: paródica, explicativa, etc., con el texto de origen. Entregando sentidos que exceden a un discurso lineal.

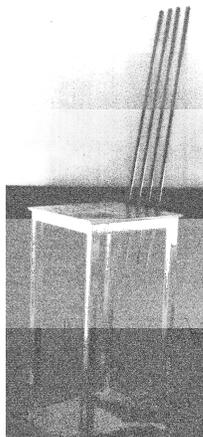
<sup>82</sup> Ver el objeto según Barthes, p., 46,47.

¿Ahora, cuál silla es la que tomaremos? Esta pregunta es clave ya que, dentro del universo de las sillas, hay interminables formas, materialidades, diseños, estilos, evocaciones. Y si, además, a esta silla se le da un rol determinante, habrá innumerables maneras de trabajarla...

Por ejemplo, de **Robert Wilson**<sup>83</sup>, se dice que trata a las sillas como personajes, y a los personajes como sillas, en sus obras<sup>84</sup>. ¿Cómo la silla habla del gesto del personaje?, ¿Cómo se da que ésta es la prolongación del cuerpo del actor?, ¿Cómo es la relación entre el personaje y la silla?<sup>85</sup>, ¿Cómo puede variar su sentido utilitario, según su manipulación?



“**Death, Destruction & Detroit**”, 1979 (Muerte, Destrucción y Detroit, 1979), Representada por primera vez en el Schaubühne am Halleschen, Ufer, Berlín. Sillas de perfiles de hierro. Robert Wilson. Imágenes, rev. *Monografías, Objetos, Op.*, Cit., p., 250-257.



“**Alicia en la Cama**”, 1993. Representada por primera vez en el Schaubühne am Lehniner platz, Berlín. Silla de madera y tubos de hierro. Robert Wilson. Imágenes, rev. *Monografías, Objetos, Op.*, Cit., p., 279-281.

<sup>83</sup> Director teatral, dramaturgo, actor, diseñador, norteamericano. Estudió arquitectura en el Pratt Institute, sus obras, videos e instalaciones han sido expuestas por todo el mundo. Robert Willson, `Vida y memoria de las Sillas`, rev. *Monografías, Objetos, Op.*, Cit., p., 251.

<sup>84</sup> Ibid.

<sup>85</sup> Para este director la luz es actor principal, le confiere la importancia al espacio y entrega el énfasis de un “libreto visual”. Rocio Troc, Tesis: *Escenografía Teatral y Posmodernidad*, Universidad de Chile, p., 204.



“T.S.E.”.,1994. Representada por primera vez en el Case di Stefano, Gibellina, Italia. Silla de Zeus, material: fierro curvo y piedra. Robert Wilson. Imágenes rev. Monografías, Objetos, Op., Cit., p., 285, 287.

La silla tiene carácter esencialmente utilitario, por tanto, está integrada masivamente a la cultura. Al sustraerla de su contexto doméstico, se multiplican sus sentidos. En este caso, se observa una síntesis plástica intencionada, que construye relatos paralelos, por tanto, el objeto se “independiza”.

Ahora bien, podríamos ver las diferentes lógicas del objeto que Baudrillard, destacó de modo metafórico para el teatro, como **producción, consumo, posesión y personalización**, y abordarlas como un primer punto de partida o, tal vez, la razón de ser de ese objeto elegido para la escena.

Producción:

¿Qué tipo de objeto está en la escena?, ¿Es un objeto de consumo masivo o elitista?, ¿Está especialmente realizado para la obra, o es de uso común, y su intervención sólo radica en su manipulación?, ¿Cómo funciona en el conjunto de la representación?, ¿Cómo se relaciona con el resto de los elementos?, ¿Qué sentidos estimula, según su tratamiento?, ¿Se manipulan las cualidades del objeto por medio de su exaltación (visual, material, volumétrica, narrativa)?

Consumo:

¿Qué connotaciones tiene su consumo en la sociedad y cómo se podrían trabajar éstas posteriormente en teatro?, ¿Su uso en la escena enfatiza su rol en la social, o es reinterpretado?, ¿Tiene representación importante en publicidad?, ¿Qué importancia tiene elegir intencionadamente un objeto de consumo masivo, para la escena?

Posesión:

¿Quién o qué, se apropia del objeto como signo?, ¿A quién le pertenece?, ¿Qué denota su pertenencia en la obra?, ¿El personaje es al objeto como el objeto es al personaje?

Personalización:

¿Qué se busca transmitir a través del objeto?, ¿Qué sentidos paralelos transmite por sí mismo?, ¿Su disposición en la escena, lo enfatiza o lo disminuye?, ¿Cómo se modifican sus connotaciones, según pertenezcan al universo particular de cada personaje?, ¿Qué aspecto determina la elección particular de un objeto en la puesta?, etc.

## La organización de los objetos en la puesta

Evidentemente, nada es al azar en el escenario, ya que todo comunica, todo se mide para que el actor realice su planta de movimientos. Pero, además, los objetos hablan desde sus **valores organizacionales**. En sus interrelaciones, comunican un sentido de totalidad. Por ejemplo, las relaciones entre uno y otro, entre los materiales, los mecanismos, las disposiciones entre ellos y el actor. Esto, incluso, se podría ver en un títere conformado por partes u objetos parcelados, que copian la forma icónica del rostro humano. Estos también pudiesen no ser similares a un rostro y ser usados del mismo modo, aludiendo a la metáfora.



Personaje de la obra "Se Vende", 1989.  
© Carlos Converso, *Entrenamiento del Títere*,  
México, Colección El otro Teatro,  
©Escenología, A.C. 2000, p., 22.

## Objeto-Gesto

Si cada objeto tiene un gesto, o si cada gesto puede ser acreedor de un objeto, podríamos preguntarnos si en el **Teatro de Objetos** el actor inventa nuevos gestos, para "nuevos objetos" de estudio. Ya que ambos se retroalimentan continuamente. Aunque en la sociedad tecnológica los gestos tienden a aminorar, en teatro estos siempre serán un signo, por lo tanto, responderán a un sentido dramático. Ello, a no ser que se busque conscientemente su neutralidad, como pasa comúnmente en el caso de la manipulación de marionetas, donde hay una disociación entre gesto del manipulador y objeto manipulado.



Un gesto con su correspondiente objeto. Matthew Rolston, "Claw hand", *Best of Graphis Photo II*, ©1993 by Graphis Press Corp., Dufourstrasse 107, CH-8008 Zürich, Switzerland.

## El cuerpo transformado en objeto

Los miembros del cuerpo pueden adquirir importancia por separado. Esto muchas veces se da en la danza, en el teatro, en el mimo y en las expresiones de arte en general. Cada parte, es un elemento que ayuda a construir una idea, una expresión. Por lo tanto, no es ninguna novedad ocupar el cuerpo humano como materia y objeto. Buen ejemplo de ello es la obra futurista, "la Machina tipográfica" (prensa) de Giacomo Balla, (1914), ya que representaba una máquina con doce cuerpos humanos, seis con los brazos extendidos simulaban ser pistones y los otros seis conformaban una rueda movida por estos pistones<sup>86</sup>. Una danza mecánica similar a la obra anterior, dirigida por el ruso Nikolai Foregger, también mostraba una transmisión mecanizada; los ballets de la Bauhaus transformaban a la figura humana por medio del movimiento y el vestuario en objeto geométrico; los movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, con diferentes acciones, entre algunas que nombraron como happenings<sup>87</sup>, utilizaban el cuerpo humano como medio artístico.

<sup>86</sup> Roselee Goldberg, *Performance Art*, Barcelona, Ed. Destino, 1996, p., 21, 22. (1ª Ed. Destino, 1979)

<sup>87</sup> "Apropiación de la vida por medio de una acción, escenificación extendida a la acción. Síntesis interdisciplinar, según J. Claus: intersección de tres medios: plástico-visual, musical y teatral predominando en cada caso una faceta". Simón Marchán Fiz, *Del Arte Objetual al Arte del Concepto; Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, Madrid, 7ª Ed. Akal, 1997, p., 195, 196. (1ª Ed. A. Corazón, 1972).



Compañía de danza de Foregger, "Danzas mecánicas", 1923. Imitación de una transmisión. Goldberg, Op., Cit., p.40.



Oskar Schlemmer: vestuario del "Ballet Triádico", en la revista teatral "De nuevo Metropol", 1926, en el Teatro Metropol de Berlín. Magdalena Droste, **Bauhaus 1919-1923**, Berlín, Ed. Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Klingelhöferstr, p., 102, © Ed.1991, Taschen.



Performance "Anthropométrie de l'époque bleue Campagne Première", 1960. Imagen de Yves Klein, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne

## Otros Ejemplos

Podríamos comparar obras de artistas de distintas épocas, en pintura y escultura, con el cuerpo utilizado como objeto, en plástica y teatro, siguiendo ejemplos como: las muñecas de Bellmer<sup>88</sup>, la pintura de Arcimboldo<sup>89</sup> y Magritte<sup>90</sup>. Ya que se da en ellos, la disociación física de las partes, uno para construir un nuevo cuerpo a modo de puzzle, otro para sumar objetos y humanizarlos y, el último, para dotar de características antropomorfas al objeto.



La Demie-Poupée (half-Doll)(1971), Hans Bellmer. Bookman Schwartz, *Body*, Australia, 1997.



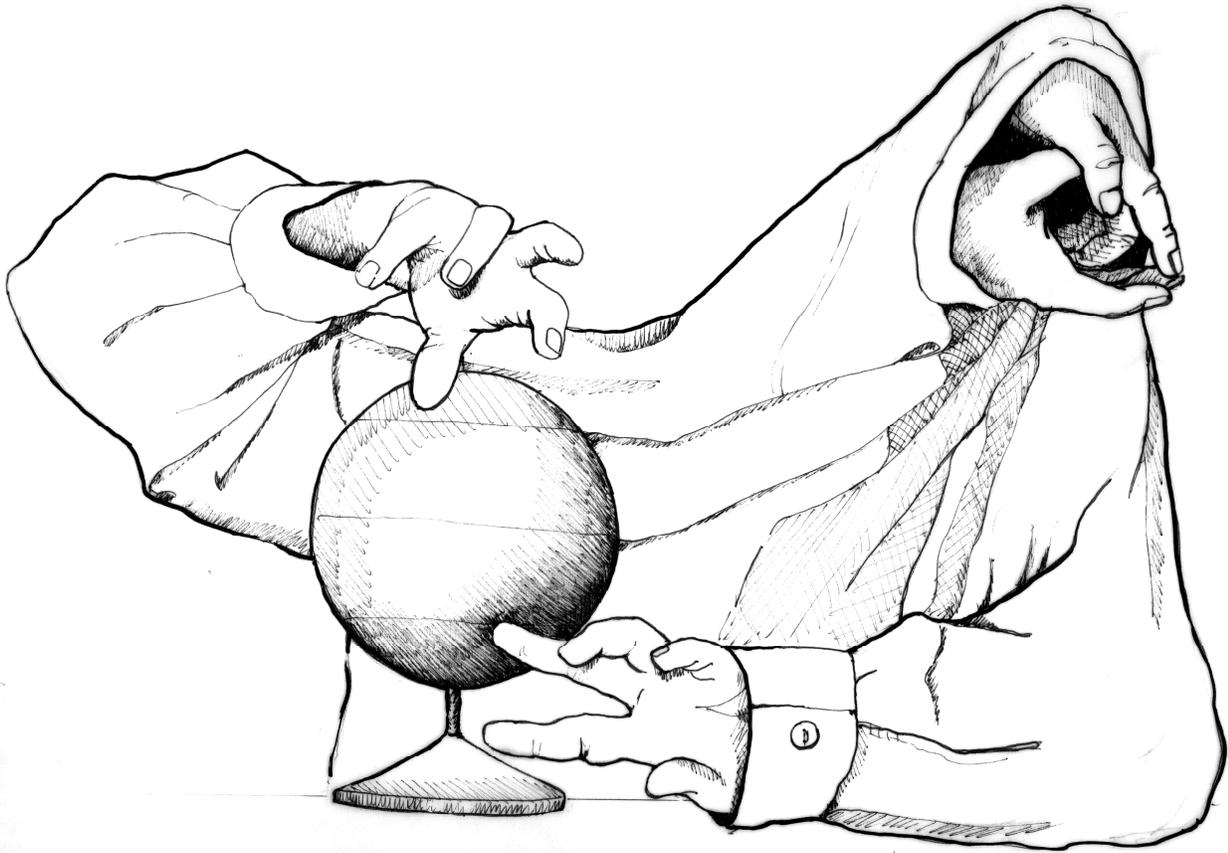
Pintura de Giuseppe Arcimboldo  
Imagen: [www.bloganonima.blogspot.com](http://www.bloganonima.blogspot.com)

---

<sup>88</sup> (1902-1975), pintor, dibujante, grabador, fotógrafo, escultor de origen alemán, influenciado por los dadaístas de Berlín, Otto Dix y Paul Klee. Admirado por los surrealistas, apasionado lector de Freud y Baudelaire. Fuente: **Dicc. Akal de Arte del Siglo XX**, ©Ed. Akal, 1997 y sitio web: [www.rosak.co.ar](http://www.rosak.co.ar)

<sup>89</sup> Giuseppe Arcimboldo, nació en Milán (1527-1593), pintor retratista de la corte de Fernando I (Praga). Por petición de la casa imperial, realizó pinturas que mezclaban diversos objetos para configurar rostros en creativos colages. En 1587 abandonó Praga para volver a Milán. Además fue diseñador y artesano. Fuente: [www.pixelteca.com](http://www.pixelteca.com)

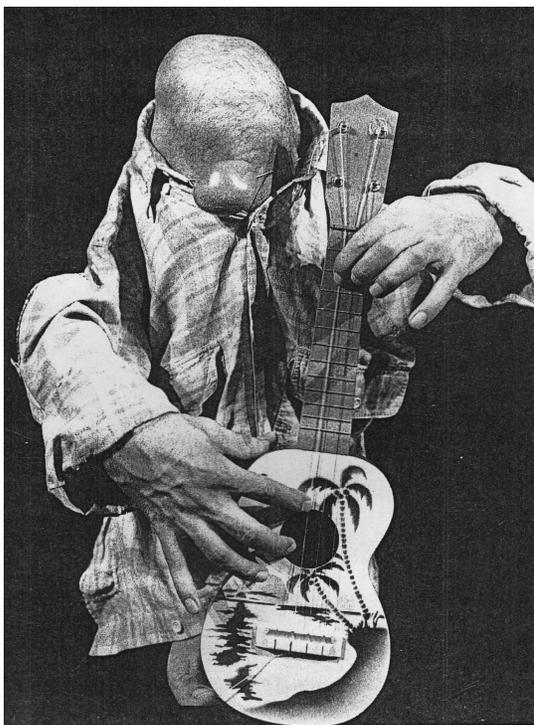
<sup>90</sup> René Magritte (1898-1967), Pintor surrealista belga.



"Gianni, Jan, Johan, John, Ivan, Juan, Jean...",  
Mise en scène de Krzysztof Rau, Théâtre 3/4, Zusno, Pologne, 1995.

"Las manos crean personajes dramáticos pero, en vez de ocupar cada una para un rol, funcionan como materia bruta componiendo con varias, un solo personaje. Los rostros que construyen evocan retratos alegóricos de Arcimboldo, llegando a articular palabras y cantos. Los espectadores se van asombrando cada vez más con la transmutación de la materia que evoca teatralmente la vida humana, desde el nacimiento hasta la vejez, y de la asombrosa capacidad de sugerir personajes a partir de la articulación de las manos".

Dibujo y traducción a partir de imagen y texto: Henryk Jurkowski, *Métamorphoses, La Marionnette au XX Siècle*, Charleville-Mézières, France, Ed. Institut International de la Marionnette, p., 198, 199.



Pie y Rodilla como personajes en "Ginocchio", 1991, Cervia/ Italia, de "Hugo e Inés".  
Compañía de pantomima que maneja con destreza y vida propia, las partes del cuerpo: cabezas, pies, manos, rodillas. Imágenes de art. Sergio Diotti, '¿Absolutamente Moderno?', rev. **Puck**, N° 5, *El títere y las otras artes*, Tendencias Actuales, España, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1993, p.43.

## El objeto como cuerpo

Cuando los objetos adquieren fisonomía humana, mediante el tratamiento escultórico.



"La Philosophie dans le boudoir"  
(Filosofía en el gabinete), 1947, Óleo sobre tela. René Magritte.



Edith de Ginestet, artista francesa radicada en Chile. Resina y fibra de vidrio. Exposición Galería Marlborough, 2005.

## El vestuario integrando distintas connotaciones del objeto



Vestuario de pasarela, inspirado en el libro "El perfume" de Patrick Süskind. La modelo viste una "chaqueta-armario", con botellas de perfume, en las mini repisas que tiene insertas. Un ventilador en la cabeza dispersa la fragancia sobre el público. Sue, Jenkyn Jones, *Diseño de Moda*, Barcelona, Ed. Blume, 2002, p., 146.



Vestuario de pasarela en mimbre. Jenkyn Jones, Op., Cit., p.,109.



Josef Astor, The art of christmas gifts, **Best of Graphis Photo II**, © 1993, by Graphis Press Corp., Dufourstrasse 107, CH-8008 Zürich Switzerland, p., 68.



Sigmund's Follies, creación de Philippe Genty, París, Francia, 1983. Jurkowski, *Métamorphoses...*, Op., Cit., p., 185.



"La Pequeña Gigante", de Royal De Luxe, compañía francesa. El vestuario adquiere características monumentales, deja de ser una simple prenda, para adquirir tratamiento de cortinaje. Imagen de E 20 Artes y Letras, *El Mercurio*, Domingo, 21 de enero de 2007.

## ¿Distinción entre realidad y arte?

La lógica de **Santa Claus** se puede aplicar al juego teatral, donde el sentido encuentra sus propias reglas y el espectador las subentiende -dentro del espectáculo- como una nueva realidad, al menos, temporal e imaginaria. Esto implicaría que lo que está en juego no es tanto la verdad del tema, sino la justificación artística que lo hace viable, instaurando su propia coherencia.

¿Pero qué sucede cuando las formas de representar son puestas en jaque? La manipulación para aceptar y proponer reglas en el arte siempre puede ir más allá, introduciendo problemas propios de las sociedades de consumo, como el sentido de transacción y producción masiva del objeto. Esto se hace más evidente a partir de la influencia de **Marcel Duchamp**, quién provocó el cuestionamiento del estatus artístico, usando objetos comunes y corrientes, situación que desestetizó e influenció al arte de modo global, hasta nuestros días. Los movimientos de los años '50-'60, como el arte de acción, el movimiento Fluxus, el Pop Art<sup>91</sup>, expusieron productos industriales con especial ironía, aludiendo a la trivialización de la realidad, en la sociedad de consumo<sup>92</sup> y, a través del *happening*<sup>93</sup>, se declaró cualquier aspecto de la vida en arte.

Entonces, podríamos preguntarnos, ¿qué sucede después de estos recorridos artísticos?, ¿cuál es la diferencia entre los bienes o actitudes de la vida real y lo que un artista toma como motivo expresivo?, ¿cómo se plantea la diferencia exacta entre *happening*, *performance* y teatro?, **“¿Cuál es la diferencia entre una obra de arte y algo que no es una obra de arte, cuando no hay entre ellas una diferencia perceptiva interesante?”**<sup>94</sup>.

Cuando ya no se pudo aclarar esta diferencia, según Arthur Danto, se abrió la posibilidad de plantear **“la muerte del arte como relato estético”**, en cuanto al problema filosófico de distinción entre una y otra realidad.

Ahora bien, nosotros hemos usado “La lógica de Santa Claus”, en este aspecto, para relacionarla a un argumento filosófico, que la sitúa como un cuestionamiento en el medio artístico. Esto, en cuanto a qué parámetros se pudiesen destacar con mayor énfasis: como: la idea, el contenido o la forma de una obra, y cómo esto, se plantea al espectador en un contexto que problematiza, muchas veces, fórmulas clásicas de representación. En ocasiones, el público que asiste a ver una manifestación artística (instalación, *performance*, teatro, etc) se desconcierta ante la comparación de lo que entendía como “producto artístico”, según reglas tradicionales subentendidas dentro de un ámbito formal (que no cuestiona los medios de la representación establecidos).

---

<sup>91</sup> Nombre derivado de expresión inglesa “popular art”, propuesto en 1955 por Leslie Fieldler y Reyner Banham, se refiere a el repertorio icónico de la cultura urbana de masas. Marchán Fiz, Op., Cit., p., 31.

<sup>92</sup> ...El “pop art” es uno de los fenómenos artísticos y sociológicos que mejor refleja en sus lenguajes e ideología, la situación del capitalismo tardío”. Marchán Fiz, Ibid. / Arte conceptual: las cosas se convierten en arte y el arte en cosas. T. Osterwold. Op., Cit., p., 226.

<sup>93</sup> Ambos, Pop art y arte-acción, son herederos del dadaísmo. T. Osterwold, Op., Cit., p., 132.

<sup>94</sup> Danto, Op., Cit., p., 57.

Al respecto, la herencia de Duchamp (tomando como guía a Danto) sería pensar en la problemática de discernir entre arte y realidad<sup>95</sup>. Nosotros agregamos a esto, la pregunta ¿existe entonces, una especificidad notoria entre cada área artística? Por otra parte, las motivaciones de los artistas a través del tiempo han sido disímiles: las razones de Duchamp eran desestetizar, muy distintas a las del pop, celebrando la cultura de masas y a las del *happening*, uniendo vida y realidad, desmaterializando al objeto artístico, como categoría consumible y coleccionable “de museo”<sup>96</sup>. Cada uno tuvo sus propias lógicas que a su vez, fueron construyendo un prisma cada vez más amplio. Debido a ello, hoy en día, según Danto, podríamos hablar de la era del posrelato,<sup>97</sup> donde todo cabe en un menú infinito de opciones, según los intereses de cada artista.



Marcel Duchamp, Fontaine (Fuente) 1917/1964, *Ready-Made*, urinario de porcelana, 23,5 x 18 cms., altura 60 cms. Milan. Janis Mink, **Duchamp**. Alemania, © Benedikt Taschen verlag GmbH, 1996, Tr. Carlos Caramés, p.,66.



Andy Warhol, “Cajas apiladas de brillo”, Del Monte y Heinz, 1964, serigrafía sobre madera, 44 x 43 x 35,5 cms., Bruselas, colección particular. T. Osterwold, Op., Cit., p., 128.

<sup>95</sup> Danto, Op., Cit., p.,135.

<sup>96</sup> En este aspecto mencionamos a Joseph Beuys, artista alemán (1921-1986), como exponente de la desmaterialización del arte, ya que su visión nos muestra la unión entre vida y espíritu, a través de materias básicas que transmiten la fuerza de la naturaleza. Su influencia debe percibirse a partir del modo de pensar y obrar. Heiner Stachelhaus, **Joseph Beuys**, Barcelona, Ed. Parsifal, 1990, p., 5.

<sup>97</sup> Danto, Op.,Cit., p.,173. (se refiere a que se acabaron los relatos legitimadores de como debe ser o hacerse arte).



say "Pepsi please"

CLOSE COVER BEFORE STRIKING



AMERICAN MATCH CO., ZANESVILLE, OHIO

Andy Warhol, 1962. Close Cover before Striking (Pepsi Cola) Cerrar la caja antes de encender (Pepsi Cola). Pintura acrílica sobre lienzo, papel lija, 193 x 137 cm., Colonia Museum Ludwig, T. Osterwold, Op., Cit., p., 29.



"How to Explain Paintings to a dead Hare", (Como se le explican los cuadros a la liebre muerta), 1965, Joseph Beuys, en una acción de arte en Galería Schmela de Dusseldorf.

Beuys, derrama miel y pan de oro sobre su cabeza, contempla impertérrito en sus brazos a una liebre muerta, se levanta de una silla y la pasea por la sala, parece mostrarle los cuadros y comunicarse con ella. Una de las ideas era generar imágenes (contraimágenes) con materiales, diversos. Para crear naturalezas muertas, y provocar una energía espiritual, escondida en acciones rutinarias.

Heiner Stachelhaus, Op., Cit., p., 154. Imagen de [www.elpais.com](http://www.elpais.com)

## Preguntas que se aplican al teatro

Por todo lo anterior, encontramos interrogantes similares en teatro:

**¿El conflicto entre forma o utilidad del objeto, se podría expresar de forma paralela en algún objeto escogido para la escena?, y yendo más allá ¿cuál sería la necesidad o utilidad de trabajar con objetos específicos, para determinado tipo de teatro, por ejemplo, el llamado tradicionalmente teatro de marionetas? ¿cuál es la diferencia entre un objeto y una marioneta?.**

Si cualquier objeto es depositario de la imaginación del artista y de la proyección del público, basta con redimensionarlo en un nuevo espacio como el escenario y renombrarlo, para que comience a desplegar su propia realidad e interactuar con el mundo teatral. Si realmente no hay diferencia entre objeto real y objeto creado para la escena, la búsqueda de su aporte teatral y estético... **¿Estaría en la manipulación que se hace de él?, ¿cualquier objeto se presentaría como una excusa para desarrollar un argumento?.**

De aquí la idea de problematizar “el por qué un objeto específico, debería tener un rol inamovible para una obra”, cuando éste puede ser simplemente el que el artista escoja libremente.

**“La cultura popular despertó toda una gama de categorías estéticas como el Kitsch”<sup>98</sup>**, concentrando en el objeto, una exacerbación de sentido que apela a artificialidad, materia teatral por sí misma, ya que en la escena esta exageración puede ser manipulada para contener otros relatos.

En cuanto a lo expresado por **Roland Barthes**, vimos que el sentido de los objetos está relacionado con su función, pero ésta es sumamente frágil.

Cuando un objeto pierde su función, transita hacia lo imaginario y es aquí donde las categorías de estéticas, belleza y armonía se aplicarían igualmente a una cosa “ordinaria”, dando paso a lo cautivador, lo intrigante y lo mágico. **Somos nosotros quienes dotamos de estética al objeto y no al revés, pues el objeto -por sí mismo- no es poseedor de esta cualidad.**

El siguiente ejemplo, de Arthur Danto, refleja esta idea

Una bujía de motor a combustión es una pieza mecánica práctica, alejada de las alturas espirituales a las que se supone esta sometido un objeto artístico. **“Sin embargo, imaginemos esta bujía escapada de la trama del tiempo y encontrada por un leñador en las cercanías de Königsberg, en 1790. En ese tiempo, hubiera sido incapaz de satisfacer ningún tipo de interés, ya que su utilidad sería viable sólo un siglo y medio después. Por esto, su carácter de curiosidad inclasificable podría haber encontrado lugar en la corte de Federico el Grande, donde hubiera podido ser objeto de contemplación forzosamente desinteresada, dado que no se**

---

<sup>98</sup> Marchán Fiz, Op., Cit., p., 33.

**hubiera podido hacer otra cosa con ella, salvo contemplarlo, excepto quizás, usarla de pisapapeles.**<sup>99</sup>

Sin embargo, este ejemplo encuentra una contraparte en el quiebre de esquemas que produjo la propuesta de Duchamp, ya que hoy en día, esta bujía ni siquiera tiene necesidad de ser un elemento extraño para ser digna de contemplación, a diferencia de la percepción que se tenía en el siglo XVIII.

Danto expone este ejemplo, para mostrar que el arte no tiene nada que ver con la estética, como lo adelantó Duchamp:

**“Cuando descubrí los *Ready Mades*, pensé en intimidar a la estética (...). Les arrojé a sus caras el posabotellas y el urinario como reto, ahora los admiran por su belleza estética”**<sup>100</sup>.

Por tanto, el objeto común y corriente, se presentaría como una amplia materia artística de investigación para el **Teatro**.

---

<sup>99</sup> Danto, Op., Cit., p., 106.

<sup>100</sup> Op., Cit., p., 107. Duchamp, citado por Danto. “*Letter to Hans Richter, 1962*” en Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, Londres, Thames and Hudson, 1966, p., 313-314.



## 1.3-Sentido del Objeto en el Teatro

El objeto en el teatro se comporta de acuerdo a sus propias leyes, en atención al tratamiento que le otorgue la poética de la obra y a que, más allá de su ubicación real, se presentaría abstracto y figurado por cuanto su fin es contener ficción e ilusión.

Por otro lado, según Patrice Pavis<sup>101</sup>, hoy en día **el término objeto reemplazaría al de accesorio o decorado**, ya que se ofrece como un concepto neutro y abierto, en el cual se pueden reunir tanto el decorado figurativo, la instalación, la escultura contemporánea y la plástica animada de los actores. Esto suscitaría un problema para definir límites nítidos entre actor y mundo ambiente. Una amplia perspectiva como esta **“ha promovido al objeto, al rango de actante<sup>102</sup> principal, del espectáculo contemporáneo”<sup>103</sup>**.

Concordando con Anne Ubersfeld<sup>104</sup>, el objeto permite acceder a la articulación espacial de la escena, donde ya no tiene que construir una realidad, sino que se vale de sus propias discontinuidades, dejando atrás su status de accesorio, para transformarse en elemento significante. Todo elemento, incluso el más casual sobre el escenario, adquiere de inmediato presencia de objeto y se vuelve significativo. En este aspecto, se incluye una indeterminada gama, por ejemplo: parte del decorado, el vestuario o parte de él, miembros del cuerpo humano, el cuerpo completo, o cosas que exceden la escala humana.

Por tanto, todo lo que aparece en el escenario es **semiotizable<sup>105</sup>**, es decir, crea signos, lo que conlleva variados procesos de simbolización que se manifiestan en distintas figuras retóricas (cambio de sentido de una palabra u objeto, para aclarar o entregar otros contenidos<sup>106</sup>). Ello tendría que ver con el “nivel de aprehensión”<sup>107</sup> del objeto, que puede ser entendido de varias maneras:

### **-Objeto Metáfora**

El objeto como símbolo icónico, remite a algo. Concepto que recoge un sentido más general, por ejemplo: la metáfora de la obra, una corona, metáfora de realeza.

---

<sup>101</sup> Pavis, *Dicc. del Teatro*, Op., Cit., p., 315, 316.

<sup>102</sup> Asociamos a *actancial*, por tanto a noción de modelo, esquema o código, como principal elemento de la escena contemporánea. Pavis, Op., Cit., p.,28.

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Anne Ubersfeld, *La Escuela del Espectador*, Serie y Practica del Teatro nº 12, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, 1ª Ed. Berlín-París, 1996, p., 127.

<sup>105</sup> Palabra ocupada por Pavis.

<sup>106</sup> *Dicc. Larousse*.

<sup>107</sup> Pavis, Ibid.,316.

### **-Objeto Metonimia**

Objeto como índice del signo, por ejemplo: una música nos remite a una atmósfera. Una cosa por otra... designar una cosa con el nombre de otra, cuando ambas se asocian por alguna razón. Nos recuerda constantemente lo que no puede estar en la escena, pero que sí, puede ser sugerido. Ejemplo: un zapato por un personaje.

### **-Objeto Alegoría**

Objeto como símbolo. Un objeto que nos lleva a pensar en él, otra cosa o sentido, alude a otra imagen. Por ejemplo, un caballo representado como esqueleto, nos remite a la muerte.

### **-Objeto Sinécdoque**

Figura retórica que consiste en designar un objeto por alguna de sus partes (cabeza por hombre) o una pluralidad por algo singular (el hombre es mortal por los hombres mortales), el género por la especie<sup>108</sup>.

## **El Objeto como Signo**

En un primer momento, el objeto vale por algo que existe en el mundo, fuera de la escena y, por tanto, en la escena es tomado como signo.

Según Umberto Eco<sup>109</sup>, este es el primer nivel de significación llamado **Ostensión**, es decir, el objeto ostenta a su referente y, al mismo tiempo, es significante. Comúnmente serían objetos de la misma materialidad que el referente. Para Pavis, sólo el objeto naturalista es auténtico como su modelo real, y el realista sólo conserva un número limitado de características y funciones del objeto imitado.

Según la semiología que se inspira en Saussure<sup>110</sup>, el **Signo** es la unión de un **significante** (objetos, colores, formas, etc.) y **significado** (concepto). Bastará esta asociación para crear sentido, sin necesariamente recurrir al referente (objeto real o imaginario al que nos referimos como modelo), como por ejemplo: un árbol es signo de un bosque.

A diferencia del **objeto signo**, el **objeto símbolo** (asociados a los objetos surrealistas), establece una contrarrealidad funcionando de manera autónoma, como, por ejemplo, las muñecas de Hans Bellmer<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup> *Dicc. Larousse.*

<sup>109</sup> Anne Ubersfeld. *Op.,Cit.*, p.,129. Umberto Eco, citado por esta autora.

<sup>110</sup> Pavis, *Op.,Cit.*, p., 419. Saussure citado por Pavis..

<sup>111</sup> *Dicc. Akal de Arte del Siglo XX*, *Ibid.*, p., 63.



Imágenes del sitio web [www.rosak.com](http://www.rosak.com)

Este artista construyó muñecas de forma parcelada. Los contornos redondeados y rosados, sus mecanismos de manipulación, nos hablan del deseo de una obsesión. No se parecen a nada igual, más bien se prestan al juego de un anagrama<sup>112</sup>, constituyendo enigmas de connotaciones sexuales. Estas muñecas podrían ser un símbolo del erotismo ya que no representan a un modelo real, sino que reconstruyen formas del cuerpo, de modo tal que significan por sí mismas.

## El objeto como signo icónico

El objeto tendrá carácter icónico, siempre y cuando sea más portador de sentido que mimético de una realidad. Por ejemplo, un telón pintado no es un paisaje, sino que representa a uno; entonces, será más un medio que un fin, lo que vale aquí, es como se organiza el sentido que porta el objeto para que sea entendido como tal. "Son estímulos de sustitución"<sup>113</sup>, o metonimias, también puede ser una muñeca icónica de una protagonista, un bastón por un viejo, etc., (el objeto significa más de lo que representa).

Sin embargo, es complejo determinar cuál será la relación de asociación del objeto icónico con un modelo o idea original<sup>114</sup>. Ésta puede variar, por ejemplo, ser gestual (imitar un comportamiento), auditiva (un tipo de voz que expresa una emoción) o visual (actor se parece a su personaje), o abstracto, dependiendo del caso.

Los objetos, como signos icónicos, siempre estarán insertos en una red de relaciones, jamás aislados.



Unos galeones por una batalla naval. Los barcos como íconos del mar. "Péplum", 1995. *Royal de Luxe, 1993-2001*, Francia, Acted Sud, 2001, p., 11.

<sup>112</sup> Transposición de la escritura, acertijo. *Dicc. Larousse*.

<sup>113</sup> Ubersfeld, Op.,Cit., p.,130.

<sup>114</sup> Pavis, *Dicc. del Teatro*, Op.,Cit., p., 239, 240.

## Triple Rol del Objeto Teatral

Según Anne Ubersfeld, el objeto en el mundo tiene sólo una función de signo. Esto, a grandes rasgos, puede ser pertinente, sin embargo, para nuestro estudio es cuestionable, ya que es el motivo por el cual nos estamos acercando a las teorías sobre el objeto. Como inferimos a través de Barthes, es compleja la significación de estos, ya que no solamente se pueden subentender en estricta correlación al sistema cultural. Es decir, los objetos pueden ser vistos desde múltiples puntos de vista, pudiendo tener más de un signo.

Para detallar aún más lo que hemos mencionado, mostramos el enfoque de esta autora, sobre **el objeto teatral, el cual tiene al menos tres funciones:**

- a) En un primer momento **representaría a un objeto en el mundo**, es decir, sería un icono de algo, incluso, cuando esta percepción no fuese tan consciente por parte del espectador, ya que en la escena este puede tornarse en otros significados, por ejemplo: el movimiento de una tijera en la escena puede valer por un cóndor, como en la obra "El Húsar de la Muerte", de la compañía "La Patogallina" o una cara de un personaje.



- b) Pero como todo -según Peirce<sup>115</sup>- puede ser símbolo, icono o índice, veamos cuales serían sus connotaciones:

### **Símbolo:**

Es el vínculo entre representante e idea a la que llama. Ésta puede ser concreta o abstracta, encontrándose claramente codificada con antelación. Por ejemplo, una bandera blanca / símbolo de paz, una cruz / símbolo del cristianismo. Sin embargo, es conflictivo definir qué es símbolo, según cada autor, ya que lo que Saussure llama signo, Peirce lo llama símbolo. Para el primero, símbolo es un signo que conecta a un significante y a un significado. Para el segundo, símbolo es un signo que asocia varias ideas a un referente de forma arbitraria.

### **Ícono:**

El objeto se parece o representa directamente a una idea que se encarna en un referente específico. Ej: Elvis Presley Icono del rock. Según Umberto Eco, "determinado objeto en escena está ahí para parecerse a determinado objeto en el mundo"<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Citado por Ubersfeld.

<sup>116</sup> Ubersfeld, Ibid.

### **Índice:**

Un objeto es índice, cuando se establece entre él y una situación o personaje, un nexo. Por ejemplo: si en la escena vemos un trono este será índice de un rey, un cisne de cartón puede ser asociado con la presencia de una laguna. La idea es que el objeto muestra todo lo que no se puede mostrar en la escena, lo sugiere.

### **Ahora, veamos lo dicho por Barthes y las maneras de significar del objeto teatral:**

#### **El objeto es existencial:**

Además de estar fuera del ser humano, el objeto tiene características materiales que lo individualizan, llamadas **significantes**. Éstas adquieren en el teatro un carácter arbitrario, es decir, no necesariamente un objeto real funcionará de igual modo en la escena, que en la cotidianidad. Por ejemplo: una tijera puede ser usada por su función primera, y aún así se convertirá en icono de esa función. O bien, puede ser utilizada por su sentido metafórico/metonímico, como un cóndor, o un personaje, o como índice de un personaje que tiene un determinado oficio, o también para simbolizar el corte de una escena, etc.

Por otro lado, las diferentes materialidades de los objetos no serán casuales, sino que a través de ellas el sentido de la obra también se expresará.

Las características físicas de los objetos, en el teatro, pueden significar simbólicamente la realidad. Por ejemplo, un trencito de juguete puede significar un tren real para los personajes y, por tanto también para el espectador.

#### **Objeto tecnológico:**

Aquí nos remitimos a las distintas formas y materialidades de los objetos producidos industrialmente, que son de uso común y están culturalmente asimilados por el público. En el teatro éstos siempre aparecerán distanciados, aunque se les perciba por su utilidad y su nombre doméstico, y también expresarán el sentido que el actor les confiera, volviéndose a resemantizar<sup>117</sup>, para adquirir nueva vida.

#### **Objeto simbólico:**

Dependiendo del tratamiento, no solo serán símbolos los objetos que evoquen asociaciones de ideas universales, sino que, dentro de la obra, se creará un micromundo donde todo es posible. Entonces, el tratamiento que dé la dirección de la obra al objeto, será el que lo situará o no, en un *status* de símbolo.

---

<sup>117</sup> Ubersfeld, Op., Cit., p., 146.

### Objeto clasificado:

En la sociedad todo tiene un orden y una jerarquía, debido a lo cual, los objetos que se encuentran bajo clasificaciones. Éstos, en el teatro, pueden pertenecer también a grupos o subgrupos de objetos, factibles de organizar de acuerdo a diferentes connotaciones, por ejemplo:

- **Objetos que ayudan a caracterizar a personajes** (accesorios).
- **Objetos relacionados al tema de la obra** (simbólicos).
- **Objetos que se transforman en personajes** (cordero en serpiente, según manipulación, etc.).
- **Objetos integrados-desintegrados** (partes discontinuas de objetos).
- **Objetos nuevos-viejos** (signos de uso, paso del tiempo, contruidos especialmente).
- **Objetos naturales-culturales** (sin intervención o artificiales).
- **Objetos interiores-exteriores** (ayudan a representar el entorno).
- **Objetos pequeños-grandes** (habitables o miniaturas).



Objetos integrados-desintegrados. 'Petits contes nègres', *Royal de Luxe*, 1993-2001, Op., Cit., p., 137.

Todas las agrupaciones de objetos en una obra estarán en correlación con el orden y frecuencia de su **parataxis**, es decir, agrupaciones, disposiciones, recurrencias, frecuencias de aparición, modo de aparición, lugar en la serie, etc.

## El objeto en el teatro se potencia

Por lo tanto, diremos que el objeto es un código más, o un elemento protagónico de la escena (dependiendo del punto de vista con que se trabaje). Su tratamiento y manipulación emitirá sentido, en un lugar que por esencia es la “institución del código”<sup>118</sup>.

El objeto en el teatro, además de referirse al objeto en el mundo, funciona con una lógica propia, que establece relaciones simbólicas por asociación, proximidad, superposición transposición, tratamiento y manipulación. Ya que ningún objeto se encuentra aislado en estado bruto, todo tiende a la socialización; con mayor razón en el teatro se magnifica su sentido, debido a su teatralización. Por lo tanto, se cambian las condiciones de los códigos y se crean nuevas, produciéndose su *semiotización*, es decir, su artificialidad y abstracción, lo que necesariamente lo separa de su sentido real, para dar paso a la intelectualización, integrándose a un proceso aún mayor, de simbolización.

---

<sup>118</sup> Ubersfeld, Op., Cit., p., 132.



# EL LEGADO DE LAS VANGUARDIAS

2



## 2.1-Antecedentes del Teatro de Objetos en el Futurismo

Así como toda expresión artística, el Teatro de Objetos encuentra sus influencias tanto en la plástica como en el teatro, sobretodo a partir del siglo XX, cuando se produce un quiebre con la tradición artística y los valores decimonónicos que representaba el siglo anterior<sup>119</sup>.

En la primera década del siglo, surge el movimiento italiano Futurista, exactamente el 20 de febrero de 1909, en París, con la publicación de su primer manifiesto, en el periódico galo "Le Figaro". Su autor, Filippo Tommaso Marinetti, escribía desde Milán, escogiendo a París por ser la "capital cultural del mundo", para descargar su "artillería" anti-academicista sobre los valores establecidos en pintura y literatura.<sup>120</sup> Sin embargo, este movimiento se propuso extender su influencia más allá del arte, hasta la "política, ciencia, filosofía, psicología"<sup>121</sup>, literatura, arquitectura, música, etc., entendiéndose más como actitud filosófica de evolución hacia el futuro, que como simple manifestación artística<sup>122</sup>.

Escapa al objetivo de este análisis las complejidades históricas y sociales en medio de las cuales surge el Futurismo, por lo cual, nos centraremos en su diversidad creativa, como legado para el Teatro de Objetos, sumándonos a la siguiente definición:

**"En realidad, el Futurismo fue -en sus orígenes- un torbellino de ideas y de sentimientos diversos en el que, al menos por lo que respecta a algunos de sus hombres, la voluntad de renovación no era ni puramente plástica, ni puramente reaccionaria."**<sup>123</sup>

Característica especial de los futuristas fue ser contestatarios a "nivel global"<sup>124</sup>. Sus integrantes asumieron una especie de batalla en la renovación de las ideas en los diversos campos de la vida, incluso en las costumbres y, especialmente en lo referente al pasado, a la tradición, al academicismo, a lo establecido, a lo clásico, al clericalismo, etc.

---

<sup>119</sup> Mario De Micheli, *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1ª Ed. 1979, p.,17.

<sup>120</sup> Goldberg, Op., Cit., p.,11.

<sup>121</sup> Mario Verdone, *Qué es verdaderamente El Futurismo*, Madrid, © Casa Ed. Astrolabio Ubaldini Roma, ©Doncel Madrid, 1ª Ed.1971, p.,16.

<sup>122</sup> Verdone, Op.,Cit., p., 16, 17.

<sup>123</sup> De Micheli, Op., Cit., p., 204.

<sup>124</sup> Verdone, Op.,Cit., p., 9.



Futuristas en París, 1912. De izquierda a derecha: Luigi Russolo, Carlo Carrà, F.T. Marinetti, Umberto Boccioni, Gino Severino. Sylvia Martin, *Futurismo*, Madrid, Uta Grosenick Editora, ©2005 Taschen GmbH, p., 7.

**“Dicho en términos sencillos, el futurismo significa odio al pasado. Aspiramos a combatir enérgicamente el culto al pasado y a destruirlo.”**

F.T. Marinetti<sup>125</sup>.

**“¡Hay que escupir cada día en el altar del arte! Entramos en los dominios sin límites de la libre intuición”.**

F. T. Marinetti, “Manifiesto técnico de literatura futurista” (1912)<sup>126</sup>.

## Algunos aspectos que definen a este movimiento

- La obra artística importará más como procedimiento, que como obra en sí misma. Junto a esto se sumará el comportamiento del artista, que deberá tender a la originalidad absoluta de la innovación, sin importar la aprobación del público, ni el éxito.<sup>127</sup>
- Desaparece el concepto de belleza estética, lo que cuenta es el valor. La obra de arte deberá ser extraña y estar en relación a la energía invertida del artista para producirla. En este punto hay semejanza con lo que planteó Shklovski, personaje perteneciente al Formalismo Ruso<sup>128</sup>, en cuanto al concepto de extrañamiento, que veremos más adelante y que es tomado por Brecht para el teatro.

---

<sup>125</sup> Martin, *Ibid.*, p., 7.

<sup>126</sup> Verdone, *Op., Cit.*, p., 11.

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> Movimiento surgido en 1915, fundado por el lingüista crítico O. Brik en Moscú. Mantuvieron estrecho contacto con el grupo futurista ruso, encabezado por Maiakovski. Se centraron en la búsqueda de una teoría de la literatura como ciencia autónoma a investigar. Fuente: **Umberto Eco, Tratado de Semiótica general**, Barcelona, 5ª Ed. Lumen, 2000, p., 176.

- “Debe desaparecer el sentimentalismo intelectual. Se le permiten (más bien exigen) al artista todas las rarezas, locuras e ilogicidades. Todo artista podrá inventar un arte nuevo, mezclado de manera caótica, antiestética e irreverente todas las técnicas artísticas presentes y futuras. Y más aún: el arte es realmente mensurable, por lo tanto, el pensamiento se puede pesar y vender como un producto cualquiera...”
- La obra de arte no es más que un acumulador de energía cerebral. El género de la obra en sí no tiene ningún valor. Puede adquirir valor por las condiciones ambientales en que está destinada a actuar. Es, por lo tanto, “relativa”, destinada a la obsolescencia, a la destrucción.

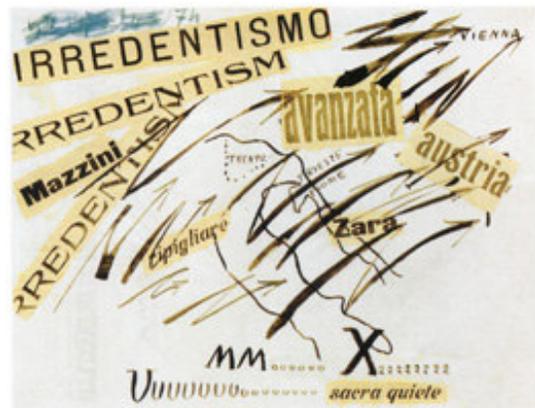
Dice Marinetti: “Queremos que la obra de arte sea quemada junto con el cadáver de su autor”<sup>129</sup>.

Los manifiestos Futuristas además de ser programas artísticos, proyectos culturales y declaraciones ideológicas, “tomas de postura”<sup>130</sup>, son llamadas a la acción, mezclando la vida y el arte. Para ello, invitaban a “veladas futuristas” donde declamaban, incitando escandalosa y provocadoramente al público. Éste, a su vez, no se podía sustraer, transformándose en actor, en medio del caos y la anarquía. Esta actitud será emulada por los movimientos siguientes, Dadaísta y Surrealista, pero con distintos contenidos y motivaciones.

**“Gracias a nosotros -escribió Marinetti- llegará un momento en que la vida ya no será una cuestión de pan y trabajo, ni tampoco una vida de ociosidad, sino una obra de arte.”<sup>131</sup>**

Esta afirmación se constituirá en la razón de ser de muchas *performances* venideras.

El manifiesto “**La imaginación sin hilos y las palabras en libertad**”<sup>132</sup> de 1913, abre un espacio para pensar en asociaciones libres, donde las palabras sin relación entre sí, se juntan al azar, al igual que las imágenes, produciendo analogías y evocaciones. Esto es similar a lo que veremos más adelante como parte del trabajo en el **Teatro de Objetos**, en cuanto a la creación de relaciones poéticas entre objetos-signos. Como ya adelantamos con Barthes, éstas estarían dadas por un trabajo de improvisación con la materia en la escena.



“Irredentismo, palabras en libertad”, 1914, tinta, pastel y colage sobre papel, 21,8 x 27,8 cm. Martin, Op., Cit., p., 19.

<sup>129</sup> Verdone, Ibid., p.,12.

<sup>130</sup> Verdone, Ibid., p.,16.

<sup>131</sup> Goldberg, Op.,Cit., p.,31.

<sup>132</sup> Op.,Cit., p.,46.

## 2.1.1-Cine Futurista

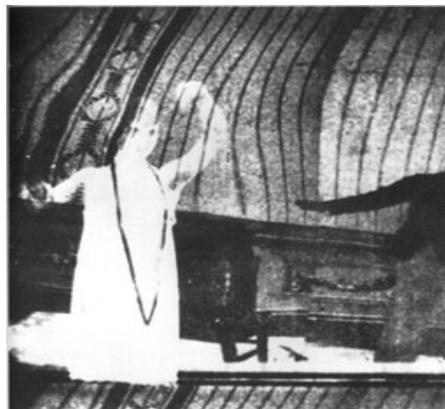
Por otro lado, al **Futurismo se le atribuye una considerable influencia sobre el cine**, sobre el montaje, la filmación ilógica, sin leyes de gravedad, los diferentes planos, la narración de hechos absurdos, vinculados a lo onírico, a las acciones paralelas, simultáneas o compenetradas. Los futuristas se habrían apropiado del "montaje"<sup>133</sup>; junto a éste, todo se mueve, todo está en perpetuo dinamismo.

**"Una figura no es nunca estable ante nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente"**<sup>134</sup>.

Tanto es así, que habría sido el primer movimiento artístico que experimentó con el lenguaje cinematográfico<sup>135</sup>.

La película **"Vida Futurista"**, de Giacomo Balla, Remo Chiti, Bruno Corra, Arnaldo Ginna, F. T. Marinetti y Emilio Settimelli, contiene escenas inconexas, encuentros absurdos e irreales, que representarían la vida futurista y donde ya se podría decir que aparece el objeto tratado con personalidad propia, como se lo trabajará posteriormente en el Teatro de Objetos. Por ejemplo, una **discusión entre un martillo, un pie y un paraguas**<sup>136</sup>, o **escenas de amor entre Balla y una silla**<sup>137</sup>. Esta película se estrenó el 28 de Enero de 1917, en el Teatro Niccolini de Florencia.

En el Manifiesto **"La cinematografía futurista"** de 1916, expresaron que para ellos, el cine era **"sinfonía poliexpresiva"** y **"una realidad caotizada"**, **"síntesis ilógica y fugitiva de la vida mundial"**<sup>138</sup>.



"Vida Futurista", 1916, película reconstruida hoy en día, a partir de fotogramas. Escena donde aparece un fantasma femenino junto a un enlace de Giacomo Balla con un sillón. Se puede apreciar la concepción estética futurista en cuanto a superposición de planos, transparencias, compenetración y vinculación con lo paranormal. Imagen, Martín, Op., Cit., p., 65.

**"Nosotros obtenemos un dinamismo absoluto mediante la compenetración de ambientes y tiempos distintos"**<sup>139</sup>.

<sup>133</sup> Verdone, Op., Cit., p.,65. "El montaje gran descubrimiento realizado en el siglo XX, por el mundo del arte".

<sup>134</sup> Verdone, Op.,Cit., p.,69. Boccioni,Carrá, Russolo,Balla,Severini en "Manifiesto Técnico de la pintura futurista",1910.

<sup>135</sup> Martín, Op., Cit., p.,64.

<sup>136</sup> Martín, Ibid.

<sup>137</sup> Goldberg, Op., Cit., p.,29.

<sup>138</sup> Martín, Ibid.

<sup>139</sup> Verdone, Op., Cit., p.,70.

## 2.1.2-Teatro Futurista

La perspectiva de enfrentar la creación de modo dinámico, simultáneo y de enfatizar lo más significativo, se había expresado en el **“Manifiesto de los dramaturgos futuristas”** en 1911.

**“El arte dramático debe tender a una síntesis de la vida, en sus líneas más típicas y significativas”**<sup>140</sup>.

Con la denominación **“Teatro Sintético Futurista”** en el Manifiesto de 1915<sup>141</sup>, firmado por Marinetti, Settimelli y Corra<sup>142</sup>, se reafirma la idea de sincronía y condensación breve de actos en un corto tiempo de duración. Esto les permitía experimentar libremente y no estar sujetos a un tiempo “real”, como suponía representar el teatro realista. En vez de aquello, el Teatro Futurista no buscó emular la vida, ni imbuirse de solemnidad, sino que se volcó a la diversidad, incluyendo una fusión de disciplinas.

**“Mezcla de filme, acrobacia, canción, danza, payasadas y la gama completa de la estupidez, imbecilidad, tontería y el absurdo...”**<sup>143</sup>

**“El Teatro Sintético Futurista se pretende, “atécnico-dinámico-simultáneo-autónomo-alógico-irreal”.**<sup>144</sup>

**La simultaneidad** fue explorada en cuanto a improvisación sobre el escenario, concediendo valor a la intuición, a lo sorpresivo, a lo revelador, al contrario del teatro realista, que preparaba cuidadosamente su rutina a representar durante meses o años.

También Marinetti investigaba situaciones paralelas donde hubieran varios intérpretes al mismo tiempo en el escenario. Otras eran sólo una imagen, por ejemplo: en la obra **“No hay Perro”**, la única imagen era un perro cruzando el escenario<sup>145</sup>.

Es así como la libertad creativa de los futuristas adelantó una variada gama de recursos teatrales y cinematográficos, como los *gags*<sup>146</sup>, parodias, burlas (recursos de sorpresa), el *flashback*, lo irracional, lo absurdo, la abstracción, la mezcla de disciplinas como “cine, circo, deporte, radio y **los primeros dramas de objetos**<sup>147</sup>.

---

<sup>140</sup> Verdone, Op., Cit., p.,84.

<sup>141</sup> Goldberg, Op., Cit., p., 26.

<sup>142</sup> Verdone, Op.,Cit., p.,19. Aclaración: Bruno Corra y Carlo Carrá, son dos personajes distintos del movimiento Futurista.

<sup>143</sup> Goldberg, Op., Cit., p.,17.

<sup>144</sup> Verdone, Op., Cit., p., 85.

<sup>145</sup> Goldberg, Op., Cit., p.,28.

<sup>146</sup> *Dicc. Cambridge*, traducción literal, **chiste**. *Recurso del “Teatro de la Sorpresa futurista”, Manifiesto de 1922*. Verdone, Op., Cit., p.,89.

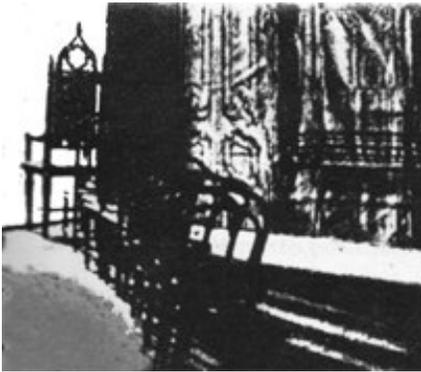
<sup>147</sup> Verdone, Op., Cit., p.,93.

## Dramas de Objetos

**Marinetti** había presentado una síntesis teatral llamada **"Pies"**, en donde sólo piernas, pies, sillas, dos sillones, un sofá y una máquina de coser, eran protagonistas en la escena, convirtiendo los cuerpos de los actores en objetos. Sólo debían estar visibles a público desde la cintura para abajo y tratar de dar la mayor expresividad posible a sus extremidades. Constaba de 7 escenas, sin relación narrativa entre ellas, donde se articulaban acciones entre extremidades y objetos.



"Pies", 1915, de Marinetti. Síntesis consistente en pies de intérpretes y objetos. Dibujo a partir de imagen, de Goldberg, Op., Cit, p., 26, 27.



"Están llegando", salida de sillas, 1915, Marinetti. Imagen de Goldberg, Ibid., 26.

Otra síntesis del mismo autor se llamó **"Están llegando"**, y trataba de unas sillas que se transforman en personajes principales.

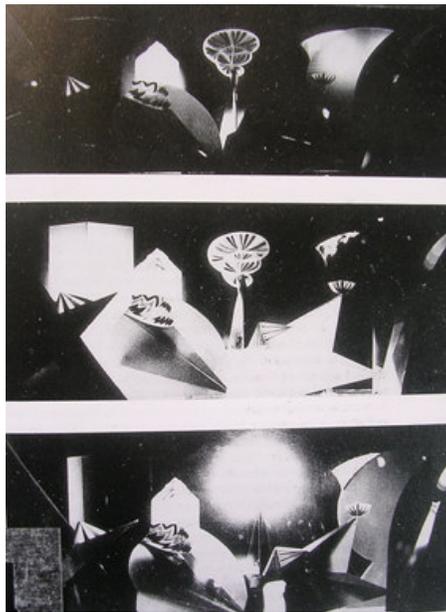
"En una elegante habitación iluminada por una gran lámpara como "araña de luces" un mayordomo anunciaba "están llegando". En ese momento, dos criados colocaban rápidamente ocho sillas en herradura detrás de un sillón. El mayordomo atravesaba la habitación corriendo, mientras gritaba "Briccatirakamekame" y salía.

Repetía esta curiosa acción una segunda vez. Luego los sirvientes redistribuían los muebles, apagaban las luces de la araña, los decorados permanecían débilmente iluminados "por la luz de la luna que entraba por las contraventanas". Acto seguido, los criados asustados esperaban en un rincón a que las sillas se retirasen por sí mismas de la habitación.

Hubo también un manifiesto de “**Teatro aéreo futurista**”, en 1919, con el aviador Fedele Azari, quien estimó que esta era una manera de hacer llegar un mensaje rápidamente a un gran número de público. Para ello, esparció en el cielo el nombre del manifiesto ya mencionado. En 1920 se escribió un guión para una *performance* llamada “**Un nacimiento**”, se trataba acerca de dos aeroplanos que hacían el amor detrás de una nube y daban a luz a cuatro paracaidistas<sup>148</sup>.

## Teatro Abstracto

Los primeros en indagar sobre las “formas de teatro abstracto”<sup>149</sup> fueron los pintores futuristas, Gina, Corra, Balla y Depero. Investigaron juegos de luces sobre el escenario, creando atmósferas de abstracción lumínica y marionetas con formas geométricas, de fuertes colores y decorados móviles, en la búsqueda de una composición integral entre escenografía y entorno continuo<sup>150</sup>. El objeto se integraba al escenario según una disposición dinámica de líneas geométricas. Este aspecto también será tomado por la Escuela de Teatro de la Bauhaus.



“Fuegos Artificiales”, 1917. *Performance* diseñado por Balla con música de Stravinski. El único actor era el decorado móvil y la iluminación. Aunque la presentación duraba 5 minutos, se habrían alcanzado a mostrar 49 escenarios diferentes. Esta se habría presentado para un programa de Ballets rusos de Diáguilev, en el Teatro Costanzi de Roma. Imagen de Goldberg, Op., Cit., p., 25.

---

<sup>148</sup> Goldberg, Op., Cit., p., 25.

<sup>149</sup> Ibid., Verdone, p., 85.

<sup>150</sup> Goldberg, Op., Cit., p., 24.



Marionetas para "Danzas Plásticas" (Balli Plastici) 1918, de Fortunato Depero. Solamente habían figuras geométricas en el escenario, con música y juego de luces. Se presentaban distintos cuadros como "Los salvajes", en ambientaciones de tipo tropicales y colores puros, característica rupturista del Futurismo. Museo di Arte Moderna Contemporanea di Trento e Roveret, **Depero, dal Futurismo alla Casa d'Arte**, Milano, © Ed. Charta, , p., 90, 91.

Las innovaciones y puntos de vista de los futuristas además de influir posteriormente al teatro Dadá, y Surrealista, también se dejaron sentir en Ionesco, Adamov, Artaud, Brecht, Pirandello<sup>151</sup>, etc. Ello, sin contar sus innumerables ramificaciones artísticas a otros países, como Rusia, con Maiakovski, principal exponente del Futurismo Ruso y los intercambios con otros movimientos, como la Bauhaus.

## 2.1.3-Umberto Boccioni y el Objeto: Herramientas para el Teatro de Objetos

La investigación del objeto tiene especial importancia en el Futurismo, tanto es así, que consideramos pertinente rescatar algunos fragmentos de la teoría de este artista. Aquí se desprenden las directrices que lo llevaron a pensar el objeto, sobre todo en lo que los futuristas llamaron **“Trascendentalismo físico y estados de ánimo plásticos”**<sup>152</sup>, aplicados en primera instancia a la pintura, sin embargo, pensamos que trascendió estos medios, para ser herramienta artística a nivel general en la plástica, teatro y cine. Los siguientes enunciados podrían abrir una reflexión en cuanto al sentido del objeto, en nuestro posterior enfoque del Teatro de Objetos:

a) **“...es preciso liberar al objeto de la relatividad de la semejanza. Esta es la vía que conduce a la síntesis que suma y combina todos los elementos de una obra de arte para formar el arquetipo...”**

b) **“Hay elementos emotivos dispersos que se pueden reunir en una composición plástica..., estos elementos sentimentales son connaturales a la forma de los objetos, mejor dicho, son los elementos plásticos mismos de la realidad”**.

c) **“En los movimientos de la materia hay elementos de emotividad que hacen converger las líneas de un drama plástico hacia determinada catástrofe. Por lo tanto, la composición de un estado de ánimo plástico no se basa en las disposiciones de los gestos de las figuras o en la expresión de los ojos, de los rostros, de las actitudes...sino que consiste en la distribución rítmica de las fuerzas de los objetos, dominadas y guiadas por la propia energía del estado de ánimo para componer la emoción.”**

---

<sup>151</sup> Verdone, Ibid, p., 86.

<sup>152</sup> Umberto Boccioni, **Estética y Arte Futuristas**, Barcelona, Ed. Acantilado, 1ª Ed. 2004, p., 147, 158,159, 161, 162,166.  
“La obra de Umberto Boccioni, tanto creativa como teórica, se fundamenta en la emoción”, la cual suscita estados de ánimo plásticos.

d) "Lo que he intuido en estos estados de ánimo es esta síntesis, es decir, el esfuerzo de dar vida a unos elementos plásticos renovados en la corriente de la emoción plástica..."

e) "Es preciso, pues, que las sensaciones naturales sugieran...estados de color, de forma, de modo que las formas y colores expresen en sí, sin recurrir a la representación formal de los objetos ni de sus partes, por eso los colores y las formas han de convertirse en conceptos arquitectónicos."

f) "Es necesario que los objetos definan, a través de la emoción el ritmo de los signos, los volúmenes, los planos, las gamas abstractas y concretas que serían para el ojo, lo que el sonido es para el oído". Del mismo modo que las palabras en libertad de Marinetti o la música de Pratella, rompieron con la letanía y las notas de la música clásicas."

g) "La realidad no es el objeto, sino la transfiguración que éste sufre al identificarse con el sujeto. Creación y emoción son la misma cosa".



Bronce, 115x 90x 40, 1912, Umberto Boccioni, mediante la idea de simultaneidad, movimiento y ambiente, sintetizó en una escultura, el concepto "Compenetración Dinámica", encontrando una síntesis (desflecó la forma y fusionó materia y entorno). Hoy es usual ver formas dinámicas en objetos, ocupando la misma idea de velocidad y movimiento. Imagen de, Martín, Op., Cit., p., 49.

## 2.2-Influencias del Formalismo Ruso con Shklovski

Es importante el aporte del Formalismo Ruso, en cuanto a su contacto esencialmente con el Futurismo, y sobretodo con el Futurismo ruso incluso, para comprender lo que sucedió en términos de “**extrañeza**”, rareza e ilogicidad en el teatro de las vanguardias. Influenció también a directores como **Brecht**, quien adoptó -a su modo- la noción de “**extrañamiento**” de **Shklovski**,<sup>153</sup> lo que posteriormente se llamó “**distanciamiento brechtiano, Verfremdungseffect** (en alemán)”<sup>154</sup>, hasta su aplicación hoy en día, en el arte en general y en el Teatro de Objetos, en particular.

Pero veamos que promovían -a grandes rasgos- los Formalistas Rusos, y en qué consiste el **efecto de Extrañamiento**, que consideramos esencial en la percepción del teatro que nos interesa.

De modo muy general, el Formalismo se podría definir como una tendencia crítica, surgida en 1915, en Moscú, en torno al **Circulo Lingüístico** liderado por Jakobson, Tomashevski y Brik, que buscaba las **formas y los modos** en que se percibía la construcción de una obra de arte como principio formal, más allá de los contenidos, aplicándolo principalmente a la literatura<sup>155</sup>.

**La idea era buscar lo específico artístico, mediante la lingüística** y la lectura de la obra. Por ejemplo, la forma en que se pronuncian las palabras, el ritmo, los valores fonéticos, se percibieron como formas que dan sentido a la sintaxis de una frase. En este **aspecto, se puede apreciar un intercambio con el Futurismo**, como en el artículo, “Sobre el sonido de la lengua poética” de L. Yakubinski<sup>156</sup>; en Marinetti, con el Manifiesto “La imaginación sin hilos y las palabras en libertad”; en los **poemas Dadás**, y también en **Kantor**, quien expresó:

**“El texto es autónomo, los sonidos son autónomos. Entonces, es la vieja historia, descubierta en el período futurista y por los dadaístas: hay que despojar de ataduras a los elementos del teatro, deben ser completamente extraños entre sí”**<sup>157</sup>.

---

<sup>153</sup> Pavis, *Dicc. del Teatro*, Op.,Cit., p.,141. También llamada Distanciación /Aclaración: el nombre Shklovski, también se encuentra escrito como Chklovski,.

<sup>154</sup> Pavis, Op.,Cit., p.,156.

<sup>155</sup> Umberto Eco, *Tratado de Semiótica General*, Ibid., p., 176.

<sup>156</sup> Comunicación serie B, N°3, **Formalismo y vanguardia Rusos, “El arte como Procedimiento”**, Madrid, Ed. Alberto Corazón, 1973, p.,13.

<sup>157</sup> **Tadeuz Kantor, ¡Que revienten los artistas!**, Cuadernos El Público n°11, Madrid, Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, periódico mensual de teatro, febrero, 1986, p., 34

De este modo, el interés por el estudio de la “**forma**” del lenguaje poético se amplió, a la atención sobre **lo que lleva al artista al proceso creativo, en la forma de hacer o producir un producto cultural específico, o “el cómo” un artista elabora un nuevo lenguaje**<sup>158</sup>. Debido a esto, surge el famoso ensayo de **Shklovski, “El Arte como Procedimiento”**, editado en 1917<sup>159</sup>.

Éste trata sobre cómo la percepción habitual es interrumpida, para dar paso a una expresión artística. Habitualmente, el entorno cotidiano no guarda ninguna sorpresa, los acontecimientos y los objetos no revisten interés excepcional, sino que comúnmente pasan desapercibidos.

Por ejemplo, en una calle donde se transita a diario, puede que existan muchos árboles pero uno no repara específicamente en ellos. Sin embargo si alguien decidiera cambiar esta situación, bastaría con que se pintara uno completamente de color rojo, e inmediatamente concitaría la atención masiva de los peatones.

Por lo tanto, la tesis de **Shkovski** dice:

**“Para recobrar nuestra percepción de la vida, para hacernos sentir las cosas, para hacer de una piedra una piedra, existe lo que llamamos arte”**<sup>160</sup>.

**“La finalidad del arte es proporcionar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de singularización de los objetivos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de la percepción en arte es un fin en sí mismo y debe ser prolongado; el arte es un medio para sentir la transformación del objeto, lo que ya está transformado no importa al arte.”**<sup>161</sup>

Con esta actitud hemos conseguido llamar la atención sobre el árbol, lo hemos singularizado, extrañado, la gente lo ha visto sin mediar una intención sobre él, no para reconocerlo como otro árbol igual, sino para percibirlo como una nueva visión de árbol. Esto lleva a que la percepción se prolongue sobre él, que suscite procesos de acomodo intelectual, de búsqueda de sentido, de pensamiento, habrá quienes lo encuentren interesante, otros indignante, otros desconcertante, pero algo habrá ocurrido.

De todas maneras, esto ya lo hizo **Chagall**, el primer *happening*, según Kantor:

**“El 1 de Mayo de 1918, cuando era comisario del departamento de pintura en el Ministerio de Cultura, mandó a pintar de rojo todos los árboles. Era muy hermoso...”**<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup> Comunicación serie B, N°3, Op., Cit., p.,14.

<sup>159</sup> Eco, Op.,Cit., p., 178.

<sup>160</sup> Eco, Ibid.

<sup>161</sup> Comunicación serie B, N°3, Op.,Cit., p.,96.

<sup>162</sup> Tadeuz Kantor, *¡Que revienten los artistas!*, Op.,Cit., p.,30.

Por lo que podríamos llevar estas percepciones al terreno del arte en general y decir que éste, inventa formas para llamar la atención.

### **Muchos artistas trabajan interviniendo espacios públicos**



"Dados de azar", sobre una barrera costera. José Fernández Ríos, artista español, que realiza intervenciones públicas de forma clandestina. Cuando cae la noche, aborda distintos hitos urbanos (de gran tamaño), con el fin de hacer una emboscada a la estricta organización ciudadina. Los resultados siempre aparecen de forma sorpresiva a la mañana siguiente. Rev. de Arte y Arquitectura *Monografías, Objetos*, p., 294.

Es así como el Formalismo estableció:

**"Los hechos artísticos testimonian que la diferencia específica del arte no se expresa en los elementos que constituyen la obra, sino en la utilización particular que se hace de ellos."**<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> Comunicación serie B, N°3, Op.,Cit., p.,20.

Dentro de los recursos de los que se vale el arte, para interrumpir la percepción automática de la cotidianidad según Shklovski <sup>164</sup>, estarían:



"Esto no es una pipa", René Magritte, "La traición de la imágenes", 1948. La extrañeza radica en contraponer la imagen de la representación a la evidencia del objeto que pretende emular. Se crea un distanciamiento de la imagen. Miguel Morey, 'Los Movimientos de la mirada', rev. *Internacional de Arte, Lápiz*, nº105, año XII, España, 1994, p., 15.

**Los Procedimientos de extrañamiento de los objetos (efecto Extrañamiento o distanciamiento asociado al teatro de Brecht)**" que devuelven a la imagen poética su novedad, imprevisibilidad, su distancia con la percepción común"<sup>165</sup>, por ejemplo: situar un objeto o una frase en un lugar no acostumbrado, sacándolo de sus asociaciones habituales: Magritte, Kafka, Ionesco, Neruda, etc. Con Brecht, el personaje se pudo salir de su papel, para hablar al público.



"Soft Toilet", 1966, Claes Oldenburg, Vinilo relleno con fibra de Ceiba y pintado con liquitex y madera. 132,08 x 81,28 x 76,2 cm. N.Y., Collection of Whitney Museum of American Art. T.Osterwold, Op., Cit., p.,199.

**La complicación de la forma**, con la cual se logra aumentar la dificultad de recepción y prolongar su duración, por ejemplo: el agigantamiento de un objeto común, el cambio de materialidad, etc.

---

<sup>164</sup> Eco, *Ibid*, p.,178.

<sup>165</sup> *Ibid*.

### **Deslizamiento o desvío semántico**

Consiste en dar un nuevo nombre a un objeto, o usarlo para un nuevo fin, utilizar metáforas, metonimias, alegorías, etc.



"The dancing clown", Jonathan Borofsky, 1982-1983, Paula Cooper Gallery, Nueva York, EE.UU. Imagen de art., Michel Chaillou, 'Asalto a los Espíritus', rev. **Puck**, nº5, *El Títere y las Otras Artes*, Ed. Inst. Internacional de la Marionette / Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, p., 48. Desvío semántico, llevado a una imagen: Un payaso por una bailarina.

Todos estos recursos fueron usados y ampliados con los movimientos Dadá y Surrealista.

## 2.3- Procedimientos del Dadá

El Dadá es un movimiento de tipo nihilista surgido en Zurich, en 1916, en el contexto intelectual y bohemio del Café Voltaire. Encuentra sentido como respuesta a la irracionalidad de la Primera Guerra Mundial, surgiendo como reacción radical a las dicotomías de una sociedad burguesa.

**“El dadaísmo sacó sus conclusiones respecto a la locura de una fe incuestionable en el progreso, y procedió a celebrar el triunfo de lo absurdo”<sup>166</sup>.**

**“No era un estilo, ni un programa filosófico o estético: fue una serie de actos individuales anárquicos, para responder a un mundo colectivo y terrorista, “una explosión de alegría por la vida y de furia”<sup>167</sup>.**

Por tanto, buscaron formas de desafiar el orden establecido en el arte.

**“Arremeten contra los fundamentos mismos del pensamiento, poniendo en duda el lenguaje, la coherencia, el principio de identidad, así como los soportes y los canales del arte”<sup>168</sup>.**

Para ello, ocuparon todas las provocaciones de la *performance*, al igual que los futuristas pero, a diferencia de ellos, no se movieron por un ideal. Esto se confirma con el nombre con que se autodenominaron: Dadá, que según Tristán Tzara, significaba **nada**<sup>169</sup>.

Dentro de sus integrantes destacan Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Tristán Tzara, Jean Arp, Marcel Janco, Marcel Duchamp -que luego también será surrealista- y otros.

En ellos se da toda la gama del absurdo, la vehemencia blasfema e iconoclasta y la imposibilidad de dar cuerpo a una teoría que los delimite. Un ejemplo es “La ironía con la imaginería que la civilización había avalado hasta entonces, en la Mona Lisa”, de Duchamp, que según él “mejoró” al añadir un bigote con un título obsceno: “L.H.O.O.Q (“Elle a chaud au cul”, en español “ella tiene el culo caliente”)<sup>170</sup>.

---

<sup>166</sup> Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, *Arte del siglo XX*, Volúmen I, Madrid, © 2005, Taschen, p.,119.

<sup>167</sup> Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, *Ibid.* La última frase es de Max Ernst.

<sup>168</sup> Patrick Waldberg, *Dadá la función del rechazo, El Surrealismo la búsqueda del punto supremo*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

<sup>169</sup> Waldberg, *Ibid.*, p.,16.

<sup>170</sup> Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, *Op. Cit.*, p.,128.



Reproducción de L.H.O.O.Q., 1919. Marcel Duchamp. *Ready-made* modificado, lápiz sobre una reproducción de la Gioconda, tomada de una caja de maleta, 19,7 x 12,4. Mink, Op., Cit., p., 65.

Debido a estas razones, las siguientes citas muestran la importancia de lo improvisado, lo espontáneo, lo irracional, lo primitivo, como nuevas búsquedas de expresión no sometidas a lineamientos establecidos como ideales o correctos, que tendieran a la perfección.

**“El artista nuevo protesta: ya no pinta (producción simbólica e ilusionista), sino que crea directamente en piedra, madera, hierro, estaño, bloques de organismos móviles a los que el límpido viento de las sensaciones inmediatas puede hacer dar vueltas en todos los sentidos”<sup>171</sup>.**

**“Nosotros rechazábamos todo lo que fuera copia o descripción, para dejar que lo elemental y lo espontáneo actuaran en plena libertad”<sup>172</sup>**

De estas formas, en un principio antiartísticas, heredamos su actitud revolucionaria en el arte, la improvisación, las contradicciones y una serie de procedimientos plásticos producto de exploraciones, que en la actualidad pertenecen al repertorio clásico del arte como:

- Desarticulación de la sintaxis, reemplazo de palabras por gritos, sonidos, exclamaciones<sup>173</sup>.
- El poder del inconsciente y el sueño como fuentes de una nueva realidad para inspirar al arte, con el automatismo<sup>174</sup>.
- El azar controlado (reunión de objetos dispares, mezclas de formas orgánicas y geométricas).
- Mezcla de objetos encontrados, restos, desechos (en vez de materiales nobles).
- Experimentación con el fotomontaje, intercalando imágenes y texto con mensajes directos.
- Colage.
- Descontextualización de objetos.

<sup>171</sup> De Micheli, Op. Cit., p.,261.

<sup>172</sup> Waldberg, Op., Cit., p. 24. *Comentario de Arp*.

<sup>173</sup> Waldberg, Ibid., p.,16.

<sup>174</sup> Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, Op., Cit., p., 122.

## Influencias tanto para Dadaístas como Surrealistas

Max Ernst, pintor que participó de las veladas Dadás, también influenció a los surrealistas con su pintura metafísica, en donde los objetos eran sustraídos de su entorno cotidiano, para establecer nuevas relaciones de extrañeza en un contexto diferente.



Max Ernst, "Mujer, viejo y flor", 96,5 x 130,2 cm.  
**El mundo de los museos**, tomo IV, Ed. Codex, S.A., ©  
1967, p.66.

Otro referente tanto dadá como surrealista fue la identificación con la bufonada de la obra "Ubú Rey" (1898), de Alfred Jarry y en su actitud general, que relacionaba la poesía con la provocación, y lo literal con lo metafórico.

Un acto insólito de Alfred Jarry quedará registrado, para dejar claro los antecedentes de los sucesivos performances de las corrientes neodadaístas de los años 45 en adelante, cuando se mezclan vida y arte, actitud y objeto artístico.

**"Destrozando de un disparo de revólver el gran espejo del napolitano, para después acercarse a una señora que deseaba conocer y decirle: 'señora, ahora podemos hablar: se ha roto el hielo.'"**<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> Waldberg, Op., Cit., p.14, 15. *Alfred Jarry (1873-1907)*.

## 2.4-Los Objetos en el Surrealismo

El movimiento Surrealista surge en 1924, con el primer manifiesto<sup>176</sup>, encabezado por André Breton, Paul Eluard y Pierre Reverdy. Su origen se remite a los intercambios y relaciones con el movimiento Dadá.

Breton da la siguiente definición de Surrealismo:

**“Automatismo Psíquico puro, por el cual uno se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito o cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral.”<sup>177</sup>**

Aplicarán la escritura automática, con la idea de aniquilar el control de la razón, del discurso, y dar cabida al yo profundo, rescatando el mundo interior del sueño y el dictado del inconsciente como revelación e inspiración.

Los procedimientos que utilizaron fueron: el **azar**, como una forma de dejar en libertad, una fuerza interior que guiará la mano del artista; y el **extrañamiento**, como mecanismo tendiente a provocar en el espectador un sentimiento de rareza, producto de la búsqueda de una realidad paralela a la racional, que siguiera un modelo interior dictado por el subconsciente.

### Técnicas

- El *frottage* (frotar una superficie y “leer” la imagen resultante), o también leer manchas, sistemas asociados al concepto de “pintura automática”<sup>178</sup>.
- Escritura automática.
- Colage.
- Ensamblaje.
- Calcomanía.
- Asociaciones de imágenes y objetos sin preocupaciones estéticas o morales.
- Objetos encontrados.

---

<sup>176</sup> Waldberg, Op., Cit., p.,63.

<sup>177</sup> Waldberg, Op., Cit., p.,64.

<sup>178</sup> Thomas, Op., Cit., p.,193.

## El objeto surrealista

El objeto surrealista aparecerá irreconocible, y se caracterizará por ser: "Inesperado, ininteligible, inidentificable, inexplicable"<sup>179</sup>, respondiendo así a lo que los surrealistas nombraron como: "**objeto de funcionamiento simbólico**" (nominación de Dalí)<sup>180</sup>.



"Mujer de busto retrospectivo", Dalí. Objeto de funcionamiento simbólico, 1970 (original 1933), con pan, tintero y los personajes del Angelus de Millet, 54 x 35 cm, colección particular. Robert Descarnes, *Dalí; La obra y el hombre*, Ed. Tusquets, S.A., 1984, España.

Estos objetos respondían a una nueva concepción:

**"Eran como la materialización de objetos soñados, cuyo oscuro sentido parecía cargado de premoniciones y presagios. Emanaban una singular fascinación, en tanto similar a ciertos objetos sin edad encontrados de manera misteriosa y de los cuales no se conocen ya la función ni el uso."**<sup>181</sup>

<sup>179</sup> Luis Puellas Romero, *El Desorden Necesario, Filosofía del Objeto Surrealista*, Murcia, Ed. Cendeac, Ad Hoc., Serie Ensayo 7, 2005, p.,18.

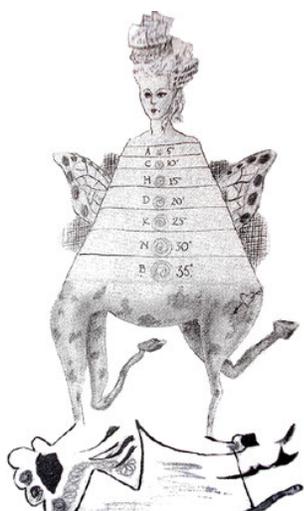
<sup>180</sup> Puellas, Op., Cit., p., 49.

<sup>181</sup> Waldberg, Op., Cit., p.,76.

Los recursos de extrañamiento irían desde la elección a la fabricación. Los surrealistas se negaron a toda explicación, otorgando a la obra una duración y vigencia que la exilió de la teorización, para evitar reducirla a cualquier tipología reconocible, donde se hizo imposible decir, **“cómo es aquello que no podemos decir qué es”**<sup>182</sup>.

Los objetos, de este modo, son muy importantes para Breton, ya que **“ni sirven ni significan, pero sirven y significan”**<sup>183</sup>.

Ejemplos de estas ideas, no solo se encuentran en la obra de Dalí, sino en las muñecas de Bellmer, los dibujos creados con el nombre de “cadáver exquisito”, las fotos de Paul Nougé, Man Ray, los objetos de Maurice Henry, de Giacometti, etc.



“Cadáver exquisito”, M. Morise, M. Ray, Y. Tanguy, J. Miró, 1927. Cada artista dibujaba una parte, sin saber como resultaría el dibujo final. Puelles, Op., Cit., p., 42.



“Violon d’Ingres”, Man Ray, 1924. **1000 Nudes**, Uwe Scheid Collection, ©1994, Benedikt Taschen Verlag GmbH, p., 670.

**Los objetos surrealistas serán de especial importancia para nosotros, ya que en ellos se suscita un proceso de simbolización particular para cada espectador: se hacen indescifrables y por tanto sugerentes en distintos aspectos, y de forma singular para cada individuo.**

Se trata de alterar la mirada y, en algunos casos, no intervenir al objeto, como en los *ready-mades* de Duchamp.

Algunos integrantes del movimiento francés parodiaron la máquina, la inutilizaron, otorgándoles una nueva función **“la de obstaculizar o averiar el curso**

<sup>182</sup> Puelles, Op., Cit., p., 25.

<sup>183</sup> Op., Cit., p., 29.

común por el cual el mundo se resuelve en utilidad”<sup>184</sup>, como es el caso de Picabia y Duchamp. A propósito, Juan Antonio Ramírez, comenta sobre el *ready-made* “Trébuchet”:

**“Es una percha clavada en el suelo, una verdadera máquina para tropezar”**<sup>185</sup>



“Trampa”, 1917, Trébuchet, *Ready-made*, Duchamp: perchero de madera y metal, fijado al suelo, 11,7 x100 cm. Mink, Op., Cit., p., 51.

Según Luís Puelles Romero, los objetos sólo se harían ver cuando se han inutilizado. En ese momento “se evidencian como cosas”<sup>186</sup>, saltan a los sentidos como una nueva presencia autónoma.

Al respecto, agregamos lo que Paul Nougé dijo:

**“No es suficiente crear un objeto, no le basta ser para que se vea. Es necesario mostrarlo, es decir, por algún artificio, excitar en el espectador el deseo, la necesidad de ver”.**<sup>187</sup>

---

<sup>184</sup> Puelles, Op., Cit., p.,86.

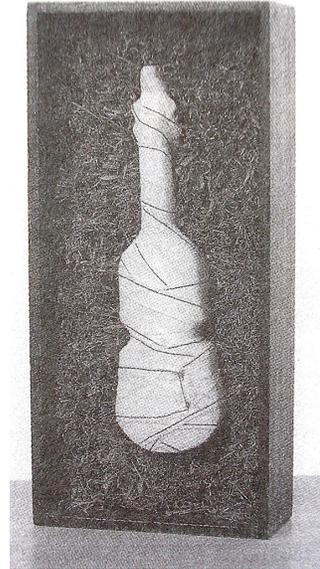
<sup>185</sup> Ibid. Puelles, cita a Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso Siruela, Madrid, 1994, p.,43.*

<sup>186</sup> Puelles, Op.,Cit., p., 87.

<sup>187</sup> Op.,Cit., p., 88. P. Nougé. *Quelques Bribes, Didier Devillez Éd.,Bruxelles, 1995, p.,64.*

En este aspecto, distintos recursos de extrañamiento se usaron en los objetos surrealistas como:

**-Objetos envueltos** (ocultamiento del objeto)



Maurice Henry, Homenaje a Paganini, 1936-68. Puelles, Op., Cit., p.,88.

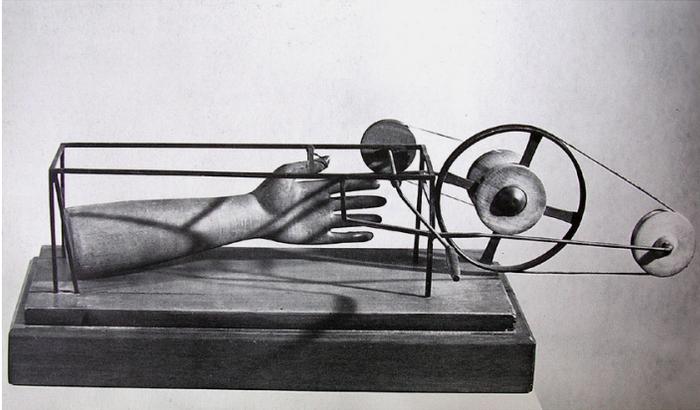
**-Objetos invisibles** (presencia-ausencia)  
Hacer imaginar al objeto mediante su ausencia



"Abrigo colgado en el vacío", 1929-30, Paul Nougé.  
Dibujo a partir de Imagen, Puelles, Op., Cit., p., 89.

**-Objetos aislados** (separación del contexto común)

Las partes del cuerpo aisladas fueron un recurso solicitado por el surrealismo. Esto se constituiría en "un híbrido entre ser sujeto y ser objeto ¿es una mano o un objeto?, ¿una cabeza apartada del cuerpo? ¿y un cuerpo apartado de una cabeza?"<sup>188</sup>



"Mano aprisionada", Alberto Giacometti  
madera y metal, 1932, *Diario del Surrealismo*. ©1981, Edition d'Art Albert Skira S.A. Genève.

**-Objetos colages**<sup>189</sup> (heterogéneo, imprevisto)

**"Son construcciones equiparables al dispositivo del colage: los objetos surrealistas son objetos de objetos, objetos hechos de objetos"**<sup>190</sup>.



"La mesa surrealista", Alberto Giacometti, 1933, bronce 143 x 103 x 42 cm, Musée national d'art moderne, Paris. Imagen de *Surrealismo*, Barcelona, Ed. Española Polígrafa S. A. © 1996.

<sup>188</sup> Op.,Cit., p.,92.

<sup>189</sup> Técnica que se le atribuye a Picasso y Braque, y que luego tomará el surrealismo. Thomas, Op., Cit., p., 58.

<sup>190</sup> Puelles, Op.,Cit., p.,94.

**-Objetos cambiados en su materialidad y forma**

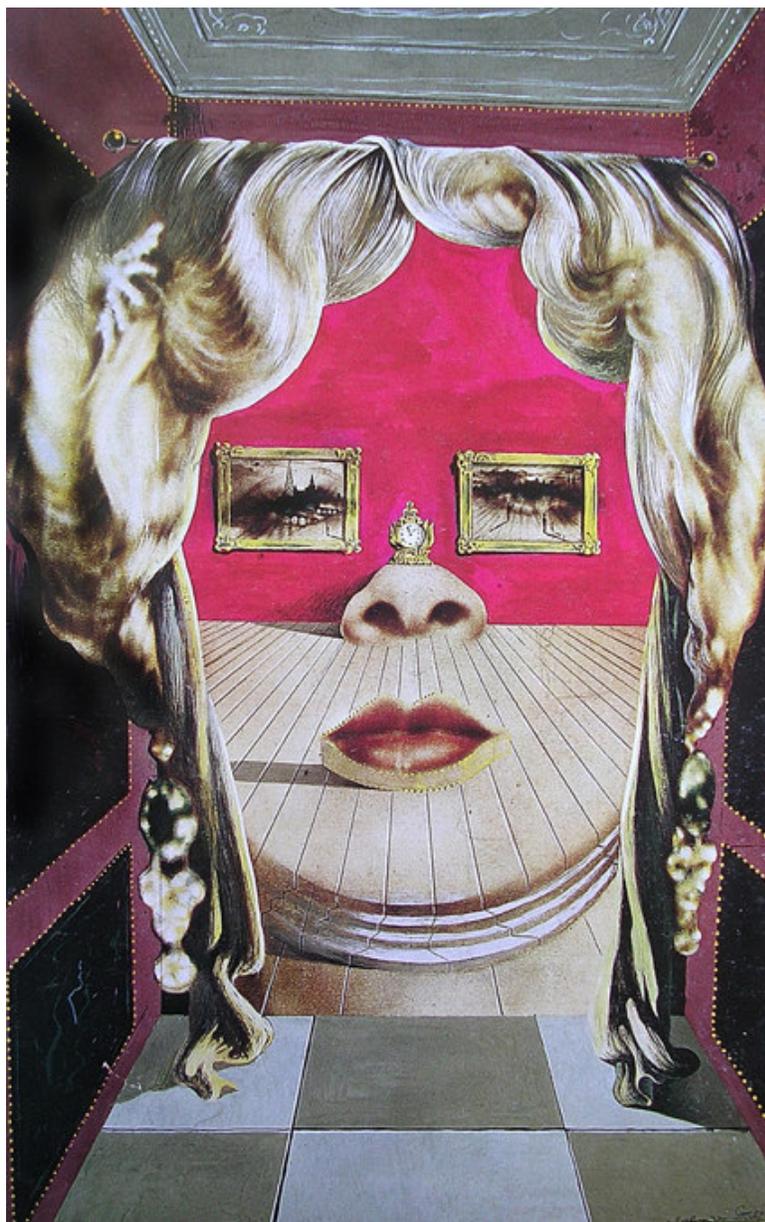


"Armario antropomórfico", Dalí, 1936, óleo sobre madera 25,4 x 44,2. Descharnes, Op., Cit.

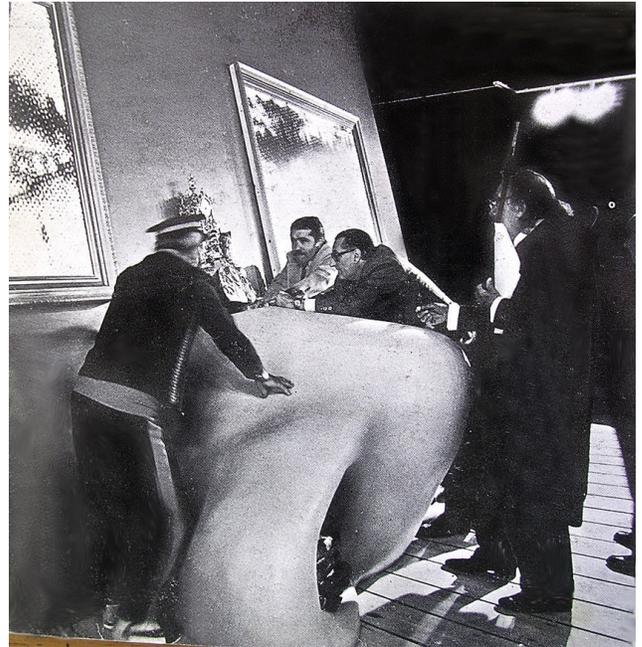


"Venus de Milo con cajones", Dalí, 1936. Yeso, original 98 x 32,5 x 34 (foto Reproducción). Descharnes, Op., Cit.

Dentro de los objetos cambiados de materialidad y forma por Dalí, está el rostro de Mae West, transformado en sala de estar y que, posteriormente, sería realizado en teatro, por el arquitecto Oscar Tusquets, en colaboración con Dalí.



Izquierda: "Rostro de Mae West utilizable como apartamento", Dalí, 1934-35. Gouche sobre papel de periódico, 31 x 17 cm., The Art Institute of Chicago. Derecha superior: foto de Mae West. Descharnes, Op., Cit.



Escenografía realizada para el Teatro Museo de Figuras con el arquitecto Oscar Tusquets en colaboración con Dalí. s.f. Imágenes de Ramón Gómez de la Serna, *Dalí*, España, Ed. Espasa-Galpe, S.A, 1985.

**-Objetos ready-mades**, son objetos singulares, perturbadores precisamente por su "uni-objetualidad". El Botellero de Duchamp es una pieza que -al ser sustraída de su antiguo orden- se transformaría según Luis Puelles Romero, en una pieza apartada de un rompecabezas, donde aparece como perdida y enajenada. Con ella, el puzzle esta completo. Sin ella, se revela la arbitrariedad.

**"Duchamp es un ladrón de piezas de puzzle con el que se compone la vieja realidad. Duchamp genera presencias, pero no menos produce huecos, pérdidas, consigue que la realidad pierda el orden de sus piezas"**<sup>191</sup>.



"Ecurridor de botellas", 1914 / 1964, *ready-made*, Marcel Duchamp. Imagen de Mink, Op., Cit., p., 52.

**En esta descontextualización se juega el Colage que, según Max Ernst, es la conquista de lo irracional**<sup>192</sup>.

En vez de copiar la realidad, se ha producido la presentación del objeto incluyéndolo en la obra. Éste puede ser una parte o todo el objeto, eliminando la distancia entre lo que es y lo que parece.

La **elección es un acto creador** que instaura un nuevo orden; el objeto es un objeto cualquiera, hasta el momento de su elección. El artista será un infiltrado en

---

<sup>191</sup> Ibid., comentario de Puelles, p., 94

<sup>192</sup> Puelles, Op., Cit., p., 96.

el mundo de las ideas y se encargará de distorsionar un orden preestablecido, colocando objetos extraños e irracionales, para provocar a la imaginación.

A esta idea, Noel Lapoujade, agrega:

**“Imaginar implica diversas formas de ir más allá de (transgredir) un registro pasivo, fiel de lo dado. Imaginar significa no conformarse con reflejar lo dado, admitirlo, sino que es una actividad que niega, rechaza, toma distancia ante lo que se le ofrece para “proponer” una construcción propia sobre aquello que se trate. La imaginación construye, propone, sobre la negación y la transgresión que son -por así decir- los dinamos de su actividad.”<sup>193</sup>**

Y agregamos a esto la idea de Breton al respecto:

**“Tan solo la imaginación me permite llegar a saber lo que puede llegar a ser”<sup>194</sup>.**

---

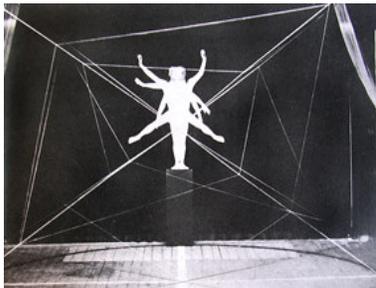
<sup>193</sup> Op.,Cit., citado por Puelles, p.,103. M. Noel Lapoujade, *“Filosofía de la imaginación”, tr. De Carmen Valcarce, Siglo XXI, México, 1998, p. 106.*

<sup>194</sup> Puelles, Op.,Cit., p.,104. A. Breton, *Manifiesto del surrealismo, Op., Cit., p.,19.*

## 2.5-Las Danzas de la Bauhaus

La Bauhaus fue una escuela alemana fundada en 1919, como Academia Alemana de las Bellas Artes, bajo la dirección de Walter Gropius. De orientación constructivista, se enfocó hacia la unión entre arte e industria. Se constituía por distintos talleres, entre los cuales se encontraba un taller teatral. Una vez que estuvo bajo la dirección de Oskar Schlemmer, el taller de teatro investigó al actor y al espacio, en una serie de danzas y abstracciones. Estas son las famosas danzas de los gestos, con colores primarios y movimientos mecánicos e incluso, estas síntesis, se vieron en gestos cotidianos como estornudos agudos, o risas fuertes. Siempre en una forma de presentación aislada, con un ritmo que las destacaba.

El espacio se propuso como búsqueda de sensaciones, donde se interceptaban planos y líneas geométricas con volúmenes y movimiento de los actores.



Danza en el espacio (delineación del espacio con figuras), fotografía de exposición múltiple de Lux Feninger, demostración del teatro de la Bauhaus, 1927. Goldberg, Op., Cit., p., 105.

En 1923 se presentó el "**Ballet Triádico**", que era una combinación entre pantomima, música, danza y vestuario. Los bailarines estaban vestidos como muñecos y la presentación se dividía en tres danzas y tres partes.<sup>195</sup>

En este contexto se dieron las: "**danza matemática**", "**danza de los espacios**", "**danza de los gestos**" **danza de las tablillas**", "**danzas de los cristales**", "**danza de formas**", "**danza de metales**", "**danzas de aros**", donde se experimentaba la materia, la plástica y el actor era transformado en una especie de marioneta-objeto.

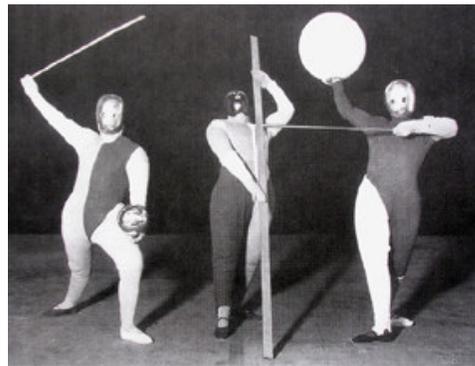
---

<sup>195</sup> Droste, Op., Cit., p., 101.

"Danza de los Gestos", 1927. Droste, Op., Cit., p., 159.



"Danza de la Forma", 1927. Ibid., p., 159.



"Danza de metales", 1929. Goldberg, Op., Cit., p., 119.



## 2.6-Actitud en las Artes de Acción

De la influencia del movimiento Dadá, sus acciones, su máxima "arte es vida" y del "automatismo psíquico" del surrealismo, derivarán más tarde otros planteamientos artísticos, no necesariamente de manera directa, que incluirán a la realidad como parte del arte<sup>196</sup>. Se desarrollará entonces el **arte de acción**, con movimientos como la Pintura Abstracta y su más destacado representante, Jackson Pollock, quien utilizó una forma de pintar llamada "*Action Painting*" (Pintura de acción).

### Action Painting

Jackson Pollock, a través del Action Painting precipitaba una acción sobre el lienzo sin determinación previa, plasmando en un tiempo determinado colores y tramas dinámicas que quedarían como testimonio de la actitud del artista y del instante en que ejercía la acción.

**"la obra es un material expresivo del estado psíquico del artista durante el proceso pictórico, en que la fuerza de expresión se desencadena con absoluta claridad"**.<sup>197</sup>



Number 17A, 1948, Óleo sobre tela, 86,5 x 112 cm. Imagen de Kirk Varnedoe with Pepe Karmel, **Jackson Pollock**, The Museum of Modern Art, New York, 1998-1999.

<sup>196</sup> Marchán Fiz, Op., Cit., p., 193.

<sup>197</sup> Thomas, Op.,Cit., p.6.



Pintura en vidrio. Varnedoe with Karmel, Op., Cit., p., 112.

Esta forma de pintar es simplemente un medio para crear una obra espontánea, donde lo que vale es la expresión, en vez de la ilustración. **Lo que importará será la acción más que el producto terminado del cuadro resultante**, y en ella se descartará cualquier proceso crítico al respecto, tanto para el espectador como para el creador.<sup>198</sup>

## Movimiento Neodadaísta

El movimiento neodadaísta toma de esta expresión, “la liberación del gesto subjetivo”<sup>199</sup> y tiene en Allan Kaprow y Claes Oldenburg, artistas norteamericanos, a sus más conspicuos representantes. Al contrario del *action painting*, la idea era activar el pensamiento y la imaginación sobre la acción presentada. Allan Kaprow es el primero que menciona el concepto “**Happening**” para referirse a las acciones neodadaístas en su teoría, como manifestación de carácter trascendental. El “*Happening*” nace en los años `50 y constituye una forma

<sup>198</sup> Marchán Fiz, Op.,Cit., p.,195.

<sup>199</sup> Thomas, Op.,Cit., p.,16.

artística de acción, con antecedentes en el movimiento neorrealista. Su objetivo era captar la vida en una acción artística, concediendo a los hechos de la vida cotidiana la importancia de convertirse en materia prima para el arte. Allan Kaprow da la siguiente definición:

**“La frontera entre la vida y el *happening* debería ser fluida e indeterminada”<sup>200</sup>.**

Se elimina entonces la distancia entre el artista y el público, es decir, no habría público ni actores, todo podría ser intercambiable. Se manifiesta como expresión interdisciplinaria, en cuanto caben todos los medios: plástica, cine, pintura, poesía, teatro, música, política, erotismo, etc.



Allan Kaprow. Yard. 1961. Varnedoe With Karmel, Op., Cit.



Claes Oldenburg, como escultura viviente, sobre un pedestal ubicado en las cercanías de Grosvenor Square, Londres. Osterwold, Op., Cit., p., 193.

En 1962, se unieron el movimiento *happening* y el movimiento **Fluxus**, este último, incluye una forma musical de arte de acción, con George Maciunas<sup>201</sup> y Joseph Beuys como importantes referentes.

---

<sup>200</sup> Op.,Cit., p.,112.

<sup>201</sup> Organizador e ideólogo del movimiento Fluxus, desde 1961. La idea es producir acciones simples y emplear material de modo improvisado, por ejemplo: sentarse en una mesa y beber una cerveza. No se buscaba lo estético sino lo social, eliminando paulatinamente las bellas artes. Se podría decir que es una forma de antiarte. Marchán Fiz, Op.,Cit., p., 205, 206.

## Distintos nombres de arte acción

Según las especificidades del arte acción, encontramos diferentes denominaciones como:

- **Pop-happening**, con Oldenburg o Dine como principales exponentes, quienes transformaron a los objetos en importantes protagonistas de la acción.



Elemento participante en el *Performance* "El curso de la navaja", Venecia 1985. Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen. Imagen de Ramón Almela, *Antológica de Oldenburg*, rev. *Internacional de Arte, Lápis*, nº121, año XV, España, p., 29.

- **Accionismo vienés**, basado en la liberación sexual, instintiva de los impulsos subconscientes y de la represión de la agresividad. Expresiones que se manifestaron por medio de *happenings* eróticos, y acciones *shock*.



Günter Brus, *Acción Ana*, 1964, ©Piedad Soláns, **Accionismo Vienés**, *Colección Arte Hoy*, Ed., Nerea, S. A, 2000.

- **Body art**, abarca un amplio espectro de manifestaciones, que pueden ir desde el arte del comportamiento (*Behaviour art*), al arte del cuerpo (*Body art*), donde la frontera es sutil. El primero explora el uso de objetos para inventar nuevas manipulaciones, mientras que en el segundo, el cuerpo se convierte en el medio artístico. En los dos casos, los objetos no interesan por ellos mismos, sino como la transformación que sufren a través de la manipulación, por esto se les considera una forma de arte acción llamada, “*conceptual performance*”<sup>202</sup>.



Levi Van Veluw  
Imagen de [www.static.twoday.net](http://www.static.twoday.net)

- **Arte procesual**, da importancia al proceso que desencadena el hecho artístico, atendiendo a las condicionantes de la realidad, por lo tanto, declina el énfasis que tendría en otros casos la improvisación.<sup>203</sup>

Estos son ejemplos de la importancia conferida al estudio del comportamiento, considerado determinante para realizar cada acción artística. Aquí podríamos encontrar límites sutiles a primera vista, pero que finalmente ayudan a develar la complejidad de la comunicación, sus constituyentes y la utilización de objetos centrados en distintos puntos de vista. Esto es importante, ya que los productos culturales que resulten de ello, conducen a operaciones artísticas diversas y los matices que devienen de estas manipulaciones, entregan riqueza expresiva, como lo hizo Tadeusz Kantor, artista que veremos más adelante, y que toma el *happening* aplicándolo a su ideología, al comportamiento del actor, a la puesta en escena y a la manipulación de los objetos.

<sup>202</sup> Marchán Fiz, Op., Cit., p., 235.

<sup>203</sup> Thomas, Op., Cit., p., 29.

## 2.7-Tratamientos del Objeto en el Pop Art

“El ‘*Pop art*’ es uno de los fenómenos artísticos y sociológicos que mejor Refleja en su lenguaje e ideología, la situación del capitalismo tardío”<sup>204</sup>.

El *pop art*, transforma en objeto artístico a los objetos de consumo masivo, que han sido elevados a categoría de íconos de la cultura de masas, junto a los procesos productivos de la industrialización del sistema capitalista. Esto le confiere un carácter sociológico.

En la cadena de producción del objeto interviene: la seriación masiva, la imagen popular y los *mass-medias*<sup>205</sup>, que participan de la distribución del producto.

Se da en los años ‘50-’60, especialmente en Gran Bretaña y Estados Unidos. Lo más banal tiene cabida como motivo inspirador, y se aprecia en la utilización de marcas como Coca-Cola y Campbell’s (fetiches de Andy Warhol), La barra de labios de Oldenburg, etc.

Según Marchán Fiz, el *pop art* tendría directos precedentes en obras de futuristas como Boccioni, Severino y Carrá; también en el Dadaísmo, con Marcel Duchamp y sus *ready-mades*; en Picabia, en Schwitters y en el Surrealismo. Más cercanos incluso, estarían el *action painting* pero, a diferencia de éste, el *pop*, no aplicaría la subjetividad de estados emotivos, interiores y autoexpresivos sino, más bien, una objetividad e impersonalidad en la creación. El énfasis estaría en objetos y hábitos contemporáneos, parodiados, y simbolizados, hasta la categoría de mito. Con ello, la importancia radica mayormente en la creación de símbolos, más que en el objeto producido, valiéndose de procedimientos homólogos a los ocupados por los *mass medias*.



“Green Coca-Cola Bottles”, 1962, Botellas de Coca-Cola verdes, Andy Warhol. Óleo sobre tela, 208,9 x 144,8 cm. Osterwold, Op., Cit., p., 31.

<sup>204</sup> Marchán Fiz, Op., Cit., p., 31.

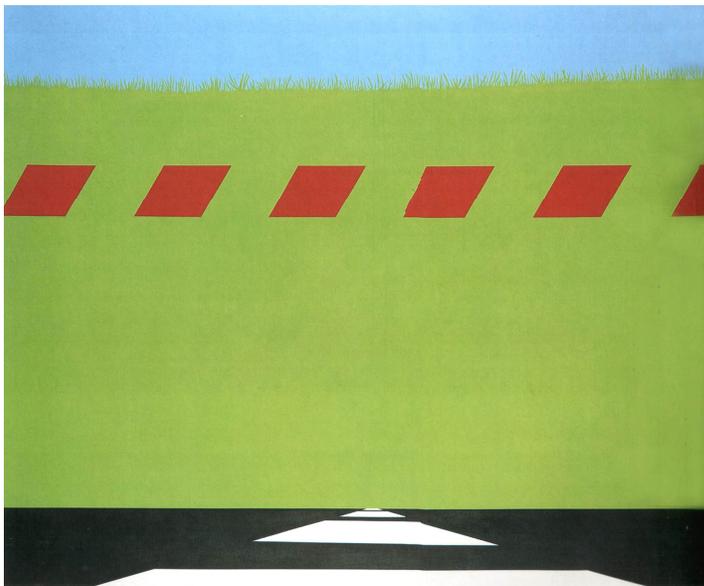
<sup>205</sup> *Mass medias*: medios de comunicación de masas, Cambridge Klett, Dicc. Ingles-español.



Campbell's Soup Cans, 1962, Andy Warhol. Lata de sopa, Campbell's, pollo con arroz, y judías con tocino. Pintura acrílica sobre lienzo. Osterwold, Op., Cit., p.,171.

Dentro del Pop mencionaremos algunas corrientes y distintos tratamientos del objeto:

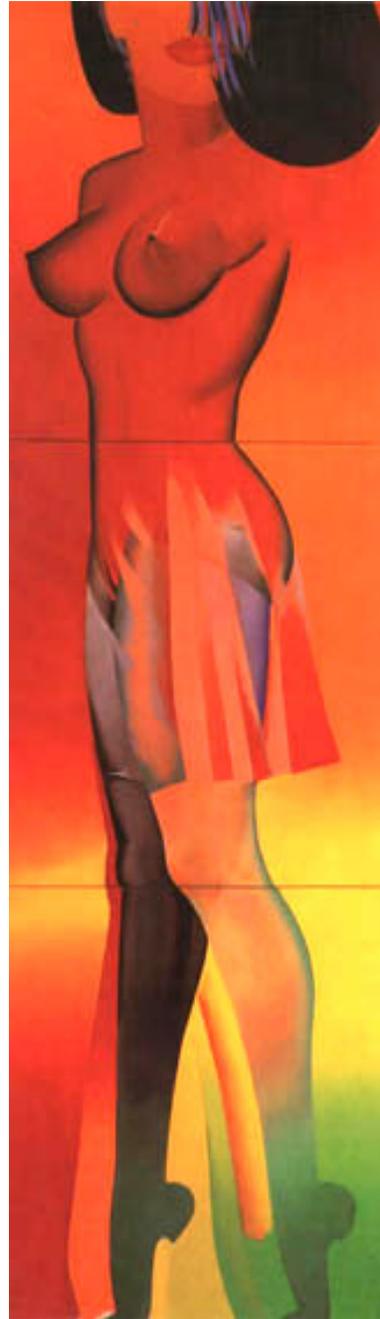
- **Pop y nueva abstracción:** pintura abstracta, minimalista, con uso de "técnicas frías" - *cool*, en cuanto a superficies pulcras y lisas<sup>206</sup>.



"Road Series" n°13, 1965, Allan d'Arcangelo Serie de calles n° 13, óleo sobre lienzo, 200 x 253, Colonia Museum Ludwig. Osterwold, Op., Cit., p., 102.

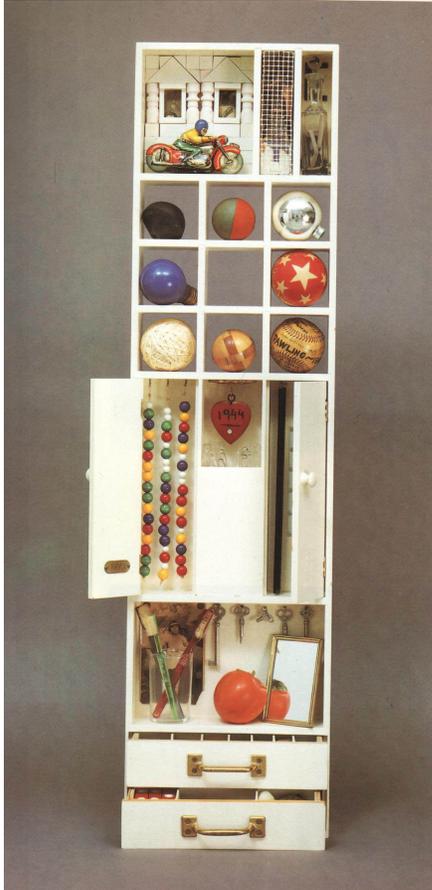
<sup>206</sup> Marchán Fiz, Op., Cit., p., 35.

- **Pop y nueva figuración:** importancia de lo figurativo como elemento comunicacional.



"Perfect Match", La pareja perfecta, 1966-1967, Allen Jones, óleo sobre lienzo, 280 x 93 cm., Colonia Museum. Osterwold, Op., Cit., p.,76.

- **Dadá-pop:** identificación con el neodadaísmo, combinación de elementos "assemblage" (objetos dispares: ropas, fotos, palabras impresas, etc.).



"Repository", Fuente de recursos, 1961, George Brecht, *Assemblage*, armario con pelota de tenis, reloj, etc. Osterwold, Op., Cit., p., 89.

### Otras técnicas y conceptos empleados indistintamente:

*Ready-made*<sup>207</sup>, *object trouvés*, fotomontajes, cartel, serigrafía, objeto en serie, reproducción industrial, dibujo nítido, grandes dimensiones<sup>208</sup>, acumulación por cantidad de objetos, mezcla de materiales, parodia, *comics*, exploración de la semiótica connotativa (los temas sociales se transforman en símbolos).

<sup>207</sup> El sentido del *ready made* fue distinto al que le dio Duchamp, ya que éste nunca lo concibió como objeto estético. Marchán Fiz, Op., Cit., p., 36.

<sup>208</sup> La idea de trabajar grandes dimensiones era impactar al espectador. Marchán Fiz, Op., Cit., p., 37.



Barra de labios, ascendiendo sobre cadenas de oruga, 1974 (reconstrucción del original de 1969), acero, aluminio y madera, pintada con esmalte. Claes Oldenburg. Imagen de Almela, *Antológica de Oldenburg*, rev. Internacional de Arte, *Lapiz*, Op., Cit., p., 27.



"Win a New House for Christmas (Contest), Gane una casa para Navidad (concurso), 1964, James Rosenquist, óleo sobre tela, 148 x 148 cm. Osterwold, Op., Cit., p., 27.

Finalmente, podríamos decir que en el *pop art* muchas veces la obra toma la apariencia del objeto, y el objeto la de la obra. Entonces, entre objeto real y objeto representativo, no habría diferencia, según J. Johns, por lo que nos encontraríamos ante la "crisis de la identidad"<sup>209</sup>. Basta que medie una intención creadora del artista -o del espectador- para transformar un objeto ordinario en obra artística<sup>210</sup>.

<sup>209</sup> Marchán Fiz, Op., Cit., p., 38. Término de J. Johns.

<sup>210</sup> Ibid.

## 2.8-Artistas Fundamentales

### 2.8.1-Las Mil Lecturas de los *Ready-Made* de Marcel Duchamp

La idea que cruza el trabajo de Marcel Duchamp (1887-1968)<sup>211</sup> es la novedad, la importancia de lo imaginario, romper esquemas prefijados de estatismo estético, poner en jaque prácticas que establecían una tradición artística y se ajustaban a una fórmula lograda. Con sus *ready-mades*, objetos ya hechos, Duchamp logra provocar, desconcertar, desestetizar, característica fundamental de una "actividad que será antiartística"<sup>212</sup>.

Ya mencionamos, con los surrealistas, que el *ready-made* es un objeto sustraído de su contexto ordinario y, por esta razón, el objeto adquiere una condición insólita.

Por otro lado, Duchamp va contra todo lo que él llamó "retinismo" en el arte<sup>213</sup>, es decir, desvincular el trabajo artístico de la estética de lo visual y de la forma.

Se concentra, por tanto, en abrir un espacio conceptual para encontrar la metáfora y lo imaginario.

De esta manera, el objeto elegido, no es fabricado por el artista, es un producto industrial o artesanal que no varía su consistencia una vez escogido, sino que más bien, pierde su "destinación de uso"<sup>214</sup>, y pasa de ser objeto utilitario a objeto de contemplación. Por lo tanto, media una transformación.

Ahora bien, lo curioso es que el acto de elegir el *ready-made*, está mediado por una indiferencia estética. En palabras del propio Duchamp, se trataría de una "**indiferencia visual, combinada al mismo tiempo con una ausencia total de buen o mal gusto...en el hecho, una anestesia completa.**"<sup>215</sup>

Entonces, podríamos afirmar que en el objeto elegido convive al mismo tiempo una relación operativa de un "antes y un después", que es lo que causa desconcierto. Ha sido la mirada reformuladora del artista la que le confirió nueva vida, se produce una "revelación".

Este "antes y después" involucra una relatividad en cuanto a producción y autor de la obra, ¿quién es verdaderamente el creador y el autor del objeto?,

---

<sup>211</sup> Mink, Op.,Cit., p.,94.

<sup>212</sup> Pablo Oyarzún, *Anestésica del Ready-Made*, Ed. LOM /Univ. ARCIS, 1º Ed., 2000, p., 79.

<sup>213</sup> Op.,Cit., p.,77.

<sup>214</sup> Op.,Cit., p.,82.

<sup>215</sup> Op.,Cit., p.,84. Duchamp citado por Oyarzún.

como esta pregunta no encuentra solución definitiva, sólo restaría apreciar el "carácter exponible"<sup>216</sup> de la cosa, el énfasis se centra entonces en el espectador, que tratará de dilucidar el truco o la metáfora.

Ahora bien, Duchamp diferencia, entre hallar un objeto (*objet trouvé*) y elegir un objeto (*ready-made*), puesto que ya dimos el artificio por el cual se produce la elección, en el objeto encontrado funciona una especie de azar fortuito, que produce un descubrimiento enigmático, donde las cosas se encuentran con otras, y nosotros nos encontramos con ellas.



En previsión de un brazo partido, 1915.  
*In Advance of the Broken Arm*  
*Ready-made*: pala de nieve, Madera y  
hierro galvanizado. Imagen de Mink,  
Op., Cit., p., 58.



Aire de París, 1919, Air de Paris, *Ready-made*: ampolla de cristal, imagen de Mink, Op., Cit., p., 67.

---

<sup>216</sup> Op.,Cit., p.,93.

## 2.8.2-Bertolt Brecht y el “Recurso de Distanciamiento”

Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturgo alemán, que da relevancia a los objetivos que pretende la obra, más que a su esencia, es decir desmistifica el sentido de la ilusión, para dar cabida a la funcionalidad del argumento, en cuanto a eficacia artística. Se opuso a la identificación emocional con el drama.

Su definición será:



“Le Suicide Pierrot”, 1977,  
Philippe Genty. Jurkowski,  
*Métamorphoses...*, Op.,  
Cit., p., 184.

**“Representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra al propio tiempo como algo ajeno o distante. El teatro antiguo y medieval distanciaba a los personajes con máscaras de hombres y animales. El asiático emplea todavía hoy efectos musicales y mímicos. Estos efectos impiden sin duda la identificación y, sin embargo, esta técnica se basa en un fondo de hipnotismo y sugestión, en un grado mayor que aquella técnica que busca la identificación”<sup>217</sup>.**

Para hacer aun más claro este enfoque, según Pavis, el efecto de extrañamiento o distanciamiento, sería lo opuesto a efecto de realidad.

**“El efecto extrañamiento, muestra, cita y critica un elemento de la representación; lo “destruye”, lo coloca a distancia al presentarlo bajo un aspecto inhabitual y al hacer una referencia explícita a su carácter artificial y artístico (procedimiento)<sup>218</sup>”.**

Philippe Genty aplica el recurso de distanciamiento, al sobreexponer la artificialidad de la marioneta, y conferirle a ésta, un rol explícito de títere. Así, el argumento se centra en el carácter de objeto de la figura manipulada, que puede revelarse contra su manipulador.

Debido al efecto distanciamiento que pone en práctica Brecht, su teatro es identificado posteriormente como “épico”, pues este extrañamiento y distancia,

<sup>217</sup> César Oliva / Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, 3ªEd., Cátedra, S.A, 1994, p., 382,383.

<sup>218</sup> Pavis, *Dicc. del Teatro*, Op., Cit., p., 156.

percibido por el espectador, eran utilizados de manera comparable en tiempos antiguos para las narraciones.

Incluso los héroes son percibidos como seres extraños; ya no cuentan con una sola cara, sino que pueden tener distintas facetas. La primera obra en que usó este recurso fue "Cabezas redondas y cabezas puntiagudas" (1936), donde todos los elementos del escenario conspiraban para crear una situación extraña mediante ruidos, música y acción del actor.

El siguiente cuadro muestra las diferencias entre formas dramáticas y épicas, para comprender como se expresa el distanciamiento *brechtiano*<sup>219</sup>:

#### Formas Dramáticas

- Se actúa
- Se envuelve al espectador en una acción escénica
- Se absorbe su actividad
- Se le hace experimentar sentimientos
- Se ofrecen vivencias
- El espectador es introducido en algo
- Sugestión
- Se conservan las sensaciones
- El espectador simpatiza
- El hombre es algo conocido
- El hombre es inmutable
- Las escenas son correlativas
- La acción va en aumento
- El pensamiento determina al personaje
- Expresión de sentimientos

#### Formas Épicas

- Se narra
- Se hace del espectador un observador
- Se despierta su actividad
- Se le obliga a tomar decisiones
- Se ofrecen imágenes del mundo
- El espectador es situado frente a algo
- Argumento
- Las sensaciones obligan a tomar consciencia
- El espectador estudia
- El hombre es objeto de investigación
- El hombre es mutable
- Cada escena es independiente
- La acción es cambiante
- El concepto social determina al personaje
- Expresión de la razón

El distanciamiento Brechtiano, se puede apreciar de forma didáctica en la obra "Seis personajes en busca de un autor" de Luigi Pirandello, donde los personajes actúan como marionetas, buscando a un director que les haga posible representar un papel. Este autor juega con el rol de la ilusión, haciendo difícil al espectador identificarse por la vía de la emoción con sus personajes. Más bien, lo hace por medio de la razón. Por otra parte, el Teatro del Absurdo también crea distanciamiento inclinándose hacia la parodia, creando personajes-marionetas, como se vio en las caricaturas de Ionesco y en los personajes degradados en Beckett. Muchas técnicas utilizadas en este tipo de teatro fueron **"tomadas de la plástica surrealista, del cine, la novela, circo, marionetas, mimo, guiñol..."**<sup>220</sup>, utilizando situaciones y objetos inesperados.

---

<sup>219</sup> Oliva / Monreal, Op.,Cit., p.,383.

<sup>220</sup> Oliva /Monreal, Op.,Cit., p.,399.

## 2.8.3-El Objeto en Tadeusz Kantor

Tadeusz Kantor (1915-1990)<sup>221</sup>, artista de origen polaco, se destacó como pintor, escenógrafo y director teatral. La obra de este multifacético hombre es compleja, puesto que su búsqueda se centra en la concreción de ciertas ideas estéticas con alcances metafísicos, ya que toda su propuesta plantea el problema de la realidad<sup>222</sup>, la vida y la muerte, ser y no ser. Es por ello que sus obras transcurrieron en distintas dimensiones. Para Kantor, la realidad no podía estar desligada de la obra, ya que ésta siempre la estaría manipulando, construyendo y destruyendo.

**“El acto creativo radica en un proceso mental, donde la iniciativa, la decisión y la invención, ingresan al espectro estético, la ficción son las imágenes que ahora imponen sus nuevas funciones, organización y legitimidad”<sup>223</sup>.**

Experimentó con la idea del *hapenning*, le fascinaba la frontera entre la actuación y la no actuación<sup>224</sup>, que representaría la unión de estas dos realidades aparentemente desconectadas en primera instancia, pero que una vez en la escena, trataba de generar en el espectador, la ilusión de que la acción transcurría en el presente.

Por otro lado, esto también interferiría en la concepción y manipulación de los objetos, ya que en su teatro no había distinción entre lo real e irreal, vivo y muerto, presente y pasado. Tanto objetos como situaciones y personas, se combinan indistintamente gracias a la “máquina de la memoria”.

### El objeto

El objeto tiene especial importancia para Kantor. Una vez que éste pierde su función y esta degradado, se vislumbra en él un alma.

**“...solo la realidad más trivial, los objetos más modestos y desdeñados son capaces de revelar en una obra de arte su carácter específico de objeto.”<sup>225</sup>**

**“Lo que el hombre ha tirado como desecho inservible, volverá al escenario privado de memoria.”<sup>226</sup>**

---

<sup>221</sup> Marcos Rosenzvaig, *El Teatro de Tadeusz Kantor*, Argentina, Ed. Leviatán, s.a., p.,105.

<sup>222</sup> Tadeusz Kantor, *¡Que revienten los artistas!*, Op.,Cit., p.,20.

<sup>223</sup> Tadeusz Kantor, *El Teatro de la Muerte*, Buenos Aires, Ed. La Flor, 4º Ed, 2004, p.,198.

<sup>224</sup> Krzysztof Miklaszewski, *Encuentros con Tadeusz Kantor*, México, Ed. Conaculta, 2001, p.,41.

<sup>225</sup> Ibid., p., 246.

<sup>226</sup> Rosenzvaig, Op., Cit., p.,24.

De esta manera, un objeto inservible, sin prestigio, ni valor se transformaba en un objeto con alma. Siguiendo las ideas de Bruno Shultz<sup>227</sup>, la muerte no existiría, por tanto, tampoco la materia muerta. Todo sería una apariencia, y es así como en sus puestas en escena, se mostraron muertos vivos y vivos muertos, como una estética de negación y destrucción elevada a método artístico. Para Kantor, la vida solo se puede expresar por medio de la muerte, de lo inanimado, del maniquí, que se constituye en el modelo del estado de **muerte-vida**, para el actor.

Por ejemplo, en "La clase muerta" (1975), los personajes viejos estaban sentados junto a maniquíes, perdiéndose la claridad que distinguía a unos de otros, a ratos tratados igualmente como marionetas.



"La clase muerta", aparecen los ancianos cargando a los niños muertos, justo cuando comienza a sonar un valse Françoise, como detonador del recuerdo sonoro. Miklaszewski, Op., Cit., p., 235.

---

<sup>227</sup> Citado por Rosenzvaig, Bruno Shultz, importante referente para Kantor. Novelista y dibujante de origen judío, fue asesinado a temprana edad por un oficial nazi. Escribió "Las tiendas de color canela", obra que influyó en Kantor, por su propuesta estética en relación al hombre visto como un maniquí, aspecto que será una constante en éste director.

Por otra parte, Kantor incorporó procedimientos de la plástica a su teatro, como el embalaje, el *ready-made*. En "La gallina acuática" (1967), se ven personajes con diferentes tipos de embalajes. Incluso los mismos actores estaban embalados, según explicó Kantor, esto tenía el fin de trabajar el concepto del viaje.



Dibujos a partir de imágenes, personajes y maniqués de la "Gallina Acuática". Tadeuz Kantor, *¡Que revienten los artistas!*, Op., Cit., p., 20.

Los objetos adquieren carácter de personajes, incluso, pueden ser hasta adversarios para el actor, como en "El Loco y la Monja", donde había una gran máquina constituida por sillas, que obstaculizaba el espacio para los actores. Cuando un actor iniciaba la actuación, la máquina comenzaba a moverse hasta arrojarlo fuera de la escena, como una gran fuerza destructora.



"La maquina de destrucción", en "El loco y la monja" 1963. Kantor, crea un objeto con sillas acumuladas unas sobre otras, como absurda y amenazante presencia. Hace de un objeto simple, un personaje peligroso. Tadeuz Kantor, *¡Que revienten los artistas!*, Op., Cit., p., 21, 23.

La particularidad de Kantor es producir objetos mecánicos para la escena, planteando la idea de movimiento, sincronización y reiteración. Los objetos con esta característica, contaban con ruedas que les permitían desplazarse rápidamente. Estaban también los **objetos-prótesis**, que ayudaban a construir personajes, por ejemplo, en el viejo y la bicicleta de "La clase muerta"; el violín del viejo, en "Wielopole-Wielopole"; además de otros llamados **objetos-miembros-artificiales** (objetos pegados al cuerpo del actor). También está el concepto **objeto actor**, que en 1980 fue llamado *bioobjeto*, significando una nueva relación del actor para con el objeto, en cuanto a que el objeto no sirve para nada y está constituido como un colage de otros objetos; los **objetos-máquinas**, como la cámara fotográfica que deviene en ametralladora, en "Wielopole-Wielopole", o el objeto máquina-silla-ginecológica de "La clase muerta"; y los **Objetos-trampa, o de circo** que sirven para efectos ilusorios, como la desaparición de actores, cambiando las leyes de la realidad.



"La machina dell'amore e della morte", 1987. Dibujo a partir de imagen, art., Tadeusz Kantor, *La Máquina de Amor y la Muerte*, rev. **Puck** nº 2, "Las Marionetas y La: Artes Plásticas", Ed. Inst. Internacional de la Marionette /Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, p., 77.

Con todo ello, el objeto se vuelve ambiguo y protagonista. Lo que interesa es su vida en cuánto materia y su intercambiabilidad con el actor, unido a lo que Kantor llamó: "**la realidad del grado inferior**"<sup>228</sup>, refiriéndose a que lo importante para él, era la elección del objeto irrelevante, incluso la basura, ya que prefería "**las disonancias, resistencias y torpezas**"<sup>229</sup> de la materia. En la siguiente cita vemos como se expresa este pensamiento:

**"Sobre este montón de basuras, apoyada contra el seto y oculta en el follaje espeso de un arbusto, se encontraba la cama de una chica tonta, Tonia. La llamaban así. Sobre esta montaña de porquería y detritus, donde se pueden encontrar zapatillas viejas, cazuelas agujereadas y escombros, estaba su cama metálica pintada de verde, calzada con dos ladrillos"**<sup>230</sup>.

<sup>228</sup> Tadeusz Kantor, *¡Que revienten los artistas!*, Op., Cit., p., 11.

<sup>229</sup> Ibid.

<sup>230</sup> Ibid.

## Conclusiones del Capítulo 2

Desde el Futurismo, pasando por Shklovski, el Dadá, los Surrealistas, la Bauhaus, el *happening*, el Fluxus, el Pop, Duchamp, Brecht y Kantor, el rol del objeto artístico ha tomado distintas directrices, pero siempre conservando su protagonismo. En el camino se ha tornado enigmático, y ha servido de pretexto para diversas teorías y planteamientos que van desde la abstracción, el movimiento, la descontextualización, la transmutación pero, sobretodo, el objeto común y corriente, ha sido merecedor de un estudio digno para ser desentrañado en cuanto a sentido y función, tanto a nivel plástico como teatral.

Especial énfasis tienen la utilización de recursos para provocar el extrañamiento del objeto en las artes. Gracias a esto, puede ser utilizado como material metafórico, liberado de sus roles preestablecidos, puesto al servicio de una especie de nueva sintaxis organizada en un lenguaje poético, donde la imagen habla con propiedad por sí misma, especie de lengua franca de la poética. Lo sugerente, lo indeterminado, lo inesperado, es captado en su diversidad y pluralidad cognitiva por el público: he aquí su mayor riqueza. Podríamos afirmar que así como Duchamp, ha provocado nuevas formas de pensar y percibir a partir de algo, una cosa, una actitud para manipular un objeto, un juego de redescubrimiento de las piezas de un puzzle, no es necesaria una facturación específica, sino solamente un punto de vista que haga la diferencia.

Esta cualidad será esencial para acercarnos al Teatro de Objetos. Un objeto es un concepto demasiado amplio, y es ése el valor de búsqueda que tienen las compañías que veremos posteriormente, en las cuales se manifiesta una imposibilidad de trazar una regla a "tabla rasa" para la creación. El objeto, entonces, será interpretado de acuerdo a corrientes culturales inscritas en el imaginario de cada compañía, ofreciendo radicales diferencias en su tratamiento pero, a su vez, teniendo solo un eje sugestivo para plasmar una propuesta, la interpretación del objeto.

Ahora veremos como se gesta el Teatro de Objetos, su relación con las influencias de los movimientos que ya hemos expuesto, encontrando antecedentes aún más cercanos en teatro.

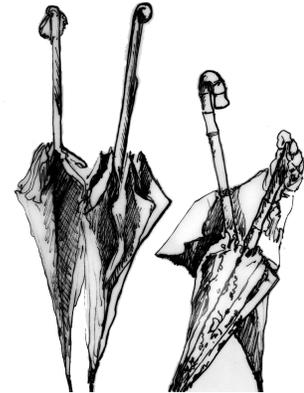
# **SURGIMIENTO DEL TEATRO DE OBJETOS**

# 3

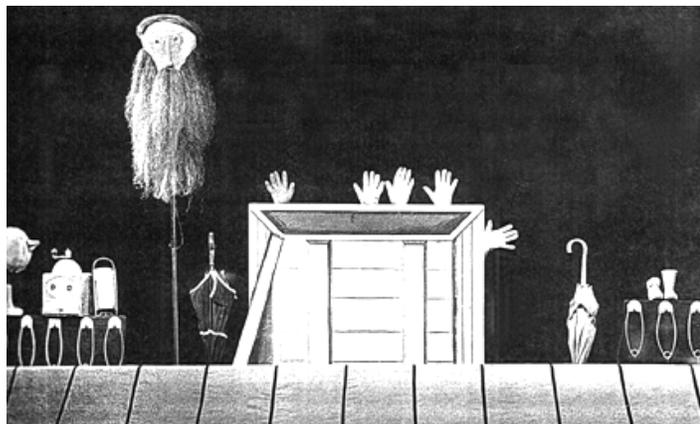


### 3.1-Antecedentes Directos del Teatro de Objetos

El nombre **Teatro de Objetos** surge en los años '80<sup>231</sup>, ligado a una práctica conscientemente dirigida hacia el tratamiento del objeto en la escena por parte de ciertos grupos de teatro en Europa. Sin embargo, ya habrían atisbos concretos, según el teórico teatral Henryk Jurkowski<sup>232</sup>, en 1948, con "**Parapluies et Ombrelles**" ("Paraguas y Sombrillas") de Yves Joly; "**le Moulin à café**" (El Molino de café) en **1959**, de Konstanty I. Galczynski; obras exitosas como "**Quelle heure est-il?**" (¿Qué hora es?), en **1964** de Zbigniew Wojciechowski, todas polacas, en las cuales los objetos aparecían iniciando la acción en escena e interpretando a personajes principales.



"Parapluies et Ombrelles", de Yves Joly, paraguas manipulados como marionetas. Dibujo a partir de imagen, Cristiane Ochsner, *Les Marionnettes*, Paris, Ed. © Bordas, 1982, p., 84.



"**Le moulin à café**", de Konstanty I. Galczynski, mise en scène de Henryk Ryl, Pologne, 1959. Jurkowski, *Métamorphoses...*, Op., Cit., p.,183.

<sup>231</sup> Jurkowski, *Métamorphoses...*, Op., Cit., p.,188 /Ana Maria Amaral, *Teatro de Formas Animadas*, Brasil, Ed. Univ. de São Paulo, 1ªEd.1991, p., 211. Fecha como hito histórico de aparición del Teatro de Objetos.

<sup>232</sup> Jurkowski, *Metamorphoses...*, Op.,Cit.,p.,183. Importante teórico de origen polaco, perteneciente a UNIMA. Ver glosario.

Otro antecedente importante que incidiría en el surgimiento del Teatro de Objetos tiene que ver con el cuestionamiento de los caracteres específicos del teatro de marionetas polaco (país con importante tradición de marionetas), durante los años '60 y '70, donde se comenzaron a suscitar inquietudes en relación a las diversas formas de expresión con marionetas y su manipulación. Con títeres de este lado del orbe, se iniciaría el llamado **"teatro de marionetas y de actor"**<sup>233</sup>, en el cual se mostraba abiertamente el trabajo del manipulador con la marioneta, desmistificando la ilusión de vida propia del muñeco, y develando todos los secretos de la animación. Estas búsquedas se habrían producido simultáneamente en otros países. La idea más interesante en este caso, era exponer abiertamente los procesos de creación, como parte integrante de la imagen escénica. **Es así como la marioneta dejó de ser una imagen misteriosa y se transformó en el producto de un acto creador visible. El actor entró en competencia con el muñeco en cuanto a sustitución, pudiendo utilizar una máscara, un accesorio o un objeto.**

Esta situación llevó a despertar ciertas inquietudes sobre el futuro del teatro de marionetas como género teatral específico, y generó una polémica entre marionetistas y pedagogos, sobre las capacidades de los niños para percibir un universo teatral tan heterogéneo, que devenía en múltiples elementos. Sin embargo, a pesar de todos los argumentos, se presentó una afirmación concreta, que abrió una nueva manera de enfrentar los espectáculos con marionetas y objetos: **"era imposible volver a un teatro de ilusión pura"**<sup>234</sup>.

### **Ahora bien, ¿cómo se relacionaría esto con el Teatro de Objetos?**

Es importante develar como se van desestructurando los antiguos componentes del teatro de marionetas, para ir poco a poco transformándose en una expresión abierta. Por lo tanto, se comienza a disgregar el conjunto "tipo" de teatrero-títere-manipulador. La manipulación a la vista otorga otras facetas en la representación entre actor y marioneta, dándose una coexistencia ambigua, en la cual se pierden las estructuras sobre los papeles a representar. El hecho de no ocultar los dispositivos en la escena, hace responsable al espectador en la "toma de decisiones" sobre lo que está viendo, en el sentido de situarlo más allá de la ilusión obvia.

Por otro lado, la incidencia de los movimientos plásticos ha sido gravitante en la mixtura, colage de técnicas, cine, animación, montaje, en cuanto a amplitud en los medios expresivos.

Para Henryk Jurkowski, es difícil determinar las razones por las cuales ha surgido el Teatro de Objetos, pero lo entiende como **el agotamiento de la marioneta como sujeto escénico**<sup>235</sup>, de modo que podría haber nacido espontáneamente. Ana Maria Amaral<sup>236</sup> menciona, de modo indeterminado, lo que algunos teóricos

---

<sup>233</sup> Ochsner, 'La manipulation à vue', Op., Cit., p., 77.

<sup>234</sup> Ochsner, Ibid.

<sup>235</sup> Jurkowski, *Métamorphoses...*, Op., Cit., p., 181.

<sup>236</sup> Teórica teatral brasilera, autora de libros y creadora del grupo de teatro Casulo/Bonecos. Ver glosario.

afirmarían, sería una evolución del teatro de muñecos y un lenguaje metafórico con precursores en el Futurismo<sup>237</sup>. Sin embargo, coincide en que habría sido una evolución espontánea, ya que no habría una escuela o rótulo que lo apuntara como movimiento específico. Esta característica, según nuestra investigación, encontraría eco en las teorías de la posmodernidad.

## 3.2-Surgimiento del Teatro de Objetos

Como ya mencionamos, no habría una causa exacta, como muchos momentos históricos o cambios de épocas que se producen de modo paulatino, nos quedaría entonces remitirnos al momento en que según estos teóricos, queda consignada la aparición del Teatro de Objetos, en festivales internacionales de teatro, en los años '80.

Se distinguen en esta etapa, distintas compañías francesas como, Théâtre de Cuisine, Vélo Théâtre, Théâtre Manarf, Nada Théâtre, Théâtre Écarlate, otras italianas como, Teatro delle Briciole, Alessandro Libertini, Assondelli e Stecchettoni, Hugo e Inés, entre otras<sup>238</sup>.

Sin embargo, podemos ser aún más específicos y atenernos a lo expresado por Théâtre de Cuisine, en cuanto a que -junto a otras compañías amigas como Théâtre Manarf y Vélo Théâtre- fueron ellos, los que con fecha **2 de Marzo de 1980** acuñaron el término, pronunciado por primera vez por Katy Deville, codirectora de esta compañía.<sup>239</sup>

Según Amaral, el Primer festival de Teatro de Objetos se habría dado en el año 1983, específicamente en Pau, Francia. Al año siguiente, se hizo otro festival con el nombre de "Micro-Macro Teatro" y, en 1985, nuevamente en Pau y en Regio Emilia, Italia<sup>240</sup>.

Al respecto, un crítico italiano llamado Renato Pallazzi, citado por Amaral, se preguntó, cómo se había desarrollado este nuevo movimiento de teatro, tanto en Francia como en Italia, a lo que sus seguidores respondieron que no se trataba de una escuela o de un movimiento, sino una relación e intercambio más amistoso que de otro cariz.<sup>241</sup>

Es así como él llegó a la conclusión de que éste es un teatro sin referencias externas, es decir, que se construye a sí mismo sobre su práctica, que estaría

---

<sup>237</sup> Amaral, Op., Cit., p.,292.

<sup>238</sup> Jurkowski, *Métamorphoses...*, Op., Cit., p.,188.

<sup>239</sup> Información y teoría publicada por Théâtre de Cuisine en documento PDF, [www.theatredecuisine.com](http://www.theatredecuisine.com)

<sup>240</sup> Op.,Cit. Amaral, p.,211.

<sup>241</sup> Amaral, Ibid. Renato Pallazzi, "Suicidio in un Bichier d'Acqua", *Corriere della Sera*, s.d.(material enviado por Teatro delle Briciole.).

cercana al teatro de marionetas, a la *performance* y a la herencia del objeto trasplantado en el Dadaísmo.

Otros teóricos, como Bernard Raffali<sup>242</sup>, dicen que el Teatro de Objetos estaría cercano a las propuestas surrealistas que ponen en jaque lo real y lo imaginario.

### 3.2.1-La Sacralización del Objeto

Para explicar la importancia del Teatro de Objetos, cabe destacar el rol del objeto doméstico en la actualidad, destacándose esencialmente por ser un registro antropológico, en el sentido que explicaría el comportamiento de nuestra sociedad de consumo. En este aspecto, tanto Jurkowski como Amaral citan a críticos italianos, como Pietro Bellasi y Pina Lalli<sup>243</sup>, quienes entregan su visión acerca de la importancia de éste teatro, en cuanto a permitir el estudio de una multiplicidad de signos y formas de carácter social, cual ritos populares, con sus mitos, similitudes y metáforas. Ya que el mundo contemporáneo solo puede ser entendido dentro de una "polifonía cultural", de innumerables discursos con características que van desde lo psicológico, social, subjetivo, hasta lo colectivo, antropológico e histórico.

Por otro lado Bellasi, -según Amaral- menciona la carencia de ritual en la sociedad contemporánea, a diferencia de sociedades primitivas, donde los ritos eran extremadamente requeridos como parte de la cosmovisión del hombre, explicando su sentido y ordenando su mundo. Hoy, por el contrario, el rito ha ido disminuyendo, y parece estar confinado a las *performances* y al teatro, ya que la prioridad de la sociedad actual sería lo funcional.

Por lo tanto, dentro del teatro, el Teatro de Objetos, asumiría, con mayor fuerza un carácter de rito. Puesto que el objeto funcional y cotidiano en el teatro, pasa al mundo de las formas, signos y símbolos.

**"El objeto se transforma en fetiche en todo el sentido de la palabra"** <sup>244</sup>.

Esta afirmación se encontraría reforzada con la idea de que el Teatro de Objetos ha sacralizado al objeto cotidiano (es decir, profano), en cuanto a tomar parte en la acción o representación de un personaje, adquiriendo un alma propia y presentándose dentro de una acción de tipo animista.

---

<sup>242</sup> Amaral, Op., Cit., p., 212. Raffali, "E Domani?, Il Teatro degli Oggetti in Discussione" en el Programa del Festival Micro- Macro, Regio Emilia, 1987.

<sup>243</sup> Jurkowski, *Métamorphoses...*, Op., Cit., p., 192. Pietro Bellasi e Pina Lalli. *Gli esploratori dell'immaginario. In Recitare con gli Oggetti. Microteatro e vita quotidiana.* Cappelli, Bologne, 1987, p., 9., / Amaral, Op., Cit., p., 213.

<sup>244</sup> Amaral, *Ibid.*, Bellasi y Lalli, Op., Cit., p., 14.

Como expresó el grupo teatral suizo Mummenschanz:

**“El movimiento hace aflorar alguna cosa que parece existir dentro de un determinado material o forma”**.<sup>245</sup>

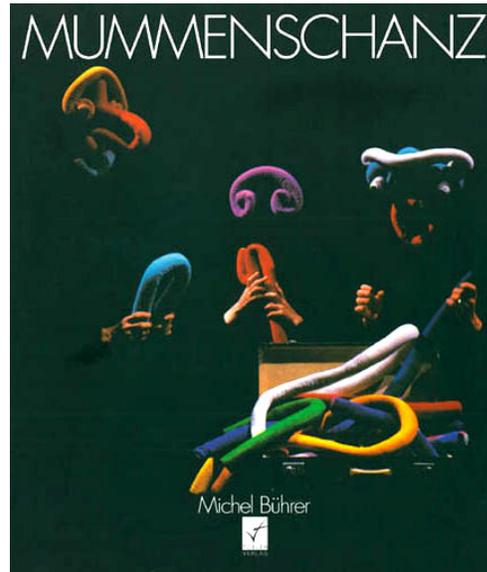


Imagen de Internet.

Bastaría trabajar un objeto en escena, con una iluminación precisa sobre él, para que éste se torne enigmático, y para que de él, surjan sentidos ambiguos, simbólicos, sugerentes, incluso humanos. Tal vez ocurre algo parecido a lo que dice Bellasi, al respecto de la animación de objetos:

**“Provocan una sensación de malestar como si estuviéramos asistiendo a alguna perversión”**<sup>246</sup>.

La funcionalidad que exige nuestra sociedad no sería suficiente para calmar las necesidades de “sentido” humanas, que encontrarían eco en lo imaginario como motor de vida, para activar otras ideas a partir de algo, que en un principio es parte de un sistema preestablecido de orden.

---

<sup>245</sup> Amaral, Op.Cit., p.,293. Michel Bühler, *Mummenschanz*, París, Favre, 1984 .

<sup>246</sup> Amaral, Ibid.

## 3.2.2-“Micro-Macro Teatro”

Esta denominación habría sido conferida en un principio al Teatro de Objetos, debido a las diferencias de escala entre los objetos comúnmente pequeños, el actor y el escenario. Donde las dimensiones muy notorias se magnificarían, sobresaliendo ante la percepción del público. A diferencia del teatro tradicional e incluso, del teatro de marionetas, -éste último- contenido generalmente en un *teatrino*, que asegura una continuidad visual a escala. Por ejemplo, un objeto puede caber en la palma de la mano, como una tapa de botella o ser una parte del cuerpo del actor. Sin embargo, al aparecer directamente ante el público, sin ningún panel que sirva de aforo, surge una discontinuidad de imagen, transformándose en una especie de colage. Esto se prestaría también, para trabajar el concepto de tiempo, puesto que nada es real, los objetos tampoco tienen por qué responder a un “tiempo realista”, al igual que los ritmos y los tránsitos, pueden ser manejados de modo arbitrario. Como dice Carlo Infante, otro crítico italiano, citado por Amaral:

**“Hay alguna cosa que nos invita a abandonar nuestra forma de percibir, para activar una sensibilidad especial de ver y descubrir, como una visión, el valor inédito del juego teatral que no reconoce la convención espacio-tiempo del teatro codificado. Es un fenómeno próximo al arte figurativo y próximo al teatro de muñecos”**.<sup>247</sup>

## 3.2.3-La idea se hace carne en el Objeto

Ahora bien, según Jurkowski el objeto no tiene ningún plan de manipulación. Podríamos agregar a esto que el cuerpo tratado como objeto tampoco, pero sí habría un programa utilitario en los objetos y, en el caso de la fisonomía humana, una maniobrabilidad acorde a su estructura física. Por lo tanto el manipulador se ve obligado a inventar un programa de activación en función de su propia imaginación y del objeto en cuestión.

El punto de vista del artista Philippe Genty sobre el Teatro de Objetos, da un punto de partida al respecto, ya que para él, este teatro funcionaría de modo parecido a la proyección que hacen los niños sobre los objetos, en cuanto a que **“ellos deciden que tal objeto es un caballo o una espada y después exageran para alimentar esa ilusión”**<sup>248</sup>.

Pero entonces ¿significaría que dentro de la escena hay alguien, ya sea un actor, manipulador, narrador o *performer*, quien tendría la capacidad de armar un conjunto aleatorio de objetos y hacernos partícipes de emociones profundas,

---

<sup>247</sup> Amaral, Op.,Cit., p.,216. Carlo Infante, “Uno Teatrino Piccolo, Piccolo”, Reporter, s.d.

<sup>248</sup> Philippe Genty, *La puerta de lo imaginario*, rev. Puck, nº4, Ed. Institut Internacional de la Marionnette/Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1992, p., 84. Ver glosario.

**por medio de un juego de proyección?** Al respecto, Jurkowski, hipotetiza (con algo de ironía) una dirección para enfocar el trabajo, donde el objeto trascendería la barrera doméstica, mediante el juego teatral:

En el Teatro de Objetos, el actor trabaja por medio de los objetos, y no con los objetos. Ello se debería a la intensa credibilidad que el actor otorga a los acontecimientos que se desarrollan dentro de la escena, por lo que nos puede convencer de que lo que ocurre con las cosas es realmente muy importante. Este juego del actor se fundamentaría esencialmente en la sugestión y la concentración. Esta concentración sobre la cosa, haría creer al espectador en la animación de ésta, creando la ilusión de vida. Así como el marionetista da vida a la marioneta por medio de la manipulación, que es su recurso, el actor que trabaja con objetos utiliza, además, el de la proyección de su idea y la del público, en la animación del objeto. Esto sería parecido al animismo<sup>249</sup>, como ya lo mencionó Amaral. El trabajo del actor con los objetos estaría directamente enfocado sobre los espectadores en una proyección común: **“crean conmigo”**. Sin embargo, estas reflexiones serían premisas a comprobar.

Para eso, veamos lo que argumentan algunos de los grupos de Teatro de Objetos franceses, tomados como referentes.

### 3.2.4-Teatro de Objetos, convocador de diversas expresiones

Dentro del Teatro de Objetos -según Amaral- se encontrarían el **“Teatro Objeto-Imagen”** y el **“Teatro de Formas Animadas”**<sup>250</sup>.

El primero sería un teatro que prioriza la imagen, no importando tanto si es reconocido el objeto, es decir, dando cabida a la creación de formas abstractas a partir de la manipulación de objetos, efectos lumínicos y movimientos. Los materiales ocupados en la escena serían de gran importancia para crear en el espectador emociones de tipo estéticas, como telas translúcidas, tul, plástico, papel, fibras, alambres, etc.

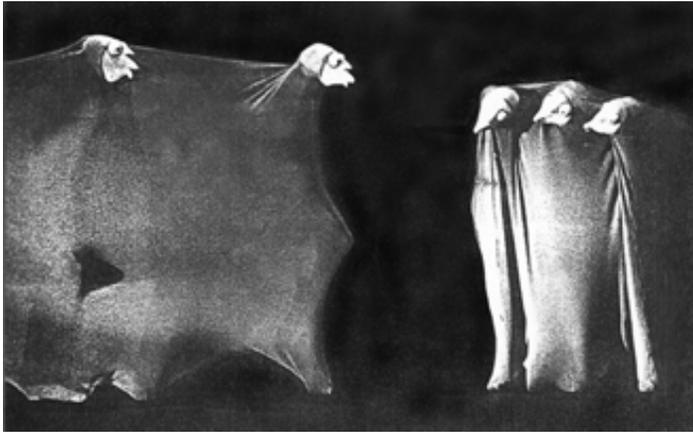
Theo Werneck, músico y artista plástico paulista, presentó un espectáculo con luces de colores móviles, su cuerpo se confundía con el fondo del escenario, porque estaba vestido de negro. Con gestos precisos y objetos, creaba diseños con luz y paralelamente proyectaba imágenes de video en el lado opuesto del escenario. Amaral, Op., Cit., p., 236.



<sup>249</sup> Doctrina que considera el alma como principio de acción de los fenómenos vitales/ Culto de los espíritus entre los pueblos primitivos. *Dicc. Larousse*.

<sup>250</sup> Nombre que según Amaral fue dado en virtud del sentido que ella consideró más apropiado para su trabajo aproximadamente en el año 1985, en otras partes del mundo se le conoce como “Teatro de Figuras”. Amaral, Op., Cit., p., 241-242.

En el segundo tipo, se animan las formas de la materia, incluidas las marionetas, pero la diferencia con el teatro de marionetas es, que son apenas un elemento más del espectáculo. Por eso los protagonistas serán más que nada los materiales como: telas elásticas que se expanden o se achican, se traslucen o brillan, etc. Éste estaría más cercano a la *performance*, ya que es esencial la energía que le imprime el artista, y no necesariamente debe existir un texto elaborado con antelación.



"Twilight", creación de Philippe Genty, Paris, Francia, 1980. Imagen de Jurkowski, *Métamorphoses...*, Op., Cit., p., 187.



"Voyageur Immobile", Actuación de Philippe Genty, Paris Francia, 1996. Imagen de Jurkowski, *Métamorphoses...*, Ibid.



"Jardin à la Française", de J-P Cealis et H. Ogier, Paris Francia, 1990. Imagen de Jurkowski, *Métamorphoses...*, Op., Cit., p., 179.

### 3.3-Grupos de teatro franceses que comenzaron a usar este término

#### Théâtre Manarf

El artista Jacques Templereaud, trabaja solo o en coproducciones con otros artistas, generalmente en espectáculos de tipo íntimos, donde logra comunicarse con el público, incluso, sin palabras. Él considera que en sus espectáculos hay tres elementos principales: el actor, el objeto y el público. Esta característica -según Amaral- sería también su fuerza, ya que logra manejar los sucesos que eventualmente se pudiesen suscitar en la escena, así como el intercambio empático con el espectador.

Utiliza objetos - personajes y accesorios en situaciones inhabituales, generando todo tipo de ideas y asociaciones.

Templereaud, puede contar una historia clásica, como Caperucita Roja, con objetos comunes y corrientes, como sucede en su espectáculo, "**Intimes, Intimes**", donde "Petit Chaperon rouge", es reinventada en un contexto de cocina. Él, en esta ocasión interpretó el rol del clown Giglio, utilizando una manzana verde como caperucita, una cabeza de pescado como el lobo, de la cual sobresalen unos afilados dientes y una papa cocida como la abuela.

En esta versión la madre no era importante y el cazador es la mano de Giglio, que toma un pequeño rifle de verdad. Todo esto con una música de ópera de fondo, que otorga un toque gracioso y satírico a la representación.



"Intime, Intime", 1985. Jacques Templereaud, Théâtre Manarf, Francia. Imagen de Jurkowski, *Métamorphoses...*, Op., Cit., p., 189.

Cuando comienza la manipulación de los objetos en la escena, Templereaud, pasa a un segundo plano, ya que adquiere mayor relevancia el efecto de animación. Para que el espectáculo se desarrolle adecuadamente, para él, es

crucial que el ritmo, la visibilidad, incluso que hasta del más mínimo detalle, deba ser visto por el espectador.

Por otro lado, destacamos el punto de vista de este artista, sobre la distancia entre actor y objeto, en el siguiente comentario:

**“Dentro del Teatro de Objetos el actor nunca entra en la piel del personaje, éste es siempre él mismo sobre el escenario, desarrollando ciertas particularidades que le confieren su personalidad, pero jamás al servicio de un texto”<sup>251</sup>.**

Le interesa el Teatro de Objetos como gatillador de nuevas connotaciones que generen metáforas. Esta sería la razón por la cual el Teatro de Objetos se posicionaría como un espacio atractivo a investigar, según Templereaud.

## Vélo Théâtre

Compañía conformada en 1981, por Charlot Lemoine y Tania Castaing.

Para ellas, más que el objeto, lo interesante en su teatro, son las relaciones que se establecen entre actor, objetos y público. Uno de los motivos por los cuales se sintieron atraídas hacia esta tendencia teatral, fue la siguiente idea:

**“Cuando los objetos son manipulados adquieren nuevos sentidos, significando nuevos mundos particulares, constituyéndose en una especie de lenguaje lo que, tanto para el espectador como para el actor permanece oculto, se va expresando y desarrollando por quien guía esta representación en las mentes del público, traspasando todo tipo de culturas y lenguajes”<sup>252</sup>.**

Elas prefieren utilizar objetos con características peculiares, encontrándolas en juguetes o maquetas en miniaturas de la realidad.

- **“Appel d’air”**, es una historia de un joven que vive solo en algún lugar entre el cielo y la tierra, encerrado en la cotidianidad de su cuarto, donde permanece en perpetuo peligro de caída. Su cama está en suspenso, en el vacío, debajo y sobre ésta se ven las luces de la ciudad y lo que lo conecta al mundo exterior es apenas una mirada fija en el horizonte. Para mirar con más detalle, utiliza un binocular y, todo lo que ve, lo reproduce en pequeño hasta el más mínimo detalle. De esta forma, este personaje se siente realizado. Pero, al ver la gracia de la caída de una pluma en el espacio, piensa en la ligereza y la libertad de ésta, aspirando igualmente a escapar de su prisión con tan solo dar un paso fuera.

---

<sup>251</sup> Jurkowski, *Métamorphoses...*, Op., Cit., p.,193. Jacques Templereau, *Jouant le Petit Chaperon Rouge* reste Jacques Templereau, *Théâtre d’objet: l’objet meme du theater. Marionettes*, 1985, n°7, p.,44.

<sup>252</sup> Jurkowski, *Métamorphoses...*, Op., Cit., p.,188, 190. Penny Francis. *Velo Theatre. Drama made of things (Vélo Théâtre. Le drame Fait d’objets)*. Animations, 1989, n°4, p.,79.

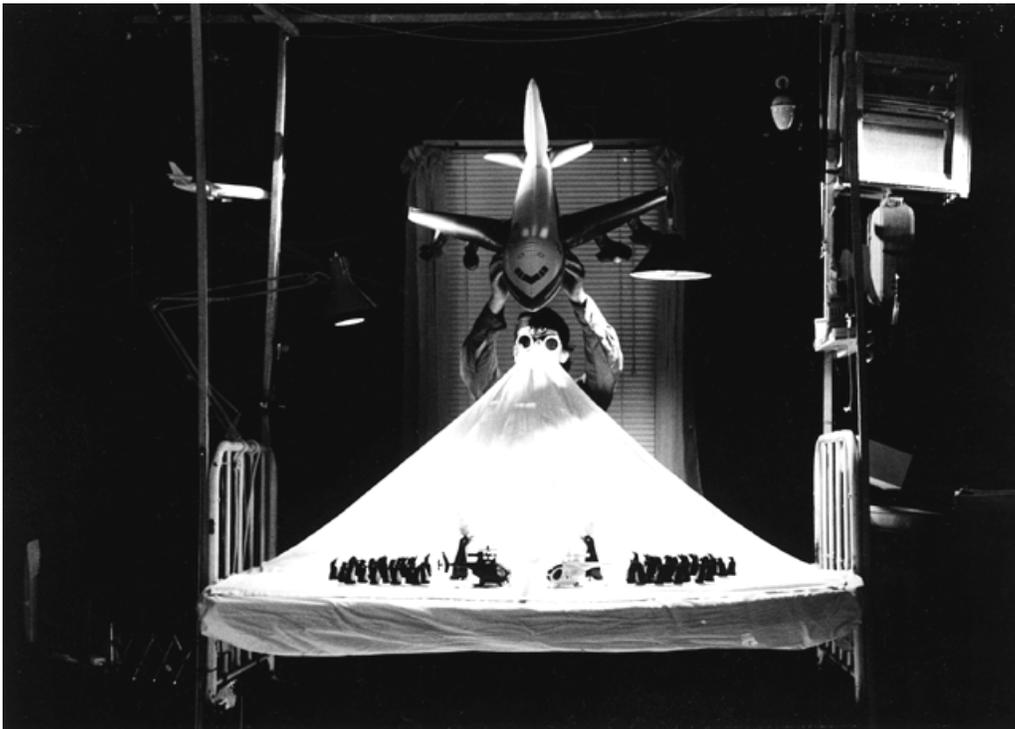
Para salir de donde se encuentra, vuela en un avión que solo puede ser mantenido en vuelo con un macabro combustible, a base de palomas, amarga metáfora de las necesidades atávicas del ser humano.<sup>253</sup>



"Appel d'air", imágenes de [www.velotheatre.com](http://www.velotheatre.com)

---

<sup>253</sup> Amaral, Op., Cit., p.222. La autora cuenta que pudo asistir a este espectáculo en São Paulo, en mayo de 1987, donde pudo comprobar a simbología de los objetos en la escena. / Jurkowski, *Métamorphoses...*Op.,Cit., p., 190. Jurkowski también lo toma como referencia.



"Appel d'air", Vélo Théâtre, imágenes de [www.velotheatre.com](http://www.velotheatre.com)

Otra historia de esta compañía, es:

- **"Enveloppes et Déballages"**, cuya trama consiste en un operario que trabaja empaquetando sus sueños como embalajes. Cuando abre con dificultad los envoltorios, salen imágenes maravillosas de ilusiones de viajes. De esta manera, se transporta a otros lugares sin viajar físicamente.<sup>254</sup>



"Enveloppes et Déballages", imágenes de [www.velotheatre.com](http://www.velotheatre.com)

---

<sup>254</sup> Amaral, Op.,Cit., p.,221.



"Enveloppes et Déballages", imágenes de [www.velotheatre.com](http://www.velotheatre.com)



## Nada Théâtre

Compañía que cuenta con antecedentes en la escuela de Teatro "Físico" de Jaques Lecoq <sup>255</sup>. Se sirven del cuerpo, la imaginación y los objetos para contar cualquier historia. Casi tan simplemente como un juego infantil, van desarrollando los personajes, con un pañuelo, una camisa, o un cojín, que se pueden transformar en montaña o protagonista y así, poco a poco, van desarrollando cuentos con objetos.

Los instrumentos principales son el actor (cuerpo y voz) y el objeto (desde el elemento manipulado hasta el decorado y la luz)<sup>256</sup>.

Para ellos es crucial, antes que cualquier otra herramienta, el manejo corporal, ya que si no hay dominio del cuerpo, no se puede pretender el desempeño de la manipulación de los objetos. Por este motivo, les es difícil concebir un titiritero que no sea actor, pues consideran imprescindible que éste -en algún momento- haya pasado por la máscara, la pantomima y las distintas fases del entrenamiento escénico, debido a que debe ser capaz de caracterizar a un personaje e, igualmente, dar vida a un pedazo de género o un papel que, a su vez se convierta en animal, en protagonista, u otro elemento de la escena.

Es interesante lo que manifiestan en cuanto a que la elección del material a trabajar, pues está directamente relacionado con el tema y el texto. Por ejemplo, en "Crecer" (Grandir) eran las piedras y pieles de gamuza; en "Ubú Rey" las verduras; en "Hansel y Gretel" un decorado comestible.

**"El objeto es más que un único elemento, es un conjunto de materiales constituidos, que corresponde a una postura estética, pero también dramática. Esto constituye -para el trabajo de la improvisación- una limitación irreversible. Es la resistencia perpetua del material lo que lleva al actor y al director de escena a buscar permanentemente lo incongruente, lo irresistible, lo inconsciente, el azar."**<sup>257</sup>

Debido a esto, es ideal contar -desde el primer momento en que se comienza a ensayar con los objetos- los implementos, el decorado, la iluminación y la música.

Sobre una base concreta, entonces, se podrán dirigir las propuestas intelectuales y de dirección. Por otro lado, el actor manipula al objeto y éste al actor, es un juego lúdico de saber escuchar a la materia y dejarse guiar por ella pero, a su vez dominarla.

---

<sup>255</sup> Jacques Lecoq, profesor y mimo de teatro francés, famoso a nivel internacional, considerado maestro del "Teatro corporal" fallecido el año 1999. Importante formador de compañías reconocidas como Mummenschanz, Nada Théâtre, etc. Jacques Lecoq, *Dramaturgia Francesa Contemporánea*, 3er vol. **El Cuerpo Poético, Una enseñanza sobre la creación teatral**. Santiago, Ed. Cuarto Propio, 1ª Ed. 2001, p.,18.

<sup>256</sup> Jean-Louis Heckel, 'Por una dialéctica lúdica', rev. Puck, nº5, Op.,Cit., p.,71.

<sup>257</sup> Op.,Cit., p.,72.

Una vez que ya no interfiere el manipulador, con el objeto y la idea, se ha ganado la apuesta.



"Ubú Rey", 1991. Nada Théâtre, Paris, Francia. Imágenes de Jean-Louis Heckel, *Por una dialéctica lúdica*, rev. Puck, nº5, Ibid., p., 72, Op., Cit., p., 73.

Para la obra "**Grandir**" (Crecer), se asociaron con la compañía **Théâtre Écarlate** y llevaron a escena este espectáculo, que se estructuraba alrededor de una mesa con muchos cajones. Al interior de éstos, guardaban elementos sorpresas, además, de cumplir múltiples funciones simbólicas compartidas con la escenografía y la acción. Dentro de la simbología de éstos, estaban las formas naturales, agua, arena, piedras, hojas. Estas ideas eran creadas por medio de la manipulación de tres actores, quienes ocupaban un trozo de piel de gamuza.

Según Jurkowski, lo maravilloso del espectáculo radicaba en el sentido simbólico. Los espectadores participaban con sorpresa de los aspectos psíquicos que se les iban develando mediante el juego teatral. El placer era provocado al estimular la imaginación mediante la originalidad y las técnicas de sustitución o *sinécdoque*, aplicadas tanto a objetos como decorado y personajes.

En este aspecto, la gracia estaba en ver cómo los objetos se iban transformando y el contraste que producía el reconocerlos como parte de una realidad cotidiana, doméstica, para ser usados como vehículos de nuevos significados creados por los artistas.



"Grandir", Nada Théâtre y Théâtre Écarlate, Francia, 1985. Dibujo a partir de imagen, Jurkowski, *Métamorphoses...*, bid., p.,190.

## 3.4-Grupos tomados para estudio específico, del Teatro de Objetos

### 3.4.1-Théâtre de Cuisine



Imagen de [www.theatredecuisine.com](http://www.theatredecuisine.com)

Dentro de la línea fundadora del Teatro de Objetos en Francia, nos pareció gravitante rescatar la visión de la compañía de Théâtre de Cuisine, ya que ellos se atribuyeron -de forma explícita- su autoría en la creación del término "Teatro de Objetos"<sup>258</sup>. Más allá de las dudas respecto a la veracidad de esta afirmación tan específica, asumimos que los cambios en los puntos de vista entorno al teatro y a las artes, en general, pueden suscitarse de manera paralela y, al mismo tiempo en muchos lugares distintos. Esto demuestra la relatividad de dicha autoría, sin embargo, no nos referimos a contenidos sino, más bien, al valor de acuñar un concepto que encierra unas perspectivas de parte de estos artistas, que los hace de alguna manera, más conscientes en el ejercicio de su práctica. Además considerar que el Teatro de Objetos también se entiende como un área

<sup>258</sup> [www.theatredecuisine.com](http://www.theatredecuisine.com), documento PDF, Ibid.

trabajada igualmente, sin tener conocimiento de la aplicación de esta denominación por otros artistas<sup>259</sup>.

Esta es una compañía francesa compuesta esencialmente por Christian Carrignon y Katy Deville.

El término "Teatro de Objetos" habría surgido por la necesidad de encontrar -junto a otras compañías- un nombre para otro punto de vista aplicado a la práctica teatral. La idea era establecer un teatro que se libera de todo poder del texto, así como también de las exigencias y convenciones de la marioneta.

**Para ellos, la importancia del objeto** radica en que se ha transformado en un elemento central para nuestra civilización, así como también lo atestiguan las teorías del objeto de distintos autores franceses<sup>260</sup>, que se insertan en un contexto de sociedad de consumo, donde se observa un efecto de atomización sobre el individuo. Es decir, la participación en una sociedad, donde las individualidades, las parcelaciones, las micro celebraciones, los micro dramas, las micro problemáticas, son las experiencias que imperan.

**Por otra parte, la inspiración** de esta compañía proviene de historias y de personajes famosos como, Robinson Crusoe o Cristóbal Colon; de leyendas; de mitos y de autores como Julio Verne. Además, encuentra sus fuentes en el cine, las artes plásticas, las marionetas, la danza, etc.

**Ven el teatro como un colage** a partir de objetos manufacturados y reconocibles por todos, los que son transformados en material creativo, para construir sus propias historias.

Según Jurkowski, ellos definirían el Teatro de Objetos como el estado que resulta de la relación entre **manipulación, visualización y objeto, combinado con la energía que le imprime el artista. En esta relación es gravitante el rol del actor, ya que es quien organiza y manda en las emociones activándolas a medida que las va exponiendo.**<sup>261</sup>

Amaral agrega a esto, que la característica de Théâtre de Cuisine es presentar una secuencia de escenas, en las cuales el **ritmo** es esencial, ya que estructura la animación de los objetos. Sin éste, el espectáculo quedaría reducido a nada<sup>262</sup>.

El ambiente en que se presentan los objetos es también de suma importancia ya que, incluso, puede llegar a significar más que el mismo objeto.

**No existen reglas a respetar**, como unidades de tiempo y de acción, ya que el Teatro de Objetos -según Carrignon- puede en un mismo espectáculo, simular ser un montaje cinematográfico, dando la posibilidad de cambiar rápidamente planos, tiempos y dimensiones de modo multifuncional.

---

<sup>259</sup> A propósito de entrevista inédita a Javier Swedzky (Buenos Aires, Argentina, 2003), artista argentino quien admite haber trabajado el Teatro de Objetos sin ser consciente de ello. Ver entrevista, p., 265.

<sup>260</sup> Jean Baudrillard, Abraham Moles, Roland Barthes, Georges Perec, aludidos por Théâtre de Cuisine.

<sup>261</sup> Jurkowski, *Metamorphoses...*, Ibid., p., 188.

<sup>262</sup> Amaral, Op., Cit., p., 219.

De este modo, **construyeron un lenguaje escénico** con una lógica propia, adecuada a una manera de narrar con objetos, en una especie de gramática singular, donde se dan asociaciones de ideas e imágenes en una concepción espacial y temporal flexible (manejando pasado, presente y futuro de manera libre).

Carrignon nombra una metáfora para asociar distintas aproximaciones a esta área del teatro, por parte de las innumerables compañías Teatro de Objetos:

**“El Teatro de Objetos se podría parecer a un bosque, en cuanto a que hay muchos caminos diferentes para recorrerlo”<sup>263</sup>.**

Por lo tanto, asumen que hay una gran diversidad, dentro de la cual ellos tienen su propia manera de crear.

**En cuanto a si el Teatro de Objetos es un género teatral**, él no sabe si es adecuado darle una clasificación. Para nosotros, esto es índice de lo que más adelante concluiremos como, una de las características esenciales que tendría este teatro.

**Los personajes-objetos**, que cobran vida en las obras de Théâtre de Cuisine son una manera de provocar grandes contrastes por las diferencias de escala, tanto del objeto con el escenario y con el actor, como por las personificaciones en cosas cotidianas, generando en el espectador un sentido de absurdo, ironía, risa, incluso ternura, hacia estos “nuevos don quijotes”.<sup>264</sup>

**El juguete** se adecua muy bien a estos personajes, por ser pequeño y estar pensado para ser manipulado con las manos, como una muñeca o un autito. El hecho de que sean cosas reproducidas por millones de ejemplares, los hace carentes de personalidad, por tanto ideales como receptáculos de la imaginación.

En el Teatro de Objetos el espectador debería **reconocer al objeto** por ser común y corriente, por tanto habría una gran posibilidad de que él también lo posea. Esta situación de identificación en un objeto impersonal conduce al espectador a soñar junto con el actor, en un mismo elemento que deviene en imaginario con mayor fuerza, por esta contradicción. **Es por ello que el objeto -en este teatro- nunca se transforma, ya que esto lo haría perder su potencialidad onírica, latente en el espectador.**

Hacemos el paralelo con Marcel Duchamp y sus *ready mades*, objetos elegidos -como ya dijimos- bajo una operación de anestesia estética.

---

<sup>263</sup> www.theatredecuisine.com, documento PDF, Op.,Cit.

<sup>264</sup> Op.,Cit.

Los objetos, además, tienen connotaciones simbólicas propias a cada cultura y tiempo, como **“una lata de banania”**<sup>265</sup> (chocolate en polvo francés). Este objeto habla mucho de la gente de allá, de la vida, ayuda a recordar una tradición, o **una caja de mentitas negras** o un **sacacorchos De Gaulle**<sup>266</sup>, se transforman en objetos-mitos, porque tienen una carga de sentidos, de acuerdo a las vivencias de una determinada época y sociedad. Por ello, **“los objetos mistifican nuestras existencias”**<sup>267</sup>.

## En cuanto a reemplazar la marioneta por el objeto

Para Théâtre de Cuisine, **el Teatro de Objetos es una reacción al teatro de marionetas**, reflejando una especie de cansancio a estar detrás de las cortinas de un teatrillo. Por el contrario, ahora el actor está a la vista del público manipulando y actuando, pasando a ser un personaje más.

Por otra parte, consideran que la marioneta no pertenece al Teatro de Objetos que ellos trabajan, ya que ven en el muñeco una forma de inducir al espectador a una identificación. Distinto es con el objeto, ya que la identificación no es posible, pues siempre continuará siendo el mismo. **“Un objeto es siempre un objeto”**<sup>268</sup>, la identificación se producirá a través del actor-manipulador, que es esencial en la escena donde el objeto se tornará en símbolo.

Pero además, una marioneta es un objeto que ha sido transformado para la escena, por tanto, esta sustraída de la carga absurda del objeto-personaje. Por ejemplo, si se utiliza una tapa de botella, será usada por ella misma, volviéndola personaje y la botella podrá ser una torre de un castillo. El actor predominará por su contraste de tamaño ante estos elementos, entonces, el conjunto se prestará para narrar una verdadera epopeya, tan solo con una tapa, una botella y un actor.

Carrignon sabe que esta visión, que excluye a la marioneta del Teatro de Objetos encontrará una guerra de definiciones, sobre qué es o no, un objeto y que puede o no puede, pertenecer a este teatro.

Otro aspecto importante que reafirma este punto de vista, es la identificación con el **ready-made** de Duchamp, puesto que este artista creaba nuevos pensamientos para los objetos, dando importancia a la idea. Por tanto, la importancia de su visión, fue concebir el arte como una idea. Es así como ellos eligen objetos manufacturados, sin haber sido modificados para la escena, por lo que evocan en ellos mismos, generando a partir de ahí innumerables asociaciones. Por estos motivos, no ven a la marioneta como un sujeto escénico adecuado para su teatro. Por el contrario, les interesa investigar el desplazamiento de los objetos desde su sentido primero al ámbito de la ficción. Tal vez parecido a lo que hace un paleontólogo que, a partir de un objeto como

---

<sup>265</sup> Ibid.

<sup>266</sup> Sacacorchos con personaje Charles De Gaulle, presidente de Francia alrededor de 1959-1965. *Dicc. Larousse*.

<sup>267</sup> [www.theatredecuisine.com](http://www.theatredecuisine.com), documento PDF, Ibid.

<sup>268</sup> Amaral, Op., Cit., p.218.

unos dientes, tiene que ocupar tanto su imaginación como la ciencia, para reconstruir un modo de vida particular, de hace millones de años, desde donde deducirá qué se comía, cómo se caminaba, etc.<sup>269</sup> De forma similar, para ellos los objetos en el teatro, son puntos de partida para contar modestas historias.

Otro artista citado por Théâtre de Cuisine es **Julio Molnar**<sup>270</sup>, quien escribió sobre la muerte de la marioneta, ejemplificando cómo el valor dramático podía ser proyectado en objetos pequeños y corrientes, en unas fábulas llamadas "**Les Petit Suicides**", y cómo éstas podrían haber sido contadas con personajes de apariencia humana, sin embargo, el problema habría sido que de esa forma, hubieran perdido su efecto cómico.

Para Théâtre de Cuisine, este espectáculo se remonta a los orígenes del Teatro de Objetos, considerándolo fundador de este tipo de representaciones, ya que contó con las características que se investigaron en los años posteriores, como las cualidades que tienen los objetos por ellos mismos. Por ejemplo, las propiedades físicas de una pastilla, de un fósforo o de un grano de café, relacionados con lo metafórico y lo literal, para dar sentido a una historia.

A continuación un pequeño párrafo muestra estas ideas:

### "**Les Petit Suicides**", de Julio Molnar

Programa en miniatura que cuenta minúsculas historias a modo de fábulas, sobre una mesa, donde los objetos mantienen sus rasgos característicos.

Escena "**La tragédie de l'aspirine**":

Un grupo de caramelos juegan como niños, una aspirina desea unírseles, pero es rechazada, entonces, ésta aplica una estrategia, la de ocultarse bajo un disfraz de dulce. Muy pronto, sin embargo es desenmascarada y repelida. Desesperada y triste por su soledad, salta en un vaso de agua disolviéndose en un montón de pequeñas burbujas danzantes.

Jurkowski, hace notar que estas historias se pueden desarrollar a modo de mini sketches. La que acabamos de leer, en particular, evocó los problemas del universo infantil, en cuanto a los entornos que enfrentan los niños. Por otra parte, aquí se presentaría la metáfora de la resolución del problema por medio del suicidio, significando las propiedades físicas del medicamento<sup>271</sup>, donde la imagen y sentido, van mucho más allá de lo que pueda contar un texto.

## **El espacio y tiempo trabajados como objeto**

Como ya dijimos, para ellos, el Teatro de Objetos se sustenta en un ritmo y tiempo determinados, que a su vez, utilizan expresamente con una simbología espacio-tiempo, ocupando el sentido de las figuras retóricas: metáforas,

---

<sup>269</sup> Comparación hecha por Théâtre de Cuisine.

<sup>270</sup> [www.theatredecuisine.com](http://www.theatredecuisine.com), documento PDF, Op., Cit./También aludido en Jurkowski, *Métamorphoses...*, Op., Cit.,191.

<sup>271</sup> Jurkowski, *Métamorphoses...*, Ibid., p.,191.

sinécdoques, metonimias, etc.<sup>272</sup>, para jugar con todo tipo de representación teatral.

Las siguientes referencias espaciales, en el próximo ejemplo, nos muestran la forma de percibir el espacio-tiempo, como una abstracción:

Christian Carrignon se refiere a una situación hipotética, donde él mismo se encuentra en una ciudad desconocida, junto a una amiga. Ambos viajan en un auto pequeño. Necesitan orientación, por lo que acuden a un mapa que se encuentra en el fondo de un bolsillo y, al abrirlo, éste ocupa casi todo el espacio del auto.

Aquí, ellos ven 4 distintos espacios:

- El interior de un auto es un espacio claramente delimitado.
- El espacio del mapa, que simboliza un espacio mayor.
- El espacio del bolsillo donde cabe un espacio simbólico que de otro modo no podría haber en ese lugar.
- El espacio de la ciudad que es amplio y que sólo puede ser recorrido para ser captado pero que, sin embargo, se lo contiene de modo virtual en el mapa.

Otro ejemplo citado por ellos, es un espectáculo llamado "Georges", de la compañía "4okki"<sup>273</sup>, donde un actor coloca 4 metros de cinta con forma de cuadrado en el suelo. Durante 50 minutos, él solo se refiere a lo que sucede en ese cuadrado pero, llegado un momento, abre simbólicamente ese espacio, quitando uno de los costados de la cinta y dando por finalizada la obra.

Por otro lado, el **tiempo** que se le confiera a cada escena es muy importante, ya que éste cuadra al relato (tiempo real e imaginario). Al crear cada escena, el tiempo y el espacio se vuelven por sí mismos personajes, ya que deben ser animados con ritmo, luz, y acción. No se trata de trabajar estas cualidades de la representación de modo arbitrario, sino que de crear una nueva sintaxis entre cada aspecto que interviene, para generar nuevas asociaciones.

Por tanto, para Théâtre de Cuisine, el espacio y el tiempo tienen "límites bien definidos", que pueden ser trabajados como objetos, para abrirlos o cerrarlos de modo figurativo, al igual que un juego, permitiéndose abordar lo micro y lo macro en sus personajes, o el plano delimitado de una pintura que, a su vez, representa el horizonte infinito de un paisaje. Como si fuesen tomas cinematográficas, que van sumando al conjunto de la representación. Por lo tanto, utilizan estas fronteras para entrar y salir virtualmente.

---

<sup>272</sup> Figuras. Retóricas. **Cap. 2.3, Metáfora:** Comparación mental que traslada el sentido de una palabra a otra, alegoría.

**Sinécdoque:** Consiste en tomar una parte por el todo, o el todo por una parte, o la materia de una cosa por la cosa. **Metonimia:** Consiste en designar una cosa con el nombre de otra. *Dicc. Larousse*. Ver p., 67, 68.

<sup>273</sup> [www.theatredecuisine.com](http://www.theatredecuisine.com), Op. Cit., documento PDF.

## Algunas obras

### -L'Opera Bouffe

Obra donde logran una ambigüedad en cuanto a distinguir entre reino animal, vegetal y humano. Cuando era uno y cuando era el otro era parte de la propuesta imaginaria<sup>274</sup>. Esta historia era recreada mediante la utilización de objetos domésticos, como: Una mesa con un mantel azul, que representaba el mar; unos cocineros que colocaban unos platos con frutas, como islas; y así, hasta que en un momento dado ya no solo se veían los objetos y los cubiertos sobre la mesa, sino un drama donde la civilización se tornaba agresiva<sup>275</sup>.

### -Théâtre de Cuisine

Esta obra llamada igualmente que la compañía, está conformada por mini objetos como un corcho de botella viejo, un molinillo de café, un azucarero en una caja de lata, una botella de jugo, una caja de té, etc.

Cada elemento toma connotaciones opuestas a su pequeñez, como si fuesen hitos arquitectónicos de una ciudad, donde también otros objetos son personajes, pero la gracia es que en ellos se concentra el recuerdo de lo que fueron en sus envases, develándose al mismo tiempo, "un antes y un después" en la mente del espectador, sirviendo como nuevos receptáculos para la imaginación.



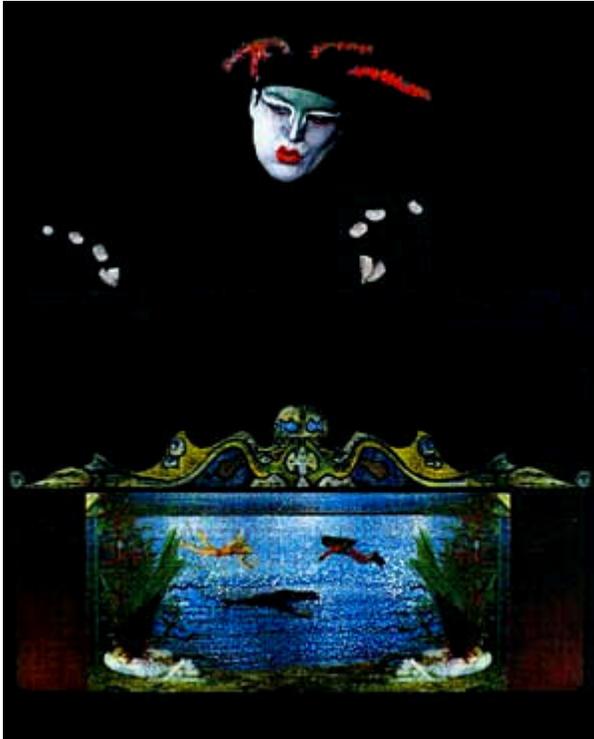
"Théâtre de Cuisine", Espectáculo de Christian Carrignon, Marseille, Francia, 1983. Imagen facilitada por la compañía.

<sup>274</sup> Amaral, Op.,Cit., p.219.

<sup>275</sup> [www.theatredecuisine.com](http://www.theatredecuisine.com), documento PDF, Op.,Cit.

**-Vingt minutes sous les mers** (Veinte minutos bajo los mares)

Katy Deville, muestra como un acuario de 50 litros de agua está dedicado a 50 espectadores y como al mismo tiempo, éste representa la inmensidad del océano, donde transcurren las historias de grandes mitos marinos. Este acuario funciona como una ventana hacia la fantasía, donde habitan criaturas relacionadas con sueños y pesadillas. Aquí se juega una parte por el todo, lo minúsculo por la inmensidad del mar.



"Vingt minutes sous les mers", espectáculo de Katy Deville. Imágenes cedidas por la compañía y de [www.theatredecuisine.com](http://www.theatredecuisine.com)

### **-La Caverne est un Cosmos** (La Caverna es un Cosmos)

La idea de la obra se basa, nuevamente, en el encuentro entre lo micro y lo macro o "grandes temas pequeñas formas"<sup>276</sup>. A modo de ceremonia ancestral, rememorando el origen de la humanidad, se presenta una caverna como cueva y, al mismo tiempo, el cosmos. Espectáculo para cuarenta y nueve personas dentro de una carpa, con una ambientación de arena, como si fuese un paisaje desértico, se desarrolla en una atmósfera de oscuridad total.

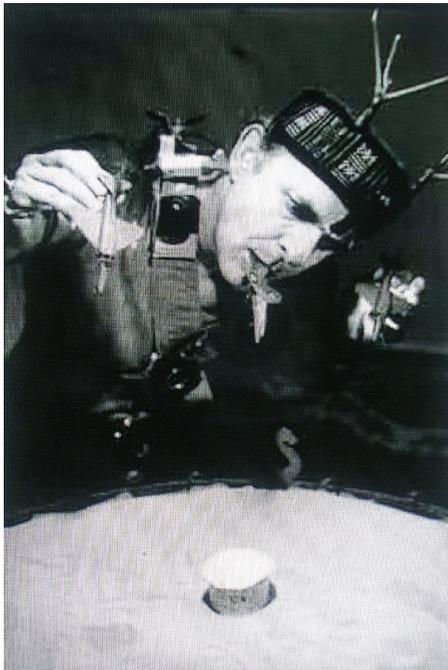
Los actores proyectan luces sobre figuras de animales, como un dinosaurio y un mamut de plástico, creando sombras enormes en los costados de la carpa. Desde el centro desciende un muñequito paracaidista cayendo en la arena, como un sobreviviente en el desierto. Carrignon representa a un chamán cómico, en el contexto de la evocación.



"La caverne est un cosmos", espectáculo de Christian Carrignon. Imagen cedida por la compañía.

---

<sup>276</sup> [www.theatredecuisine.com](http://www.theatredecuisine.com). Patric Batarilo, *Presse Theater der Dinge/ Die Tageszeitung*, 20 Mai 2003, *La Caverne est un Cosmos*,



"La caverne est un cosmos", imágenes de [www.theatredecuisine.com](http://www.theatredecuisine.com)

## Punto de vista cinematográfico

Así como en la técnica cinematográfica es usual encontrar diferentes planos de acción, como, escenas interiores y exteriores, planos abiertos y cerrados conviviendo indistintamente. En el Teatro de Objetos también se pueden apreciar distintos planos de focalización (cuadros cerrados, cuadros más abiertos), por ejemplo, Théâtre de Cuisine cita una escena de "París, Bonjour", de Jacques Templereaud:

Jacques anima una pequeña marioneta sobre una mesa. Ésta cuelga su ropa en un tendedero, Jacques instala una nube de cartón por sobre ella y luego procede, paralelamente, a realizar una ceremonia de té, con una tetera marroquí, como en un lento ritual. Sin embargo, hace pasar el chorro de la tetera entre la nube, cayéndole a la ropa de la marioneta, como si fuese lluvia. Ésta levanta la cabeza, se enoja y comienza a retirar su ropita, mientras Jacques con sus pies, hace el ruido de pisar sobre el agua, para reproducir las pisadas de la marioneta sobre el charco.

En este ejemplo, se ven diferentes planos de acción, como el del actor Jacques, que es un demiurgo o semidiós, e incluso, podría ser un objeto más, ya que él no pretende ser un personaje, sino simplemente una parte constitutiva de la escena.

De este modo, podríamos enumerar diferentes elementos de la puesta:

La mesa, la nube, la tetera, la marioneta y el hombre; todo esto objetivado de tal modo que el actor también pasa a ser un actor-objeto.

Los diferentes planos de acción estarían fusionados:

- La nube (plano lejano).
- El espacio donde actúa (plano cerrado).
- La cabeza del actor que se ríe de la broma (cuadro general).
- La marioneta (personaje diminuto bajo la lluvia, cuadro lejano).
- Los pies de Jacques (plano cerrado).

Todos estos planos funcionan como una asociación de los encuadres cinematográficos a modo de metáfora, ya que éstos son percibidos por el público a medida que se van desarrollando (la escenografía se va inventando en el proceso).

A propósito de esto, en cuanto a las formas de representar, el artista Julio Molnar agrega su punto de vista para un método de creación en el Teatro de Objetos:

**"no hay que buscar expresar algo, hay que ser simplemente una parte del cuadro, como cualquier otro elemento"**<sup>277</sup>.

---

<sup>277</sup> www.theatredecuisine.com, documento PDF, Op., Cit.

Asumimos que la diferencia de ocupar una marioneta, en este caso, radicaría en que más que usarla para expresar por medio de ella, se la usaría como un objeto más dentro del cuadro. El sentido de la escena la sobrepasaría, es decir, la ilusión de animación no se centraría en ella.

## Los cuentos

Son material interesante para estudiar en el Teatro de Objeto, según Théâtre de Cuisine, ya que están llenos de arquetipos a nivel inconsciente en el espectador, y son reconocibles por todos, por tanto, no guardan sorpresas. Tratan sobre historias cerradas, en cuanto a que tienen un principio y un fin, donde “todos” sabemos que es lo que ocurrirá. Al momento de recrearlos, van develando aspectos ocultos, como “objetos encontrados”, especies de *ready -mades*, desplegando su mitología profunda. En este aspecto, se torna en un potencial, el poder de la sintaxis de los “objetos” reunidos al azar, que se cohesionan frente a la racionalización, que busca sentido.

## El objeto- re-semantizado

Para Théâtre de Cuisine, es interesante citar lo que dice Jacques Templereaud, en cuanto a considerar a los objetos como nuevas posibilidades para conjugar la fonética de las palabras que los nombran, con las cuales se puede “escribir” una nueva imagen en escena. Cada objeto, al ser trasplantado al escenario con un sentido dramático, puede ser renombrado (*ready-made*), agregándole connotaciones verbales, que completen o ayuden a construir una imagen en la mente del espectador. Es decir, se juega a re-semantizar.

Por ejemplo, en la obra “Théâtre de cuisine” (mismo nombre que la compañía):

- El tarro de café, es el café del pueblo.
- La caja de té, es el teatro.
- El corcho enrojecido por el vino es un personaje ebrio.
- La castaña pelea con todo el mundo da castañetazos.

Esto produce asociaciones sugerentes. En el caso de la castaña, más que dotarla de un nuevo nombre, se la eleva al rango de personaje, por las cualidades asociadas al juego de palabras que se originan de su denominación original: castaña- castañetazo (agresividad, movimiento, ritmo, etc.).

Las palabras también adquieren cualidad de objetos, al ser manipuladas mediante juegos de sentidos, fonética y re-ubicadas en otros espacios imaginarios.

## Definición de Teatro de Objetos por Théâtre de Cuisine

El Teatro de Objetos no sería un género o una categoría de teatro, sino más bien, un método que une dos realidades, que no tendrían otro modo de encontrarse en la escena, sino fuese por la elección que hace de ellas el artista.

Tal como sería un sistema de grados o un método de escritura, donde los elementos sirven para cristalizar la imaginación.

En el Teatro de Objetos se crea un mundo material, edificado sobre una serie de relaciones entre seres y objetos, especie de poema visual. Por tanto, muy cercano al colage surrealista<sup>278</sup> y al cine.

Una vez que el artista decide las imágenes y sentidos a crear, comienza un gran trabajo de construcción sobre una historia, sin embargo, el apoyarse sólo en los objetos o en imágenes podría constituirse en una debilidad para este teatro, pues no son suficientes para un espectáculo teatral. La idea, entonces, es encontrar su justo equilibrio<sup>279</sup>.

---

<sup>278</sup> Toman las técnicas surrealistas: escritura automática, transcripción onírica, colage, etc.

<sup>279</sup> [www.theatredecuisine.com](http://www.theatredecuisine.com), documento PDF, Op.Cit. / Amaral, Op., Cit., p., 219.

### 3.4.2-Ciklos



“Armados, Desalmados y Hermanos”, 2007, imagen cedida por la compañía.

Dentro de los grupos de teatro que tomamos como exponentes a continuación está “Ciklos”, compañía chilena que, junto a “Periférico de Objetos”<sup>280</sup>, afirma específicamente trabajar el Teatro de Objetos.

Nos interesa esta secuencia, además, por su relación de continuidad con sus antecedentes de origen francés, que podrían estar relacionados -en algún aspecto- con las compañías que ya mencionamos anteriormente como gestoras del término “Teatro de Objetos”.

El grupo de teatro Ciklos, se constituyó en 1999, cuando sus integrantes, Gonzalo Mora, Álvaro Morales e Iván Tomasevic, egresaron de La Escuela Internacional del Gesto y La Imagen, **La Mancha**<sup>281</sup>, continuadora de las enseñanzas de la dramaturgia de Jacques Lecoq<sup>282</sup>.

---

<sup>280</sup> Compañía Argentina.

<sup>281</sup> “La Escuela Internacional del Gesto y La Imagen La Mancha” se fundó en 1995, con Rodrigo Malbrán como director. Emplazada en Farellones, Santiago, Chile. Seguidora de la “Escuela Internacional de Teatro” fundada en 1956, en París por Jacques Lecoq. Lecoq, *Dramaturgia Francesa Contemporánea, El Cuerpo Poético*, Op., Cit.

<sup>282</sup> Profesor de mimo y teatro francés, considerado gran maestro del teatro corporal, conocido internacionalmente,

Posteriormente se les unió otra integrante, Edurne Rankin egresada de otras instituciones teatrales.

La Escuela de la Mancha tiene como importante componente de su formación, el énfasis del lenguaje corporal, puesto que Lecoq fue profesor de mimo y educación física, y otorgaba esencial relevancia a la riqueza expresiva del cuerpo humano, enseñando sistemas para abordar las múltiples posibilidades corporales a investigar en teatro.

El Teatro de Objetos, dentro de esta línea teatral, es visto como **una técnica más**, utilizada para crear imágenes poéticas sobre la escena, según nos contó en una entrevista su director, Rodrigo Malbrán<sup>283</sup>.

Siendo así, el objeto elegido para la obra tiene que contar con características específicas como:

- 1- Ser reconocible para el público.
- 2- Ser tratado evitando su propia identidad, por ejemplo: si hay una pala, ésta nunca funcionará como pala, sino como otro elemento.
- 3- El objeto debe cobrar sentido poético dentro de la historia.
- 4- Ser elegido de acuerdo a sus propias posibilidades para adquirir otras connotaciones, es decir, no manipularlo indiscriminadamente, ni marionetizarlo, ya que éste debe comunicar dentro de sus propias leyes y formas.

Para Álvaro Morales, el Teatro de Objetos es un concepto amplio, ya que dentro de él, hay muchas técnicas diferentes.

### **Para trazar algunas diferencias en este panorama, Morales compara distintos puntos de vistas:**

- Las enseñanzas de Lecoq sobre el Teatro de Objetos apuntaban a tomar cualquier objeto por otra cosa ajena a éste, para crear una imagen poética, o como apoyo visual para el actor en la escena.
- Por otro lado, se lo ve como una técnica, ya que es un recurso que puede ser utilizado en cualquier género teatral, sobre todo, los que trabaja esta escuela, como: melodrama, comedia del arte, bufones, tragedia y *clowns*.
- También están las compañías que trabajan con objetos y los marionetizan, dándoles vida como personajes desde variados aspectos, que pueden ir desde el rango psicológico, mental, emocional, físico, etc.
- Cita el ejemplo de la compañía "La Troppa", ya que trabajaba con objetos tipo muñequitos, para usarlos en técnicas cinematográficas a favor del espectáculo en general. Sin embargo, no tiene claridad, sobre si ésta

---

fallecido en 1999. Op., Cit.

<sup>283</sup> Ver entrevista realizada a Rodrigo Malbrán en 2003, ver p., 269.

compañía consideraba el término "Teatro de Objetos" dentro del trabajo que hacían.

## Utilización de objetos en la obra: "Armados, Desalmados y Hermanos"

Características de la obra:

Mezcla de distintos estilos y técnicas teatrales como, Comedia, *Clown* de Teatro, Mimo Narrador, Teatro de Sombras y Teatro de Objetos.

Espectáculo que se está montando desde 2001 hasta la actualidad, al cual tuvimos la oportunidad de asistir, el 6 de julio de 2007, en el *Teatro Facetas*, ubicado en Vicuña Mackenna #602, Santiago de Chile.

La historia trata de traición, ambición y sueños. Tres hermanos delincuentes, apodados "**Los hermanos Montoya**", que se han fugado recientemente de la cárcel, planean un próximo golpe, consistente en asaltar el casino de Viña del Mar, para huir del país con el botín y, por fin, realizar cada uno sus propios sueños.

Sin embargo, al llegar a Valparaíso se alojan en la casa de una anciana (personaje *Clown*<sup>284</sup>), que trastocará todos sus planes.

En ésta obra, Ciklos trabaja con objetos tanto figurativos como abstractos, para dar distintas connotaciones con cada uno, incluso, ocupando un mismo objeto varias veces, para sugerir algo distinto, en diferentes oportunidades. Por ejemplo, cuando emplean un manubrio de auto, la idea es crear la imagen de un auto completo, considerando que la imaginación del espectador, completará el resto.



"Armados, Desalmados y Hermanos", 2007, imagen cedida por la compañía.

<sup>284</sup> Los *clowns* aparecieron en la metodología de enseñanza de Jacques Lecoq durante los años '60, en respuesta a la inquietud por investigar variedades cómicas, basadas en la comedia del arte y el *clown* de circo. Para ello, utilizan el recurso de la nariz de payaso comparándola con la idea de máscara pequeña. Dentro de este enfoque, permite explorar otras expresiones. Lecoq, *Dramaturgia Francesa Contemporánea, El Cuerpo Poético*, Op..Cit., p.,164, 165.

Otros elementos, como un marco de madera rectangular y una barra, más que representar objetos específicamente reconocibles, son formas geométricas estilizadas y utilizadas en distintas imágenes, como puerta, ventana, cuadro, barra de bar, eje de escalera, etc.



"Armados, Desarmados y Hermanos", 2007. Marco ocupado como ventana. Imágenes cedidas por Ciklos.



"Armados, Desalmados y Hermanos", 2007. Marco ocupado como puerta y mesa, indistintamente. Barra ocupada como mesón de bar.



"Armados, Desarmados y Hermanos", 2007. Barra usada como carro de montaña rusa y eje de escalera.



"Armados, Desalmados y Hermanos", 2007. Cuerpo ocupado como cama.

También utilizan el cuerpo como elemento escenográfico. En un momento de la obra, los tres actores forman una puerta giratoria, una mesa y una cama. Así, el cuerpo se integra como un elemento más a la plástica móvil del escenario.

La forma de utilizar estos objetos es cuidando que se vean aislados y claramente, durante la acción, para entregar una nueva connotación de éste, en el espacio de la imagen que desean generar. Ello de modo que siempre constituyan imágenes pulcras, sin otros elementos alrededor que distraigan visualmente.

## El Teatro de Objetos, según Álvaro Morales

Para Álvaro Morales, el Teatro de Objetos -como área a definir- se inserta en una amplia discusión como cualquier otra temática, ya que tiene que ver con distintas visiones y puntos de vistas.

**Para mí, tiene sentido el Teatro de Objetos, cuando la función del objeto en la escena es primordial. Por ejemplo, en el juego donde es transformado en muchas cosas distintas para ayudar a decir algo. A diferencia del títere, que es construido para encarnar un personaje, el objeto es distinto, ya que se le puede dar sentido en algunos momentos y en otros no. Por ejemplo, cambiar la función de una mesa de una escena a otra, donde puede ser usada para representar un escudo u otra cosa. La animación de un objeto cualquiera entra en el amplio rango en el Teatro de Objetos, por ejemplo también la connotación de soledad que se le puede dar a una silla en el escenario, al separarla de su rol original, para transformarla en un personaje. Claro que hay una cierta ambigüedad en cuanto a delimitar drásticamente la frontera entre títere y objeto, ya que éste, también es un objeto animado, pero me parece que a diferencia del títere, el objeto ayuda a crear una imagen o situación<sup>285</sup>.**

---

<sup>285</sup> 27-junio-2007, Entrevista a Álvaro Morales, fundador de la compañía "Ciklos".

### 3.4.3-Periférico de Objetos



"Monteverdi Método Bélico (M.M.B)", 2000, Periférico de Objetos, imagen de *Rev. Teatro, La Revista del Teatro San Martín*, Buenos Aires, año XXI, n° 61, Septiembre, 2000, p., 100.

En Argentina se destaca el grupo teatral "Periférico de Objetos", constituidos como tal en 1989, e integrado por Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi.

Su nombre es estratégico, en cuanto a que en él se concentra su propio punto de vista de cómo abordar la creación teatral, según lo explica Daniel Veronese:

**"Lo de Periférico nos gustaba por la manera de pensar nuestra ubicación en el teatro. También porque nos definía estéticamente: nos interesaba la búsqueda de autores periféricos, el mirar el teatro desde otro lugar. Por otra parte, creemos que trabajamos en una zona periférica entre "teatro de actores" y el "teatro de objetos". Tratamos de no inclinarnos para ninguno de los dos lados".**

**“La noción de ‘Teatro de Objetos’ define un concepto más amplio que el ‘teatro de títeres’: lo ‘desantropomorfiza’ y además implica la profundización del lenguaje estético de la narración entre el actor y el muñeco o el objeto, que ya no tiene por qué mantener la forma del títere clásico. Nosotros también usamos objetos antropomórficos, pero creamos una mirada distinta sobre la escena. Uno habla de títeres y está acostumbrado al retablo.”<sup>286</sup>**

Esta compañía decide, entonces, tomar la estrategia de invocar otra denominación para dar a conocer su trabajo, con el fin de desmarcarse del teatro de títeres, por estar fuertemente asociado a un tipo de teatro de muñecos y retablos, pertenecientes al repertorio de una tradición que, en Argentina, era conocido para un universo infantil, y un poco subvalorado en sus posibilidades expresivas y temáticas.

Por otro lado, esto les permitió situarse libremente dentro de su propio proceso de creación y poder plantear problemáticas universales, más enfocadas al espectro adulto.

Esto también se recalca por el argumento que da Emilio García Wehbi, respondiendo a la pregunta:

**“¿El Teatro de Objetos es una noción más amplia que la del teatro de títeres?”**

**“Es más abarcadora. Se vincula con la corriente títerera de experimentación que se desarrolló en Europa en los ochenta, especialmente, a través de la escuela francesa y alemana, que tienen planteamientos muy diferentes a la corriente tradicionalista, tan vigente en América. Los europeos ampliaron la noción del títere, lo desantropomorfizaron, le quitaron su forma clásica y empezaron a indagar en las relaciones entre títere y actor. Le dieron al manipulador otro estatuto estético. Pero para muchos títereros nosotros no hacemos títeres. Con sus excepciones, el gremio de los títereros, es muy conservador”<sup>287</sup>.**

**La formación de sus integrantes es variada**, en cuanto a estar vinculada al área de la plástica como: escultura, pintura, realización escenográfica, estética de resistencia de los años '70 y la posición crítica de la actividad cultural, en relación a la visión de la postdictadura.

Posteriormente a haberse formado como artistas plásticos, se suman al trabajo que venía realizando **Ariel Bufando** y **Adela Mangani** en el **Teatro San Martín**, durante los años '70, donde se destacaba el esfuerzo de estos creadores por abrir espacios de experimentación en el mundo del títere y de lo que se venía haciendo hasta ese entonces, revolucionando la escena porteña (de Buenos Aires). Dentro de lo más significativo para ellos, en ese momento, fue la noción del

---

<sup>286</sup> Veronese, *La Deriva*, Op., Cit., p., 29,30.

<sup>287</sup> Jorge Dubatti, *El Periférico de Objetos*, Buenos Aires, *El Cronista/2*, s.f.(aproximada 1993-94).

titiritero a la vista insaturada por Bufano, desde donde parte el trabajo experimental del Periférico de Objetos.<sup>288</sup>

Según cuenta Ana Alvarado, éste es el punto de partida de la compañía, iniciando un trabajo sistemático para crear sus propias directrices en cuanto a manipulación e interpretación, sobrepasando los límites de la estética del títere<sup>289</sup>.

## Influencias

A fines de los '80 y principios de los '90, tuvieron la posibilidad de conocer los trabajos de compañías francesas como, Royal de Luxe, Philippe Genty, Dominique Houdart y Vélo Théâtre en "La Semana de la Marioneta Francesa", realizada en Buenos Aires, hecho que impactó en la percepción que hasta ese entonces tenían sobre las posibilidades y lenguajes a desarrollar con títeres y objetos sobre la escena.

Dentro de los referentes artísticos con los cuales se sienten más cercanos en su propuesta están: Alfred Jarry, Tadeusz Kantor, Heiner Muller, Karl Kraus, Deleuze, Kafka, Duchamp, Beuys, Cindy Sherman, etc.

## Énfasis de "Periférico de Objetos" en su investigación

**El objeto** para este grupo debe justificarse por su carácter perturbador en la escena, sin necesidad de ocultar los procesos de animación. Esto se expresa en la siguiente cita:

**"Tradicionalmente, el manipulador estaba oculto detrás de tarimas o vestido de negro, con la cara cubierta y, si llegaba a estar descubierta, mostraba neutralidad en la expresión y en su gesto. Este artilugio producía como único objetivo un efecto mágico: un objeto que se mueve solo como si nada hubiera detrás, debajo, o sobre él. Según Alvarado y Veronese, esta forma de convocar a la magia puede resultar bella, pero en términos de la investigación del lenguaje específico, resulta hasta ingenua.**

**Alvarado explica que si el manipulador es un actor latente en la escena, por qué no usarlo como una instancia más<sup>290</sup>.**

---

<sup>288</sup> Ana Alvarado menciona que el nivel de experimentación con el títere que se comenzó a dar en Argentina, por los '70, ya se venía trabajando en países como Rusia, Rumania y Checoslovaquia. Ana Alvarado, *El Objeto de las Vanguardias del siglo XX en el Teatro Argentino de la Post-dictadura caso testigo: El Periférico de Objetos*, tesis presentada al Instituto Universitario Nacional del Arte, Dpto. de Artes Visuales, a cargo de Jorge Dubatti, publicada en [www.analvarado.com](http://www.analvarado.com), p.,7.

<sup>289</sup> Ibid.

<sup>290</sup> Cecilia Propato, *El significado del Teatro de Objetos a partir de los años ochenta*, Centro de Investigaciones en Historia y Teoría Teatral(CIHTT), *Cuadernos de Historia y Teoría Teatral* n° 3, Universidad de Buenos Aires, Ed. Nueva Generación, marzo, 2000, p., 12.

Por lo tanto, les interesa jugar con esta posibilidad y convertirla en una actitud dramática que desmistifique el efecto mágico como ilusión de vida en el objeto y donde el actor se haga cargo de todo lo que ocurre en la puesta. Por otro lado, está el juego de descentrar la mirada del espectador, desplazándola desde el objeto hacia los otros componentes y sentidos del espectáculo<sup>291</sup>.

- **Dentro de los conceptos que nutren sus trabajos** está la estética de lo obscuro, es decir, lo que aparentemente no se debiera ver en teatro. Dentro de ella cuentan: la representación de la violencia, lo que se destaca por estar situado en el lugar equivocado; las relaciones perversas entre manipulador y objeto; la manipulación en todos los sentidos.
- **En variadas oportunidades utilizan muñecas antiguas**, como elemento recurrente en sus puestas. Éstas son ocupadas sin alteración en su apariencia estética, muchas veces sin ojos, con sus partes discontinuas, huecos en la cabeza, obteniendo de ellas un sentido pervertido, ya que son objetos con una carga histórica que al ser transgredidos, obligados, sometidos a representar otros sentidos, escapan al rol infantil para los cuales fueron destinados en un principio y se tornan grotescos, terroríficos.
- **Elementos fundamentales en su dramaturgia**  
Síntesis, repetición obsesiva del elemento sintetizado y obscenidad en cada escena, junto a una manipulación bastante depurada, según explica Veronese<sup>292</sup>, para lograr dar con un mensaje poético.

## Como perciben el objeto en su teatro

Cuando abrieron un área de investigación en torno al actor y al objeto (máscaras, muñecas, autómatas, etc.), se dieron cuenta que de ellos, se podían desprender nuevas relaciones, planteándose entonces otras formas de relatar una historia. Además, tomaron conciencia de que podían acceder a un permiso mayor para tratar las temáticas que les interesaban: opresión, temor, muerte mediante un tratamiento corrosivo, inquietante y siniestro. Por otro lado, esto trajo la adecuación a las leyes que el propio objeto imponía, dando la posibilidad de descubrir nuevas opciones dramáticas.

**Ana Alvarado y Daniel Veronese, refiriéndose al objeto encontrado:**

**“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. Provoca un choque en la consciencia de quien lo mira<sup>293</sup>.”**

---

<sup>291</sup> Cuadernos de Historia y Teoría Teatral n° 3, Ibid.

<sup>292</sup> Veronese, Op., Cit., p., 30, 31.

<sup>293</sup> Cuadernos de Historia y Teoría Teatral n° 3, Op., Cit., p.,9.

En este aspecto, aluden a una operación *ready-made* en sus objetos, ya que les interesa la presencia de ellos, no por lo que representan, sino por lo que son.<sup>294</sup>

De alguna manera, son estos objetos-personajes los que determinan la historia y la acción dramática, de principio a fin de la obra.

Según Ana Alvarado, también se desencadena otro proceso al insertar un objeto en la escena, ya que inmediatamente éste se modifica, puesto que cambian sus relaciones espaciales. Es así como se observan cambios de tamaño, color, forma, etc. Esto funcionaría como si el espectador lo viera por primera vez y el espacio teatral resultara fecundado de una nueva presencia poética.

Finalmente, ven en el objeto un aspecto ideológico que atraviesa la poética Periférica, como es su dualidad "vida-muerte", sensibilidad próxima a la de Kantor. Es decir, para ellos el objeto es un representante ideal de la muerte, ya que es materia inanimada que pretende vida. Esto mismo les permite transgredir aspectos que en el teatro de actores no serían tan viables, como la permisividad que otorga la artificialidad de éste, para ser expuesta sin pudor y ética.

## Su propia definición de Teatro de Objetos

El Teatro de Objetos utiliza objetos creados por el hombre (artificiales y concretos) y los transforma en protagonistas, investigando posibilidades expresivas a partir de la relación "objeto actuante y sujeto manipulador-actor"<sup>295</sup>, aprovechando sus posibilidades metafóricas, que lo llevan a superar sus funciones primeras para transformarlo en personaje, según la línea interpretativa que utilice su manipulador-actor. El objeto tratado como accesorio no es parte de este teatro<sup>296</sup>.

## Algunas Obras

### Ubú Rey (1990)

Primera obra en la cual, aún conservaban los rasgos del manipulador encubierto, propio del teatro de títeres tradicional, pero donde ya se vislumbraba su tendencia al quiebre de las convenciones de la marioneta, por ser un espectáculo con carácter profano y sanguinario.

Utilizaban una mesa cubierta con una tela negra, desde la cual accionaban las marionetas. Los manipuladores tenían un aspecto neutro, con gorros y vestimentas negras.

---

<sup>294</sup> Ibid.

<sup>295</sup> Alvarado, *El Objeto de las Vanguardias del siglo XX...*, Op., Cit., p.,3.

<sup>296</sup> Ibid.

## Variaciones sobre B (1991)

Espectáculo inspirado en el imaginario de Beckett, en cuanto a ocupar materiales y sentidos de su poética: desnudez, frustración, silencio, inmovilidad, espera, repetición, acciones forzadas, soledad, humor trágico.

Para ello, buscaron tensionar la relación entre manipulador-actor y objeto. Los actores usaron mascarillas y guantes quirúrgicos para dar la sensación de asepsia. Además ocuparon la disociación, en la manipulación a la vista. El juego de miradas cómplices y la respiración contenida dentro de las mascarillas, fue recurso importante para lograr este efecto. Las miradas de este modo, contaban una historia paralela a lo que estaba sucediendo en escena y el actor-manipulador estaba presente como elemento significativo de la historia.



"Variaciones sobre B...", 1991, "Periférico de Objetos", Babilonia, dibujo a partir de imagen, Olga Consentino, *Del Silencio al Grito: Lenguaje, sometimiento y resistencia cultural*. rev. **Teatro Apuntes**, nº116, 2do. Semestre 1999, Ed., Escuela de Teatro, P.U.C., p., 79.

## El Hombre de Arena (1992)

Recreación a partir de un cuento de E.T.A Hoffmann, basada en la idea de lo siniestro, investigada por Sigmund Freud y, precisamente, vinculada a esta misma historia. Sin embargo, la visión Periférica, condujo a otros contenidos que desembocaron en un tenebroso aquelarre, donde los actores -vestidos como viudas negras- entierran y desentierran personajes-muñecos de una caja de tierra.

Se da una serie de relaciones de manipulación, en que los actores adoptan síntesis gestuales, metaforizando a los objetos. En algunas escenas se usaron las corporalidades de los actores, entremezcladas con la de los muñecos, haciéndose difícil la distinción entre uno y otro (símil de la poética de Kantor).

## Máquina Hamlet (1995)

De Heiner Müller y dirigida por el director y actor alemán, Dieter Welke. En esta puesta, había muñecos a escala humana, especies de dobles y autómatas. Incluso, con la misma cara de los actores, con la idea de confundir al público y producir un efecto perturbador mediante la similitud. Estos muñecos eran tratados con violencia, descuartizados y expulsados por los actores. Ocuparon la disociación entre texto e imagen ("procedimiento llevado a cabo mediante la distanciación brechtiana.<sup>297</sup>"), por ejemplo los manipuladores observaban con extrañeza lo



"Máquina Hamlet" 1995, Periférico de Objetos. Imagen de [www.analvarado.com](http://www.analvarado.com)

<sup>297</sup> *Teatro al Sur, Revista Latinoamericana* nº 10, Ed. Especial, 2/mayo/1999, p.,26.

que los muñecos, que ellos mismos animaban, hacían como matar, mentir y corromper, creando una tensión y extrañamiento entre manipulador y objeto.



"Máquina Hamlet", 1995. Dibujo a partir de imagen, Consentino, rev. Teatro Apuntes, nº 116, Op., Cit., p., 80.

### Zoedipous (1998)

Tomando como referentes a Kafka, Deleuze y Edipo, comenzaron a investigar simbologías contenidas tanto en las historias, como en la materia. Llegaron a una síntesis, a través del concepto de animalización de Deleuze, referido al acto sexual entre hijo y madre, situación que devolvía a Edipo a un estado de animalización. Además, trabajaron los conceptos de destino, oráculo, segregación de la comunidad, quebrantamiento de las leyes, etc. Surgió así la posibilidad de manipular materia orgánica, viva y muerta. En un espectáculo presentado como una historia discontinua, se mostraron muñecos, insectos bajo lentes de aumento que se proyectaron en una pantalla, destacando el sonsonete sordo de éstos, y las variaciones de los roles entre actores-manipuladores y muñecos.



"Zoedipous", 1998, imágenes de video cedido por la compañía.

## El Suicidio Apócrifo (2002)



"El Suicidio-Apócrifo", 2002, foto cedida por la compañía.

Obra que trata al suicidio como supuesto objeto de estudio, relacionando el sentido del sin sentido, metaforizando contenidos tanto a nivel universal como humanos en la sociedad argentina. La historia se desarrolla a modo fragmentario, presentado imágenes para ser asociadas libremente por el espectador. Se produce un inquietante juego entre lo verdadero y lo falso. No se sabe qué, de lo que se dice, es realmente verdad y qué no. Hablan de un suicidio que aún no se ha producido, en una concatenación de acontecimientos a modo de testimonio.

La presencia de muñecos en la escena disminuye notoriamente en relación a otras puestas, mostrando claramente a los actores, quienes se colocan máscaras de animales (oveja, caballo, cabra, vaca) dándose diálogos en torno a la muerte, en especial, de las vacas cuando se dirigen al matadero. Por otro lado, se hace específica alusión a íconos de la identidad argentina con un video que muestra imágenes de vacas y de una maqueta de un matadero. Obra en que se inserta un matiz autorreferencial, por la inscripción que lleva un baúl en la escena,

con el texto: **"Periférico de Objetos, material de teatro"**<sup>298</sup> y un personaje da a conocer los postulados artísticos del grupo. La obra cuenta con variados ejes de cuestionamientos, presentados como núcleos temáticos que dan la posibilidad de muchas lecturas.<sup>299</sup>

**"El dominio de los suicidas está regido por la perspectiva clásica. Por formas clásicas. (Enumerar suicidas clásicos.) Apariencia real. Arte de la sin razón. Libertad de la indiferencia. La indiferencia es el más alto grado de libertad. El suicida, en su ida y vuelta, recita letanías hasta el cansancio: vida lenta. Círculo vicioso. Onanismo. Frente están los testigos oculistas. Siempre habrá un público. El suicidio se comete ante ellos. Proceso que suscita una enigmática alteración. Una reflexión sobre el erotismo, la muerte, el espacio escénico. Proyección de los principales puntos clave de un cuerpo de un animal en tres dimensiones. Manual de instrucciones de uso de máquinas y aparatos lácteos. No hacer solo teatro para los ojos. Descartar interpretaciones concluyentes. Diseños esquemáticos y diagramáticos con explicaciones disueltas, no resueltas. Teatro de imprecisión. Desnudos veloces que atraviesan sin ser vistos. Deformación y aplanamiento de los cuerpos desnudos a causa de la velocidad. Anamorfosis humana espontánea."**<sup>300</sup>

### **Manifiesto de Niños (2005, 2007)**<sup>301</sup>

En su más reciente creación, *Periférico de Objetos* muestra una escenografía a modo de instalación, fusionada con pantallas de videos. La actuación del elenco (tres actores), se desarrolla al interior de una habitación cerrada, de color blanco, que por fuera es percibida como un cubo, donde se muestran proyecciones.

El contacto con el público se da por medios audiovisuales como cámaras de video, pantallas externas, proyecciones, televisores y sonido. Sin embargo, hay una ventana que se extiende a lo largo de la habitación, por los costados, que no supera los treinta centímetros, por donde el público libremente se puede acercar y elegir el ángulo que más le acomode para encontrar su propia explicación al evento que se le presenta.

La temática trata de niños sometidos, abusados, torturados, asesinados, abandonados, y toda la gama de perversiones y sadismo que se han registrado a través de distintas épocas, lugares y situaciones. Para ello, los actores hacen las veces de niños o adultos, víctimas y victimarios que se expresan por medio de cantos, gritos, proclamas, reacciones, todo esto, en medio de un contexto de inocencia e incomprensión para con este entorno.

Los actores utilizan máscaras y manipulan muñecos. El público deambula, se pasea, se detiene, se sienta y mira por la ventanilla.<sup>302</sup>

---

<sup>298</sup> Patricia Espinosa, *Audaz e interesante, pero exige un público paciente*, Ámbito Financiero, Buenos Aires, Viernes 25 de octubre de 2002, p., 3.

<sup>299</sup> Periódicos y Archivo virtual artes escénicas, [www.artesescenicas.uclm.es](http://www.artesescenicas.uclm.es)

<sup>300</sup> Texto de Veronese, "Periférico De Objetos", "Apócrifo 1: El Suicidio" 2002.

<sup>301</sup> 2005, estreno en Bruselas, Bélgica, para el "Kunsten Festival des Arts", 2007 para estreno en Buenos Aires. Fuente: [www.larazon.com](http://www.larazon.com)



"Manifiesto de Niños" 2007, Buenos Aires, fotos facilitadas por la compañía.



"Manifiesto de Niños", 2007. Imágenes de [www.analvarado.com](http://www.analvarado.com) y [www.larazon.com](http://www.larazon.com)

### 3.4.4-La Troppa



"Gemelos" 1999, dibujo partir de imagen, María Cristina Jurado, *Gemelos de La Troppa, El Retorno de la poesía*, rev. **Caras**, nº 415, año 16, Santiago, 27 de febrero 2004.

"La Troppa" se forma en 1987, al egreso de La Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, con el nombre "Los que no estaban Muertos", que perduró hasta el año 1989, para cambiar entonces al nombre por el cual se harían conocidos a partir de 1990.

Es fructífera la creación de esta compañía, dejando un interesante legado por su forma de enfrentar el proceso creativo, documentado a través de artículos y revistas, como "Teatro Apuntes", de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Sin embargo, la emblemática labor creativa como colectivo "La Troppa", llegaría a su fin el 2005<sup>303</sup>, después de 18 años de intenso trabajo.

A nosotros nos interesa el trabajo desarrollado por La Troppa ya que tomó elementos de distintas facturas para crear sus propias "**síntesis de imágenes**"<sup>304</sup>, que podían ir desde marionetas, muñecos, objetos en miniatura, hasta objetos de gran tamaño que participaban tanto de la escenografía, como del decorado. Al pronunciar la palabra imagen, no es menor el concepto que en ella se encierra, ya que pareciera que más consciente que casualmente sus creadores tendieron a fusionar el lenguaje teatral con el cinematográfico desde sus inicios, dando importancia crucial a la representación y al trabajo de formatos que

---

<sup>303</sup> Eduardo Miranda, El Mercurio, s.f./ Rodrigo Quiroz Castro, [www.lanación.cl](http://www.lanación.cl), 26-03-06.

<sup>304</sup> Jurado, rev. Caras nº415, Op., Cit., p., 24. *Expresión de J. C. Zagal*.

emulaban al cine. Los objetos, entonces, se transformaron en una excusa, para funcionar como recursos que permitieran hablar a distintas escalas, en diversos "planos de cámara", dando variadas lecturas sobre una imagen al espectador. Nada era casual, los objetos salían a escena en el momento justo. Por ejemplo, cuando se mostraba un cuadro donde los "personajes-muñequitos" eran vistos dentro de panorámicas.

**¿Pero es este factor visual, por el cual se justificarían los objetos y su distancia de lo que podría ser llamado un teatro propiamente de Marionetas (ya que los objetos no son los protagonistas en cuanto a constituirse en un fin), lo que le confiere a la Troppa características para ser considerada como un tipo de Teatro de Objetos?**

Como todo trabajo artístico que llevó años desarrollar, esta compañía cuenta con una evolución en sus puestas, que muestran al objeto desde un punto de vista metafórico, hasta dar más énfasis a su rol, como recurso. Utilizado como un doble del actor, transformándolo de tamaño a otra escala. Esta situación llevó tal vez a objetivar al actor, para que representase muchas veces los personajes como un híbrido entre actor-muñeco. Todos estos recursos nos plantearon una barrera virtual, manejada naturalmente en el cine y la animación, que agregaba encanto al relato, ya que se superponía al espacio-tiempo del teatro.

Dentro de este contexto, el actor busca una síntesis gestual de la acción y los objetos se transforman en importantes medios narrativos. En esta poética, el **ritmo** es gravitante, ya que otorga vertiginosidad a la imagen, creando la sensación de tiempo, pues éste no se percibe como tiempo real, sino como un factor relativo, más lento o más rápido, según se usan los medios de expresión escénica (objetos, luz, acción, música, etc.). De este modo, se plantean juegos teatrales que crean sus propias reglas de funcionamiento. Entonces, el espectador pasa por "alto" las diferencias de materialidad, artificios, y tamaño, para entrar en el cuento general que se le presenta.

## **La imagen de la puesta, se relaciona con el objeto**

La dramaturgia de este grupo entonces, se centró en "el cómo narrar" historias. Esto siempre estuvo ligado -en diferentes grados de su evolución- a la velocidad y agilidad de los medios audiovisuales. Para ello, La Troppa buscó la expresión dramática que más le acomodó para narrar, en la cual se planteó el juego con el objeto, de modo protagónico y alejado del realismo.

**“Necesitábamos las cosas para actuar...Nuestro teatro es de cosas<sup>305</sup>.”**

Para esto, el objeto debía participar de la acción, de modo contrario solo habría permanecido decorativo. Los objetos entregan otras cualidades a la conformación de la escena, suplen textos, narran historias sin necesidad de explicitarlas. También permiten al actor articularlos como puntos de apoyo o contrapunto de una acción, entregando belleza y narrando con una corporalidad expresada por medio del “**objeto interlocutor**”.

Es así como La Troppa, fue adosando cada acción dramática a un sentido mayor de engranaje escénico, donde todo confabulaba para crear una “**maquinaria-espectáculo**”, sumando una serie de acciones dramáticas: *asociativas, paralelas, de contrapunto, simbólicas, subliminales e ilustrativas*, junto al tratamiento del texto, el cual también contenía una fuerte carga visual en los parlamentos. La idea era estimular al espectador a través de la palabra, con poderosas asociaciones e imágenes, ocupando para ello un lenguaje actual, delirante, agresivo y poético, unido a lo rítmico y sorpresivo se buscaba el “**accionar del texto**”<sup>306</sup>.

## **El objeto en distintas puestas en escena:**

### **“Salmón Vudú” (1988)**

Historia que trataba sobre un idealista descubridor español del siglo XVI, Don Pedro Fernández de Quiroz y de seres extraños, locos que deambulaban en una ciudad laberíntica. Este personaje español, emprendía un viaje a través del mar, con el fin de aventurarse a descubrir un nuevo continente, en un viejo galeón.

---

<sup>305</sup> Alejandra Serey, *La escenografía: un saber del espacio de espectáculo*, rev. **Teatro Apuntes**, n° 126-127, Ed. Escuela de Teatro P.U.C., 2005, p., 63. Jaime Lorca, en Eduardo Guerrero, “Acto único, directores en escena”, RIL Editores, *Stgo.*, 2003, p., 208.

<sup>306</sup> S.a., *Salmón-Vudú y la búsqueda de un método*, rev. **Teatro Apuntes**, n° 98, Ed. Escuela de Teatro P.U.C., 1989, p., 58.



"Salmon Vudú" 1988, Los que no estaban muertos, imagen de Bárbara Muñoz, *La ambiciosa nueva obra de los ex Troppa*, rev. *Wikén, El Mercurio*, Viernes 20 de Julio de 2007, p., 16.



"Salmón Vudú"1988, Los que no estaban Muertos, Dibujo a partir de imagen, *Reportaje viaje al centro de la Tierra*, María de la Luz Hurtado, *Recorrido a través de La Troppa*, rev. *Teatro Apuntes*, n° 109, Ed. Escuela de Teatro de La P.U.C., p., 59.

Aquí aparece **un objeto que sintetiza la acción de la obra**. Una silla mecedora, utilizada metafóricamente como galeón, que permitía ser balanceada mediante el cuerpo de los actores. El objeto se torna poético y simboliza más de lo que estrictamente pudiese representar, si fuese un galeón literal. La historia real se fusiona con la fantástica. La Troppa descubre el poder de la metáfora en el objeto, como factor fundamental en su teatro"<sup>307</sup>.

El objeto, que en un principio perteneció al orden doméstico, es transformado a un tamaño suficientemente grande, para convertirse en espacio contenedor para los actores, por tanto, tratado especialmente para la escena.

Su representación como silla era relativa, pues estaba reconstruida de modo estilizado. Se tornaba en símbolo al ser usada por los personajes, para transitar espacios imaginarios.

Por otra parte, ya en esta puesta la compañía manifiesta el uso de síntesis en variados niveles de dramaturgia, como en interpretación, gestualidad, simbología, lenguaje e imágenes.

**"...la silla que construimos no solo daba la sensación de ir navegando, también el diseñador le hizo ojivas que connotaban el elemento cristiano, guía de Don Pedro para ir a convertir a los pueblos paganos del mar del Sur. Entonces, ya no se trataba solo de una ocurrencia ingeniosa, sino que empezaba a tener una simbología."**<sup>308</sup>

**"A partir de ese momento, el espacio se piensa a través de un objeto, el cual ayuda al actor a ejecutar los movimientos y ambos recrean el espacio dramático."**<sup>309</sup>

<sup>307</sup> Jurado, rev. Caras, n°415, Op.,Cit., p., 22.

<sup>308</sup> *Reportaje viaje al centro de la Tierra*, rev. Teatro Apuntes, n° 109, Op, Cit., p., 63. J. C. Zagal.

<sup>309</sup> Serey, rev. Teatro Apuntes, n° 126-127, Op., Cit., p.,64.

Ya no se trataba de construir literalmente la representación del mar, sino que habían descubierto otro aspecto importante para abordar la investigación espacial de la escena:

**“Crear un espacio no significaba pensar solo en su aspecto sino también en su esencia.”<sup>310</sup>**

Este “objeto escultura u objeto fundador”<sup>311</sup>, se inserta en medio del espacio escénico, siendo reconocido como un elemento en sí mismo. La idea de éste, era representar un concepto que la compañía consideraba gravitante destacar. Se trabajaba como lugar de muchas lecturas conceptuales y dramáticas, de modo “caleidoscópico”, donde se concentraba la percepción física e imaginaria de la obra.<sup>312</sup>

### **“Rap del Quijote” (1989)**

Historia clásica, reconvertida a una visión contemporánea por el uso de los objetos y el lenguaje. El personaje de Don Quijote es un aventurero en medio de de personajes marginales y un mundo violento.

El elemento que sintetizaba la obra, era una **cama elástica** que impulsaba a don Quijote a la aventura. Éste contaba con un casco de moto, una lanza que era un taco de pool, zapatillas y se movilizaba en un carrito “go-kart”. Ya se comienzan a usar objetos en miniaturas para relatar la historia, en planos paralelos<sup>313</sup>.



“El Rap del Quijote”, 1989. Imagen de art. Hurtado, *Gemelos: un prodigio de La Troppa*, rev. Teatro Apuntes, nº116, Op., Cit., p., 9.

<sup>310</sup> Ibid.

<sup>311</sup> Hurtado, *Gemelos: un prodigio de La Troppa*, rev. Teatro Apuntes, nº116, Op., Cit., p 10,12. ‘**escultura-objeto**’, ‘**escultura-símbolo**’, concepto dado por J. C. Zagal, en un encuentro con alumnos de la U.C., también llamado objeto fundador, indistintamente en diferentes publicaciones.

<sup>312</sup> Serey, rev. Teatro Apuntes, nº 126-127, Op., Cit., p., 65.

<sup>313</sup> Jurado, rev. Caras, nº415, Ibid., p., 22. J.C. Zagal.

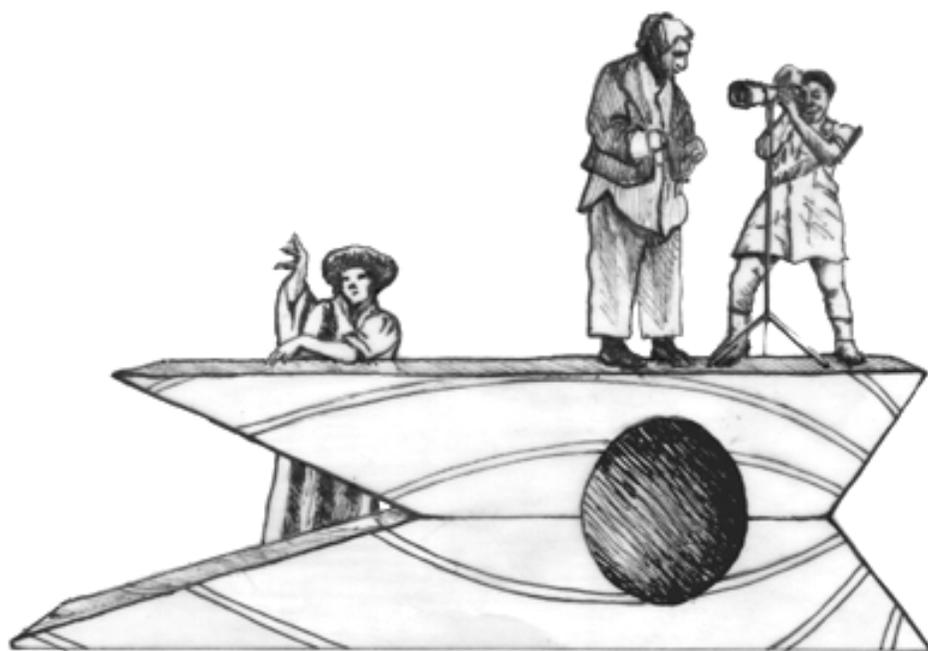
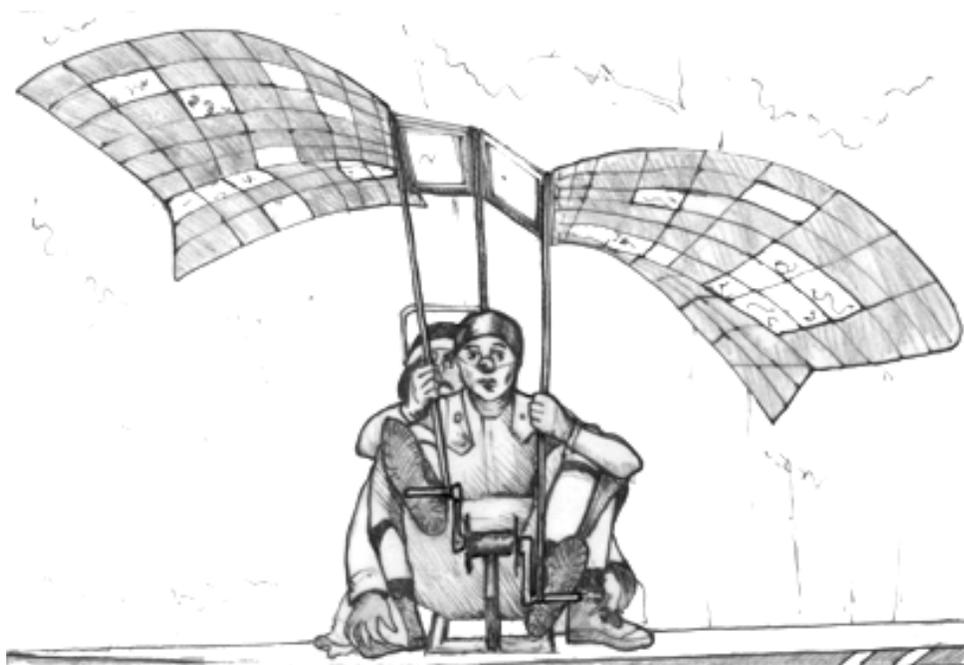
## Pinocchio (1990)

Recreación del clásico cuento, con un lenguaje y objetos del imaginario tecnológico actual. Gepetto era un viejo, especie de loco inventor, que se movilizaba en un Aerogeppeto móvil. Pinocchio era el resultado de un experimento en que explosionaba en un horno. Esta obra constituye la primera puesta donde los objetos pequeños son utilizados como dobles, dando la posibilidad de citar al lenguaje cinematográfico en teatro. Por ejemplo, en tomas de mayor perspectiva (Gepetto salía a buscar a Pinocchio en su Aerogeppeto y era interceptado por un caza bombarderos, se lo mostraba como muñequito en su auto, montado en una larga varilla).

Por otra parte, el objeto que concentra la metáfora de la obra era un gran "perro" (pinza) de ropa, de 3.5 mts. x 1.2 mts. x 1mt. de ancho, de color azul con líneas rojas de formas curvas. Su aparición se justificaba tanto a nivel simbólico como escenográfico, para concretar las acciones de la historia. La pinza se abre y cierra como las fauces de un tiburón; sus ángulos inclinados eran adecuados para que los actores jugaran, representando las distintas fases de la acción.



"Pinocchio" 1990, imagen de Muñoz, *La ambiciosa nueva obra de los ex Troppa*, rev. Wikén, *El Mercurio*, Ibid., p.,16.



"Pinocchio" 1990, dibujos a partir de imágenes, Hurtado, *Reportaje Viaje al Centro de la Tierra*, rev. Teatro Apuntes, nº 109, Op., Cit., p., 63 y Hurtado, *Gemelos: un prodigio de La Troppa*, rev. Teatro Apuntes, nº 116, Op., Cit., p., 16.

## Lobo (1992)

Adaptación basada en el cuento de Boris Vian, "El Hombre Lobo". Historia de amor y solidaridad que ocurre en la gran ciudad, donde los personajes son, Quico, un taxista; Fanny, su esposa; y el Hombre Lobo. En esta puesta no hay un "objeto-escultura", sino muchos objetos: la escenografía contaba con una iconografía de cómic y muñequitos en miniatura de los personajes. La idea era seguir la línea cinematográfica y potenciar las posibilidades dramáticas, por medio de los objetos.

**"Del objeto pasamos a la estructura del árbol, con ramificaciones de imágenes. La escenografía es como una panorámica de cine y nos vamos acercando a las imágenes como en *close up*, o luego nos alejamos de ella y la observamos desde distintas distancias y ángulos. Es como usar permanentemente un lente que va articulando un hilo dramático a partir del colage de ángulos, proporciones, cercanías y distancias respecto de la acción y los personajes. Vamos contando una historia mientras va saliendo un auto, y después aparece un auto chiquito y cuenta una historia completamente distinta. Los objetos van contando historias, sin necesidad de texto dicho por los personajes."**<sup>314</sup>



"Lobo" 1992, escenas que representan a los personajes en versiones distintas (actores y miniaturas de éstos, para crear un plano abierto). Imágenes de *Reportaje a Lobo*, rev. **Teatro Apuntes**, nº 104, Ed. Escuela de Teatro, P.U.C., 1992, p., 53,58.

<sup>314</sup> *Reportaje Viaje al Centro de la Tierra*, rev. **Teatro Apuntes**, nº 109, Op., Cit., p., 64.

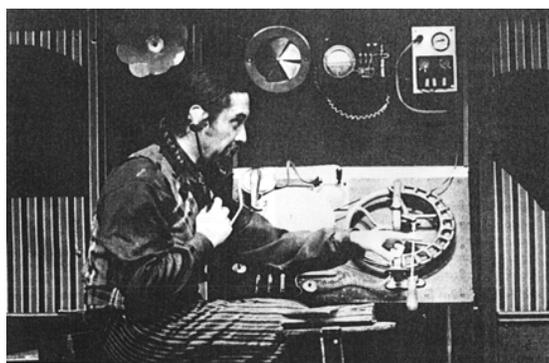
## Viaje al Centro de la Tierra (1995)

Adaptación basada en la novela de Julio Verne. Dos aventureros, Otto Lidenbrock y Axel, emprenden un viaje de aventuras, tanto a través del mundo exterior como interior, en la época de la revolución industrial, en una locomotora -gran objeto-escultura que sintetizó la metáfora de la obra-.

Esta locomotora es un objeto de 300 kilos, totalmente ensamblada y construida artesanalmente con madera y otros elementos recolectados. Contaba con distintos dispositivos, que se activaban al ser utilizados por los protagonistas, para ir develando distintos escenarios de la historia. Ventanas, huecos, puertas, escaleras, ruedas se transforman en diferentes medios de transporte como carruaje, barco, oficina, globo aéreo, entrañas de la tierra, etc.<sup>315</sup>

**El objeto se transforma** en habitable y transformable<sup>316</sup>, construyendo una potente síntesis que involucra: conceptos, metáforas, gestos, ritmos, posibilidades de juego y acción. Podríamos decir que un objeto convoca una gran cantidad de energía concentrada y articulada de muchas formas cada vez. Al utilizar siempre el mismo "objeto-escultura", se iba develando en éste una fuerza simbólica que lo devolvía renovado, con cada nueva funcionalidad.

**"Hay descubrimientos del lenguaje cinematográfico que nos estimulan y exigen una capacidad de síntesis narrativa. En vez de completar un gesto, lo cortamos y vamos a otra cosa: cambio de toma, cambio de plano, apoyados por la luz, la música, un cambio de bastidor. Cambiamos en vivo, sin dejar cabos sueltos. Los enlaces tienen que ser simples, pero efectivos: hay que estar muy lúcidos para hacer fluir el relato, para no irlo truncando. En eso, el cine nos da pautas de cómo narrar. Pero no hay que confundir: nosotros hacemos teatro, con todo el riesgo de la presencia del actor ante el público, desarrollando paso a paso la narración en un espacio real<sup>317</sup>.**

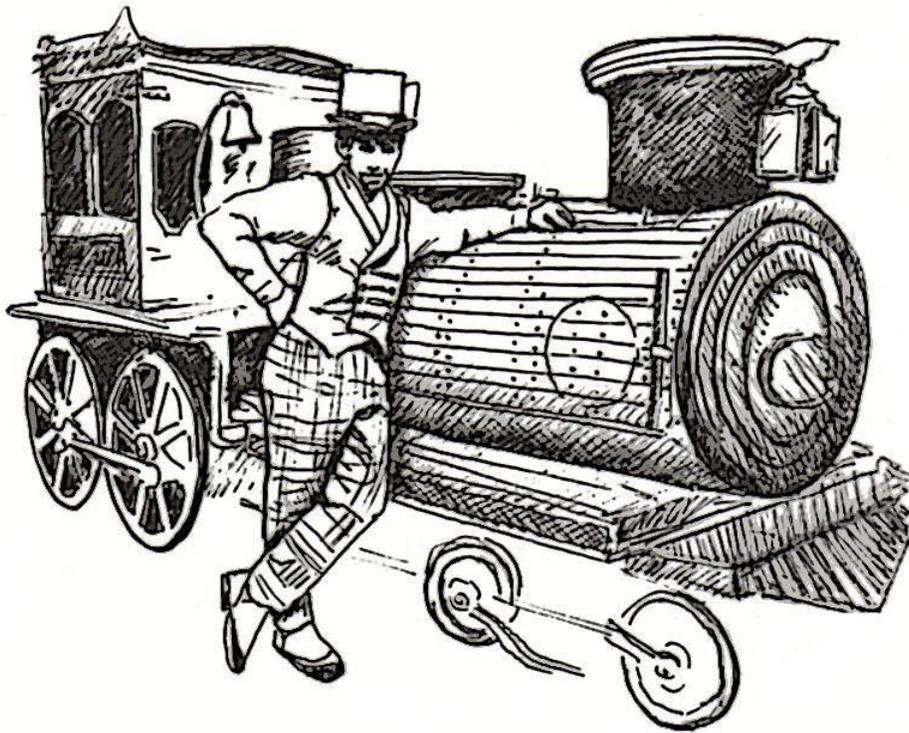


"Viaje al centro de la tierra", 1995, interior locomotora y locomotora de juguete. Un mismo objeto trabajado en distintos tamaños. Imágenes de *Reportaje viaje al centro de la Tierra*, rev. Teatro Apuntes, n° 109, Op., Cit., p., 54, 67.

<sup>315</sup> *Gemelos: un prodigio de La Troppa*, rev. Teatro Apuntes, n° 116, Op., Cit., p., 12.

<sup>316</sup> *Reportaje Viaje al Centro de la Tierra*, rev. Teatro Apuntes, n° 109, Ibid., p., 63.

<sup>317</sup> *Gemelos: un prodigio de La Troppa*, rev. Teatro Apuntes, n° 116, Op., Cit., p., 13. J.C. Zagal, 1999.



"Viaje al centro de la tierra", 1995. Dibujo a partir de imagen, *Reportaje viaje al centro de la Tierra*, rev. Teatro Apuntes, nº 109, Op., Cit., p.52.

## Gemelos(1999)

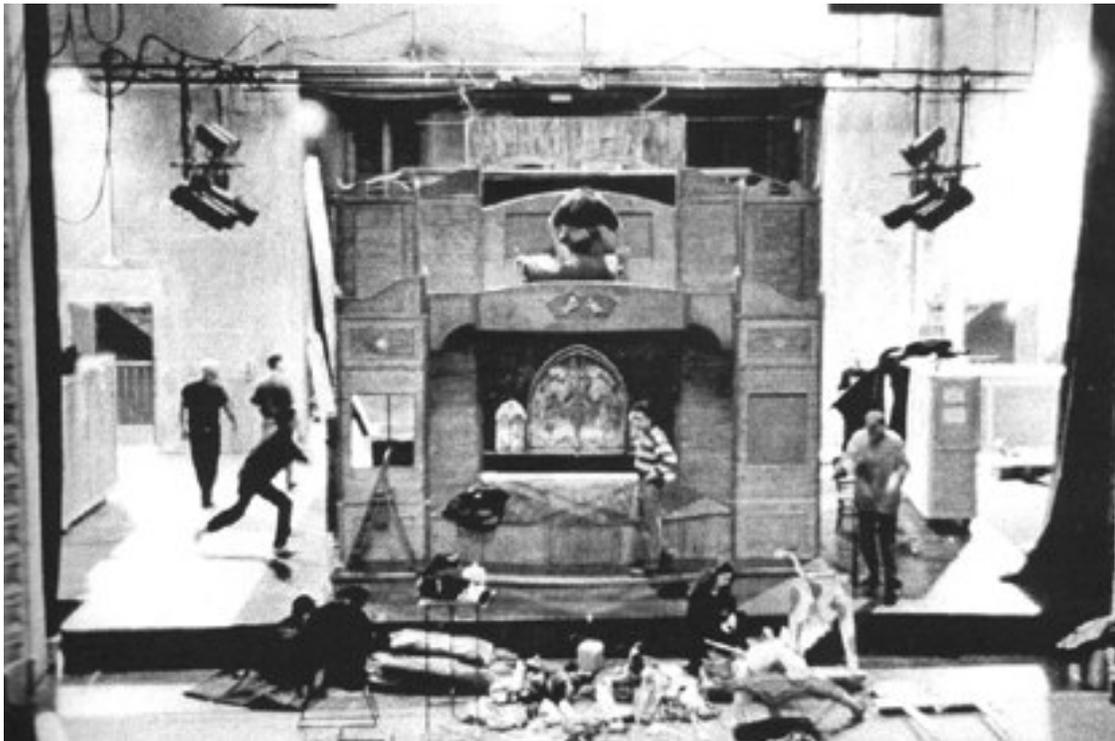
Tomaremos especialmente esta obra, ya que con ella, la compañía definitivamente se catapultó a nivel internacional. Por otro lado, es la última obra de una serie de montajes en que se aprecia una búsqueda en cuanto a fusión metafórica entre el lenguaje cinematográfico y teatral.

Obra que surge a partir de una adaptación de la novela "**El gran cuaderno**", de Agota Kristof. La historia cuenta acerca de la sobrevivencia de dos niños gemelos, abandonados en la casa de su "abuela-bruja", lugar inhóspito, agresivo, ambientado en tiempos de guerra y hambruna. Para ello, deberán sortear pruebas y hacerse "hombres" a fuerza del rigor, que ellos mismos se autoimpondrán, única forma de sortear el dolor, la desesperanza, la orfandad, el desarraigo y el maltrato.

### Objeto-escultura:

El gran objeto escultura, en este caso, fue un "**teatrito de guiñol**", encargado de concentrar la estética y metáfora de la obra. Pero, más que un objeto maniobrable e independiente espacialmente como en otras puestas, en este caso se trata de una escenografía de tamaño considerable que, sin llegar a ocupar todo el escenario, es lo suficientemente importante como para desarrollar todas las acciones dentro de ésta, con afores, maniobrabilidad encubierta, paneles, poleas, etc.

Es más bien su concepto (“teatrito de títeres”), lo que la sigue situando en el mundo de los objetos<sup>318</sup> usados clásicamente en el teatro de marionetas. Éste, como en otras oportunidades, se constituía de materiales nobles, como madera, transformable en distintos espacios, habitados por los personajes como: **habitación central** de la casa de la abuela, donde también se articulan distintos paneles con paisajes de pueblo, molino, iglesia, vitrales, alberca, paracaidistas; **altillo superior** donde está la cama de la abuela; **muralla lateral izquierda**, donde se representa al personaje, Labio Leporino; **muralla lateral derecha**, donde está la tumba del abuelo.



“Gemelos” 1999, Festival de Avignon. Imagen de Jurado, *Gemelos de La Troppa. El Retorno de la poesía*, rev. Caras, nº 415, Op., Cit.

## Ocupar la disociación como herramienta de transfiguración:

La forma de concebir este dispositivo escénico tiene su razón de ser en la asociación de elementos aparentemente disociados. Este énfasis entre la distancia de la imagen y su simbología, otorga un carácter de extrañamiento al

---

<sup>318</sup> Asociamos el “teatrito” con objetos pertenecientes al imaginario de la cultura popular, por tanto anteriores a la obra y trabajados como símbolos icónicos para teatro, similar a algunos objetos tratados en el pop art. Por ejemplo las esculturas de Claes Oldenburg (barra de labios gigante, ver p., 117).

conjunto de la obra, entregando al espectador la oportunidad de develar las claves que se le van presentando a medida que se desarrolla el relato.

Dentro los elementos asociados, se encuentran:

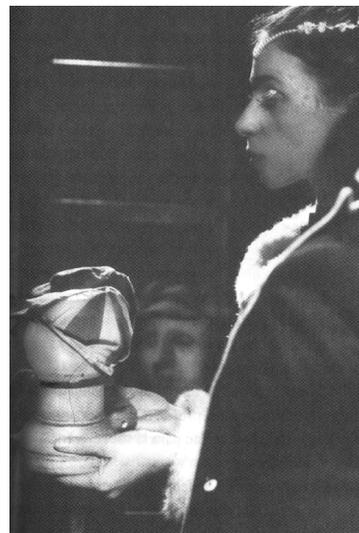
- **Estética antigua con una visión contemporánea:**  
Teatro de títeres de época, en el cual se insertan enfoques cinematográficos (unión entre lo bidimensional y lo tridimensional).
- **Ambientación de cuento con atmósfera de guerra:**  
Iluminación y colorido cálido, con una narración y síntesis propia del cuento, desarrolladas a partir de un conflicto de sobrevivencia.
- **Gestualidad del actor trabajada como muñeco:**  
Mitad muñecos, mitad humanos, movimientos rígidos y cortados, alejamiento de la corporalidad humana en la interpretación, construcción de personajes tipos, semejantes a signos.
- **Objetos, marionetas y muñequitos como réplicas:**  
Dobles de personajes principales y secundarios.

**“El vestuario, las máscaras y el trabajo corporal del actor son medios que buscan construir una distancia entre la realidad del actor y la ficción del personaje, quien habla a través de su apariencia, no desde el interior del actor”<sup>319</sup>.**

Todos estos aspectos funcionan como engranajes en una “maquinaria de sentido” mayor, Lo encantador de la sintonía con el mundo infantil, versus lo siniestro de la trama, mezcla que potencia, por oposición poética, el argumento como la propuesta estética. Utilización de metonimias, metáforas, *sinécdoques*.



“Gemelos”, 1999. Imágenes de Hurtado, *Gemelos: un prodigio de La Troppa*, rev. Teatro Apuntes, nº 116, Op., Cit., p., 35,43.



<sup>319</sup> Serey, *La escenografía: un saber del espacio de espectáculo*, rev. Teatro Apuntes, nº 126-127, Op., Cit., p., 71.



"Gemelos" 1999, presentación de la obra, con un efecto de cámara fotográfica (enfoque, apertura de diafragma), dando relevancia al contraste entre la historia y "el como" se cuenta esta historia. Dibujo a partir de imagen, Jurado, *Gemelos de La Troppa, El Retorno de la poesía*, rev. Caras, nº415, p., 21.

## Estructura y estética de cuento

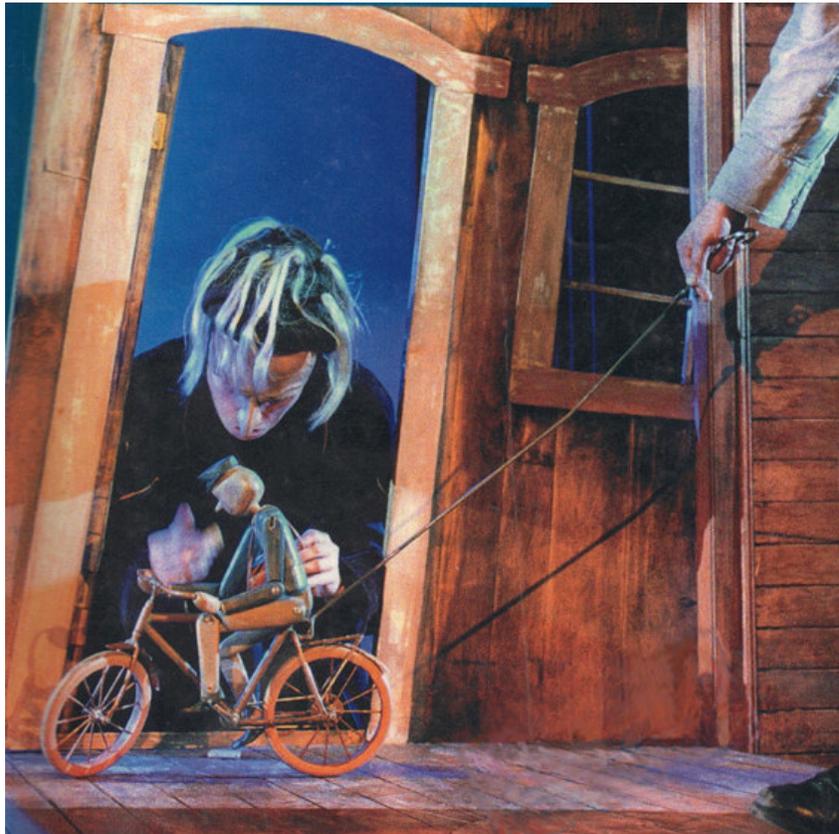
Ya dijimos que Théâtre de Cuisine utilizaba cuentos clásicos, conocidos por todos, como especies de *ready-mades*. La Troppa, se caracterizó por emplear una forma de narrar, tipo cuento fantástico. Esta característica se puede apreciar en esta obra, al compararla con la estructura arquetípica de los cuentos de hadas, como lo documentó el formalista ruso Vladimir Propp y los estructuralistas franceses (Greimas y Bremond)<sup>320</sup>.

Por otro lado, los personajes son recreados como estereotipos. Por ejemplo, en la historia, la abuela representa a la bruja; la madre-muñeca, el ideal de bondad y belleza; los gemelos a los muñecos-niños del teatrillo de títeres, etc.



"Gemelos" 1999, Abuela- bruja, con muñeca-madre. Dibujo a partir de imagen, Hurtado, *Gemelos: un prodigio de La Troppa*, rev. Teatro Apuntes, nº 116, Op., Cit., p., 29.

<sup>320</sup> Hurtado, *Gemelos: un prodigio de La Troppa*, rev. Teatro Apuntes, nº 116, Op., Cit., p., 24, 25.



"Gemelos" 1999, "El cartero". Imagen y dibujo a partir de, Hurtado, *Gemelos: un prodigio de La Troppa*, rev. y portada, Teatro Apuntes, nº 116, Op., Cit., p., 39.

## Aplicación de algunas funciones del cuento

Los héroes de cuentos se verían enfrentados a diversas fases de superación antes de alcanzar el estado superior, que los catapulta como tales. En "Gemelos" se verificarían al menos 4 de estas fases, que llevan a transformar en héroes a los protagonistas:

- Expulsión del hogar y experimentación de peligro extremo.
- Experimentación de la necesidad de controlar la naturaleza y sus propias necesidades.
- La necesidad de relacionarse con otros, ya sea de sexo opuesto o más débiles.
- Encuentro del tesoro: reconquista de la familia, de la tradición y de la identidad.<sup>321</sup>

Estos roles arquetípicos permiten jugar con el tratamiento de personajes y la estética de cuento como si fuesen objetos, en cuanto a re-conjugar modelos universales.

### "Jesús Betz" (2003)



"Jesús Betz" 2003, imágenes de [www.lanacion.cl](http://www.lanacion.cl)

Obra inspirada en el libro infantil de Fred Bernard y François Roca, sobre un pequeño inválido sin piernas ni brazos, que supera sus limitaciones.

En esta obra, podríamos decir que ya no hay un "**objeto-escultura**" como tal (ni físico, ni simbólico) que articule una planta de movimiento con sus consecuentes situaciones dramáticas, ni un lenguaje que accione imágenes visuales concretas aludiendo a la cotidianidad ni a los modismos propiamente chilenos, como en otras obras. Aunque hay un énfasis poético, desaparece en cierto modo el

---

<sup>321</sup> Hurtado, *Gemelos: un prodigio de La Troppa*, rev. Teatro Apuntes, n° 116, Op., Cit., p., 26.

**recurso de distanciamiento** que le daba al público el humor y el juego de ir construyendo -a vista y paciencia del espectador- espacios imaginarios activados simplemente, por la interpretación de los personajes mediante los objetos. Más bien, la historia transcurre dentro una **presentación técnica muy acuciosa**, en cuanto a "efectos", para entregar imágenes con ángulos de visión precisos, semejantes a una pantalla de cine. Para ello se ocupan igualmente **objetos como recursos poéticos**, pero a diferencia de otras presentaciones, sus articulaciones estarían ocultas, al igual que todos los dispositivos escénicos. Nos encontramos frente a la idea de **ilusión pura**, sublimada, y literal. Por tanto, la magia del teatro vivo, declina en favor de grandes imágenes con atmósferas de cuento y de una historia donde el personaje vive una especie de epopeya, pero pierde la carga expresiva del relato en vivo para enfatizar la fuerza de las imágenes oníricas, especialmente porque esta obra no tiene mucho texto.

Todo este esfuerzo para ocultar los dispositivos mecánicos con el fin de producir efectos, nos remontaría -en términos técnicos- a un sistema más tradicional de representación, volviendo a utilizar una gran maquinaria teatral.

Según la propia Laura Pizarro<sup>322</sup>, ésta fue una obra compleja de manejar ya que el personaje no contaba con una progresión dramática, tampoco los personajes secundarios, por lo que se presentan distintos cuadros de situaciones y estados anímicos en los que participaba el protagonista, junto a los otros personajes.



"Jesús Betz" 2003, imagen de, Muñoz, *La Ambiciosa nueva obra de los ex Troppa*, rev. Wikén, El Mercurio, Op., Cit., p., 17.

---

<sup>322</sup> Entrevista a Laura Pizarro de La Troppa, por Rodrigo Acevedo, con motivo de la presentación de Jesús Betz en el Teatro Municipal de Valparaíso, en 2003. 7 de Enero del 2004. Fuente: sitio Web, s.r..

### 3.4.5-Equilibrio Precario



"El Ñato Eloy" 1994, Imagen cedida por la compañía.

Finalizamos con otro enfoque del objeto en el teatro, con la compañía "Equilibrio Precario". Ellos toman **objetos de "desecho"**<sup>323</sup> para construir marionetas y los colocan en acción dramática, involucrando una serie de factores (manipulación, música, narrador, expresión corporal, etc.) a nivel integral del espectáculo, presentando una particular cosmovisión teatral. El objeto generalmente, es trasplantado -como ya hemos visto, que sucede a distintos niveles en el teatro- pero, en este caso, adquiere un aspecto antropomorfo, fusionándose con el actor quien, a su vez, se marionetiza y permanece anónimo.

---

<sup>323</sup> Expresión referida al uso de objetos reciclados que esta compañía toma en forma ideológica para su poética.

Ambos constituyen una unidad donde la **extrañeza radica en cómo el objeto sigue siendo reconocible individualmente pero, a la vez, forma parte de un extraordinario colage con vida dramática**. Existen connotaciones metafóricas, que conforman parte de la iconografía íntima de la compañía. El público las percibe, las intuye, le son sugerentes, participa de la magia que significa descifrar la materialidad asociada al rol de los personajes, desde su particular punto de vista, desde donde se le presenta esta "objetualidad" trabajada con una simbología propia de la compañía. Ahora bien, el objeto no transgrede la simbología inicial, como es el caso de otras compañías que ya hemos visto, en las cuales el objeto es muchos objetos y sentidos, cada vez que se lo anima. Por supuesto que tomamos un espectro de cada compañía, ya que éstos son lenguajes que van evolucionando y modificando sus formas.

Se constituyen como compañía en 1994<sup>324</sup>, después de haber trabajado y participado en distintas tareas en el "Gran Circo Teatro" de Andrés Pérez, en montajes como "La Negra Ester" y en una gira que realizó por Europa, con la obra "Popol Vuh".

**El núcleo central de la compañía** lo conforman Arturo Rossel y Carmen Luz Maturana, también se cuenta entre sus integrantes iniciales Ignacio Mancilla y Gonzalo Muñoz, este último se integró, posteriormente, al "Circo du Soleil". Hace algunos años, se sumó a la compañía el actor Roberto Cobian. Sin embargo, hay un staff de integrantes que son variables según las circunstancias en las cuales se desarrollan distintos proyectos de investigación teatral.

Este grupo recibe, por lo tanto, gravitante influencia de la dramaturgia de Andrés Pérez, obteniendo de él una visión del "ser" latinoamericano, punto de vista esencial para poder plantear posteriormente un desarrollo teatral, que centra su visión en la investigación de la identidad chilena y latinoamericana.

También, dentro de otros referentes importantes para la compañía, están el legado de Antonin Artaud y su inclinación a la integración de elementos del teatro oriental a modo de ritual, en la puesta en escena. Es así como siguen la línea de expresión popular tanto en la búsqueda de temáticas y materialidad. Junto a ello desarrollan sus montajes itinerando, tanto en salas, como en teatro callejero.

## Formación:

### Arturo Rossel

Estudió licenciatura en Historia en la Universidad Católica en la década de los ochenta. Fue en esta época cuando comenzó a acercarse al medio teatral, por medio de contactos con estudiantes de teatro de la Universidad de Chile<sup>325</sup>.

---

<sup>324</sup> Ana Venecia Olgún y Yani Nuñez Salazar, *Uso del Desuso: Un Equilibrio Precario*, Seminario de Investigación Teórica, Escuela de Teatro, P.U.C, p., 1.

<sup>325</sup> Op., Cit., p., 5.

Luego cursó estudios en la Escuela de Teatro de dicha universidad, y tras haber permanecido dos años en esta casa de estudios, comenzó a trabajar en compañías de teatro como "Teatro Provisorio", de Horacio Videla y, luego en el "Gran Circo Teatro" de Andrés Pérez, hasta llegar a formar su propia compañía, denominada "Equilibrio Precario".

### **Carmen Luz Maturana**

Luego de estudiar licenciatura en Letras, en la Universidad Católica y de haber participado en labores menores en montajes de la compañía de Andrés Pérez, decide estudiar Diseño Teatral en la Universidad de Chile. Sin embargo, los compromisos laborales y las necesidades concretas de enfrentar variados proyectos, le demandaron comenzar de inmediato con la práctica teatral, desestimando finalizar la carrera.

### **El Objeto:**

Dentro de la complejidad de la creación, donde intervienen cuantiosas variables, nos fijaremos -primero que todo- en el abordaje del objeto como elemento que convoca un pensamiento poético de "Equilibrio Precario", para trabajar en la puesta en escena.

El trabajar con objetos reciclados, que llamaron expresamente "de desecho"<sup>326</sup>, se presta por distintas razones, tanto prácticas como ideológicas, a su teatro.

**"El trabajo con desechos surgió de las circunstancias de precariedad real con que trabaja el grupo, y también de la idea de que con pocos elementos también es posible un trabajo creativo."<sup>327</sup>**

Por otro lado, el concepto de "objeto de desecho" tiene que ver con una mirada crítica, donde el objeto reúne una entidad latinoamericana mestiza, entre sociedad de consumo occidental, cultura popular y valores ancestrales, en los cuales la simbología del plástico, la producción en masa, el ideal de estatus se ve trasplantado, constituyéndose en una especie de provocación, que ellos utilizan, pero de forma inversa, para devolver esta visión.

**"Entendemos en los objetos desechados la carga que trasunta su desuso, el valor que tuvieron para quien los usó, el paso del tiempo y su marca. Valoramos los objetos de desecho también, como la forma inversa del desprecio a los**

---

<sup>326</sup> Arturo Rossel acuña esta expresión en distintas entrevistas y publicaciones para dar a conocer su concepción teórica al respecto: *Estrenan Fábula Final de "La Niña de la Calaca, C 22*, El Mercurio, 3 de Junio de 1995 / Arturo Rossel, *El Ñato Eloy y La Niña de La Calaca, Teatro desusado*, rev. Teatro Apuntes, n° 109, Op., Cit., p.,101.

<sup>327</sup> C 22, El Mercurio, 3 de Junio de 1995, Ibid.

**pobres, a los viejos, a los indios y a todo lo que huelga a usado y ajeno a la supuesta modernidad. Valoramos a todas las personas que conservan y atesoran los recuerdos contenidos en la materialidad de los objetos, asignándoles la importancia que se merecen”...**

**“Este engranaje llamado precariedad tiene que ver con lo que somos: habitantes latinoamericanos, sostenidos por planos culturales que se entrecruzan y conviven en nosotros<sup>328</sup>.”**

La elección de los objetos a usar en la puesta, tiene mucho de ritual, puesto que cada objeto es elegido especialmente por lo que significa, tanto a nivel interno para los artistas, como externo en su materialidad. Pero esto no significa que sean expresamente gráficos, ni intelectualizados por su forma, sino que trasunta en ellos un motivo más intuitivo y espiritual.

**“Es absolutamente necesario que los elementos a utilizar tengan un algo especial; que hayan sido cariñosamente ocupados; o que mantengan una cierta belleza que les da el paso del tiempo, la marca de los años. Si el objeto en desuso es un objeto preciado para el que lo posee (heredado, cargado o íntimo, o sea lo que sea) y es facilitado, regalado al otro mundo, al teatral, hay una suerte de desprendimiento, cargado de sentido y que posee la virtud de brillar en el escenario con luz propia.<sup>329</sup>”**

Por ejemplo, en el caso de las máscaras, Carmen Luz menciona una experiencia marcadora que vivió junto a Andrés Pérez, en cuanto a percibir estos objetos desde una perspectiva sagrada. En una oportunidad, se dio la ocasión de conocer unas máscaras de Bali y ella, sin mayor intención, las tomó por los ojos. Ante ello, Andrés le indicó que su actitud era una trasgresión para éstas, puesto que implicaba restarles energía y, en términos espirituales, una forma de matarlas. De ahí en adelante, entendió estos elementos teatrales como poderosos, prohibidos y respetables.<sup>330</sup>

La elección de los objetos, además, está guiada por la temática, que direcciona el estilo a trabajar de la obra y según la cual se va produciendo un proceso integrado de los componentes del espectáculo. Por ejemplo, un determinado personaje va unido a una materialidad específica que, a su vez, sugiere una caracterización, animación y música concreta dentro de la historia. Todo va encajando a la medida requerida para cada obra, ya que éstas siempre son el resultado de una ardua experimentación.

---

<sup>328</sup> Ana Venecia Olgún y Yani Nuñez Salazar, Op., Cit., p., 45,47. *Arturo Rossel, con ocasión del encuentro cultural en Barcelona "Espai Contemporani a Xile", 2002.*

<sup>329</sup> Arturo Rossel, *El Niño Eloy y La Niña de La Calaca, Teatro desusado*, Teatro Apuntes, nº 109, bid.

<sup>330</sup> Ana Venecia Olgún y Yani Nuñez Salazar, Op., Cit., p., 40.

## Aspectos de origen oriental

La compañía trabaja la **manipulación** integrándola al cuerpo del actor. De esta manera, rescata aspectos similares a la técnica del Bunraku<sup>331</sup>, donde las partes de la marioneta, generalmente, van adheridas al intérprete. También ocupan de modo similar la **música en vivo**, siendo ésta muchas veces un personaje más de la obra, con un músico narrador que, en algunos casos, interpreta la voz de algún personaje. Esta música es la encargada de otorgar al espectáculo distintos estados emotivos pero sobretodo, debe ser dramática y rítmica.

Integran además **telones**, de modo similar a como se utiliza en Oriente, especialmente en el Teatro Nô, en el cual se anuncia la llegada del personaje al moverlo (este recurso lo heredaron de la dirección de Andrés Pérez, cuando presentó la obra "Noche de Reyes"). La **corporalidad**, especialmente de las manos, tiene mucho de técnicas orientales tanto trabajadas por Andrés Pérez, como de *kata-khali* y *mudra*.

Utilizan el lenguaje del **Teatro de Sombras** como una expresión específica para representar mundos simbólicos, debido a su riqueza abstracta de carácter universal, y lo hacen mediante proyecciones de figuras en pantallas de distintas materialidades. En la obra Rosa Yagán<sup>332</sup>, incorporaron Teatro de Sombras a un trabajo audiovisual, que mezcla escenas de cine, en una propuesta multimedia.

## Teatro callejero

Les interesa el teatro callejero, ya que produce un fenómeno social interesante a estudiar en términos artísticos. Hay un intercambio más puro y espontáneo con el ciudadano común y corriente, a diferencia de una sala de teatro, donde todo está previsto y donde el espectador se predispone a ver el espectáculo. Por otro lado, explican que no tiene nada de simple, ya que exige una coordinación y retroalimentación viva, pues este espectador también es exigente. Los recursos que se emplean tienen que ser sencillos, pero efectivos.

Con el fin práctico de obtener mayor movilidad en sus presentaciones, ocupan pequeños "teatritos" reduciendo espacio y tiempo en relación a un espectáculo tradicional. De esta manera, pueden trasladarse a lugares inhóspitos o difíciles de acceder.

Todas estas variables son atractivas de estudiar para este grupo, que ve en estos factores un teatro de investigación tanto a nivel temático, como formal.

---

<sup>331</sup> Teatro tradicional japonés, que se remonta al siglo XVII.

<sup>332</sup> Carmen Luz Maturana, *Rosa Yagán*, rev. **Teatro Apuntes**, nº 125, Ed., Escuela de Teatro P.U.C., 2004. *Obra estrenada en el Centro Cultural Matucana 100, dirigida por Carmen Luz Maturana.*

## Forma de trabajar

Buscan textos, ya sea de novelas, relatos costumbristas, mitos y leyendas chilenos, que luego adaptan e insertan en un contexto contemporáneo, rescatando muchas veces la tradición oral y ancestral de nuestra idiosincrasia.

Junto a la elección de la temática, abordan distintas ideas y propuestas trabajando las escenas por separado, para luego enlazarlas de acuerdo a un ritmo y musicalidad. Por ello, el desarrollo dramático se va ajustando en cada ensayo.

## Obras que integran Teatro de Objetos

### El Ñato Eloy (1994)

La primera obra que presentaron como compañía fue el "Ñato Eloy". Está basada en la novela homónima de Carlos Droguett, que cuenta las últimas horas de la captura de un bandido que existió, aproximadamente en 1941, el celebre y temido Eleodoro Hernández, más conocido como "El Ñato Eloy".

La obra se basa en el mundo social y psicológico del bandido, que es acosado y se encuentra agónico. Para contextualizarla en una atmósfera específica, ocuparon crónicas policiales de la época, letras del cantante Sandro, bailaron una cueca con textos de Rimbaud, aludieron algunos westerns, a Bergman y a Coppola.



"El Ñato Eloy" 1994, imagen cedida por la compañía.

El **trabajo con objetos**, -como ya mencionamos- consistió en integrarlos al cuerpo de los actores, logrando una mezcla entre fisonomía humana y objeto. Es así como los objetos participan de las emociones que se expresaban por medio de la gestualidad de las manos y cuerpo.

Los objetos utilizados más emblemáticos en esta obra, eran: una cafetera, una cabeza de calavera, metales cromados, cuero, caballos hechos de guantes de box, etc.

El argumento se daba entre -y detrás de- un teatrillo que parecía ser un vagón de un tren, con cortinas a modo de telón.



Detalle, cabeza de caballo hecha con guantes de box. Imagen cedida por la compañía.



"El Nato Eloy" 1994, imagen cedida por la compañía.

## Los Amores del Diablo de Alhué (1996)

Basada en la novela de Justo Abel Rosales, publicada en los años '30, y ambientada en la época de la Colonia, momento en que el pueblo de Alhué era reconocido por su riqueza aurífera.

Trata de un suizo que llega a buscar oro a Chile, a la localidad mencionada, casándose con Juanita Putiel. Luego, este personaje cambiará su nombre original de Bernet Platz a Santiago Barreta, y será acusado de cometer incesto con su hija. Sin embargo, esto será producto de una intriga más del diablo, quien se entromete en esta familia mediante argucias y tentaciones hacia el padre de familia. La cúpula eclesiástica santiaguina se entera de estos entuertos, y viaja a exorcizar a Barreta, ya que se cree ha establecido un pacto con el diablo.

**Algunos objetos-personajes serán:** una cafetera, como Barreta; su esposa, un embudo; un perrito, como una cañería de agua potable; sillines de bicicletas, etc.

El teatrillo para esta obra era más grande que el de "Ñato Eloy", confeccionado con madera de araucaria, delimitado por dos balaustradas, con fondos de diversas facturas, fabricados de telones pintados en arpillera y pedazos de ropa.



"Los Amores del Diablo de Alhué" 1996, imágenes cedidas por la compañía. De izquierda a derecha: "Barreta" (personaje principal), "Faramalla" (diablo), "Siroco" (empleado de Barreta).

## “Tres Rosas y un Gavilán” (1997)

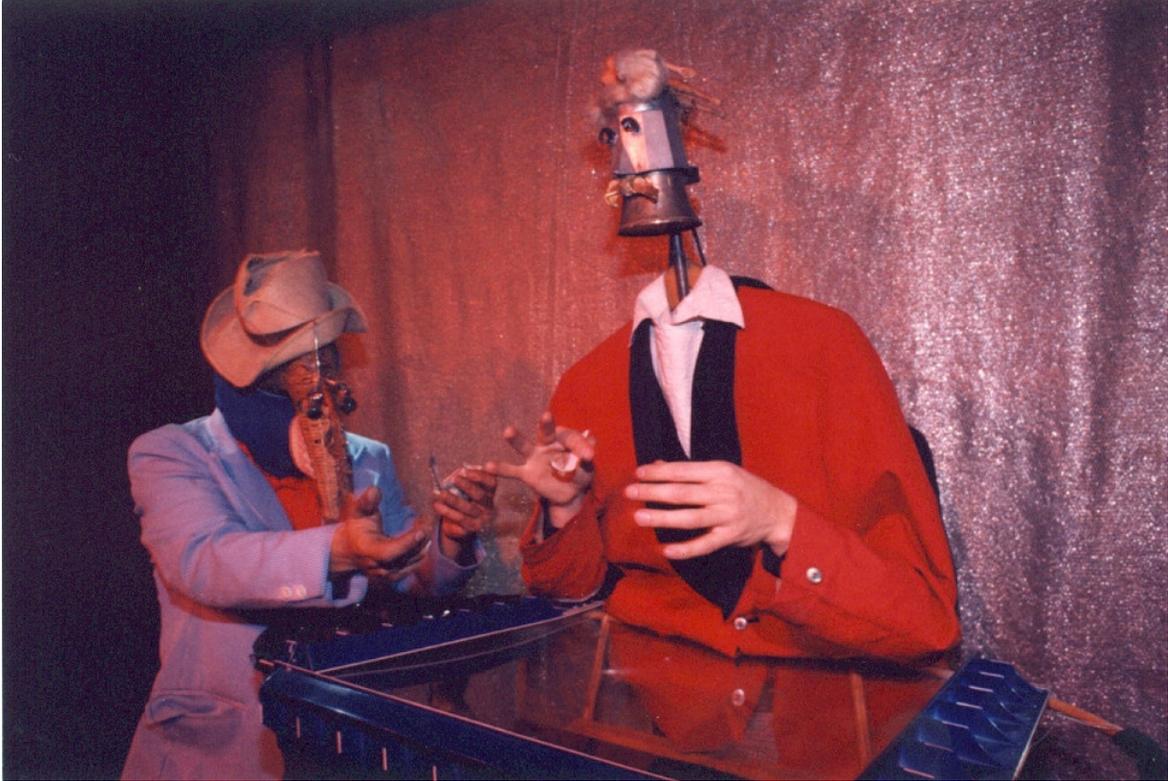
Texto de Guillermo Charpentier (chileno), trata sobre Rosa, una bailarina de cabaret que sufre una enfermedad incurable (su cuerpo es inflable y ha sido pinchado). Tras pensar en el poco tiempo de vida que le resta, manda una carta con dinero a su familia de Santiago, para despedirse. Para ello, recurre a Gavilán, un personaje que supuestamente hará de intermediario, pero que se arrepiente, a medio camino, abriendo el sobre y enterándose del mal que padece Rosa. No obstante este drama, decide robar el contenido y cambiar el sentido de la carta, para hacerse pasar, ante la familia de Rosa, como su representante. De ahí en adelante, se sucederán una serie de fechorías, que culminarán con el enfrentamiento de Gavilán y Rosa a balazos, muriendo ambos.

En esta obra se observa una evolución, tanto a nivel de representación, como temático, ya que se acusa mayor sentido del humor y se emplean actores de carne y hueso, interactuando con actores que hacen de marionetas. Para esto, los actores son vestidos con objetos (pero no dejan de ser actores, encarnando un personaje) y otros usan máscaras-objetos para representar personajes animados al estilo de marioneta con accesorios adosados.

Hay variados escenarios del relato que son representados mediante bastidores, en una cámara negra con un telón que abre y cierra las escenas.



“Tres Rosas y un Gavilán” 1997, “Rosa” confeccionada a base de objetos plásticos, dando al cuerpo de la actriz, carácter inflable. Imagen cedida por la compañía.



Gavilán en un bar (imagen superior) y abuela de Rosa (imagen inferior) cedidas por la compañía.





Detalle, colage de objetos (cafetera y muñeca barbie) conforman cabeza de personaje.

Escena final, muerte de Rosa y Gavilán, imagen cedida por compañía.



## “Caballo Caballero” (1998)

Obra unipersonal, representada por el propio Arturo Rossel, para teatro callejero, basada en ingeniosas historias de diverso origen, sintetizadas en el noble animal llamado caballo. El galope, su rol en las apuestas, el juego, el trabajo, en las guerras. Por otra parte esta el lado mágico de este animal, como su representación en Pegaso, Caballo de Troya, Caballito Blanco, etc., y el supuesto origen mítico que posee, a partir de un dragón.

Dentro del ingenio de esta pieza se citan variados lugares, a los cuales convoca el protagonista mediante la articulación de objetos tanto en el escenario como en su propio cuerpo, amarrados a su cinturón. Al lado izquierdo de la escena encontramos un dragón de fierro, que además lanza fuego y al lado derecho, un exótico carrusel con cinco figuras de caballos (esculturas de distintos objetos).

En esta obra se ocuparon zancos y bastones para maniobrar distintos elementos desde el centro del escenario y, además, por razones de impacto visual y realce del único personaje. Aunque no se cuenta con música, el relato logra capturar la magia que le otorga su intérprete.



“Caballo Caballero”, 1998, Arturo Rossel, imagen cedida por la compañía.

## Conclusiones Capítulo 3

Hemos recorrido el trabajo con el objeto en la escena, desde distintos puntos de vista, según cada una de las compañías que utilizamos como exponentes, buscando diferencias y similitudes dentro de las ramificaciones de lo que podríamos entender por Teatro de Objetos. Estos grupos son -en extremo- disímiles. Algunos, como **Théâtre de Cuisine** -que representa la corriente francesa de nuestro estudio- se remiten a los antecedentes del arte del siglo XX, centrándose más en la visión de Marcel Duchamp, con el *ready-made*, en el surrealismo y en el tratamiento del lenguaje cinematográfico, a modo de síntesis en el escenario. También, utilizando a los objetos por lo que son ellos mismos, en cuanto a connotaciones culturales y poéticas. En esta visión, todo es factible de ser tratado como objeto (tiempo, espacio, actor, elementos, etc.). Exploran el concepto de objeto en todos sus niveles: tanto metafóricos, conceptuales, simbólicos y sobre todo culturales (los objetos "son", en la medida en que pertenecen a un sentido colectivo de sociedad). Este último aspecto, los hace más interesantes para trabajar su "mutación" en teatro, según esta compañía.

En cambio, **Periférico de Objetos**, usa el objeto siguiendo lineamientos reelaborados por ellos mismos, e inspirados en una serie de artistas y teóricos, sobretudo en Kantor, en cuanto ven en el maniquí, un exponente de la muerte y de la propia naturaleza pervertida del ser humano. Lo inanimado se transforma en algo monstruoso, cambiando la connotación original que tenía el objeto. La animación aquí es sobreexpuesta, evidenciada de tal modo que sucede un efecto contrario, ya que no importa que el actor esté a la vista, lo que sucede es mucho más impactante que reparar en la presencia humana manipulando muñecos.

La materia parece trascender su estado de objeto y se transforma en poseedora de sentidos perturbadores. El objeto, en este caso, casi siempre es antropomorfo. Trabajan todos los tipos posibles de manipulación: a la vista, a control remoto, inanimada, simbólica. Insertan variados objetos para estos fines: insectos, animales, maniqués, muñecas, réplicas a otras escalas, etc. La utilización del término "Teatro de Objetos", para este grupo, es más bien política e ideológica, propia de su particular visión, que los desmarca del teatro de títeres o marionetas. Los motiva desarrollar un teatro, que conmueva desde las más profundas problemáticas del ser humano.

Otra compañía como **Ciklos**, sigue la dramaturgia del actor y mimo francés Jacques Lecoq, enfatizando el juego corporal en relación al objeto y aplicándolo como un recurso más a la escena, para otorgarle sentido lúdico y versátil. La característica del objeto, en este caso, es ayudar a crear imágenes, según sea su utilización, más que una animación (tipo marioneta). Esto se distingue en que cada vez que reutilizan el mismo objeto, éste adquiere un sentido distinto. Es la

imaginación y la expresión corporal de los actores la que entrega una nueva visión de la materia en el espacio. El espectador sueña con ellos, como si ese objeto en realidad tuviera todas las connotaciones literales de la función que le es reasignada de vez en vez. Es un énfasis teatral más abstracto y sintético, probablemente próximo -por momentos- a la danza, depurando la representación por medio de síntesis gestuales, mientras el rol de los elementos es jugar con sus múltiples connotaciones poéticas.

**La Troppa**, grupo emblemático chileno, en sus puestas utilizaba objetos como recursos, principalmente, cinematográficos, con una particular estética de cuento. Dentro de su evolución dramática, vimos también como el sentido simbólico de éstos, se presentaba en variados niveles de significaciones, ya que eran puestos al servicio de la imaginación, tanto del espectador como del actor, quien activaba metafóricamente cada espacio contenido en los "macro-objetos". El trabajo hecho por esta compañía, al sintetizar la metáfora de la obra, en la elección de un objeto específico (sin ser éste literal a la narración), entregaba un material conceptual al espectador, quien a modo de puzzle, tenía el desafío de descifrar una serie de claves que se le iban proponiendo. Todo esto con un ritmo y acento audiovisual propio de nuestros tiempos, logrando efectos de "edición" atinentes a la manipulación de la imagen hoy en día. Por otro lado, los objetos-muñequitos y marionetas estaban en escena solamente para cumplir su papel de recurso y por tanto, el tiempo requerido para conformar los encuadres y *flash back*, que hablaran desde distintas perspectivas al espectador, quien podía "completar" la historia, enlazando cada cuadro.

**Equilibrio Precario**, compañía que se ha destacado por emplear una estética y temática latinoamericana y popular, con fuertes influencias del legado del director Andrés Pérez, Antonin Artaud y del Teatro Oriental. Recrea en su poética, objetos cotidianos trabajados como partes corporales de los actores, quienes prestan sus brazos, piernas y manos al servicio de una marioneta mixta entre objeto-humano, instalada en la corporalidad del actor (delante, arriba, sobre, detrás). Aquí el objeto deviene en una parte más, de un gran collage tipo Arcimboldo<sup>333</sup>, manteniendo su forma e independencia visual de "cosa", en un juego dual que inserta una ambivalencia de contextos, sintetizados con forma de objetos sin relación aparente entre sí. Por ejemplo, lo que un objeto era antes de ser reutilizado, con lo que deviene posteriormente en escena, transformándose en personaje con características estéticas abstractas, que van de acuerdo a su rol en la puesta. Estas asociaciones se presentan sugerentes al espectador, sin que haya una simbología expresa.

La repetición de objetos de una puesta a otra, tendría que ver con una utilización icónica de ciertos objetos, que tienden a permanecer en el imaginario de la compañía. Esto se torna particularmente simbólico a nivel íntimo para los artistas, ya que se evidencia una peculiaridad material tratada como sello escultórico, que reditúa los objetos a un contexto teatral.

---

<sup>333</sup> Pintor barroco italiano, conocido por utilizar una mixtura de objetos en sus cuadros que mantienen su carácter figurativo, ver p., 55.

**De La Marioneta  
al Objeto**

4



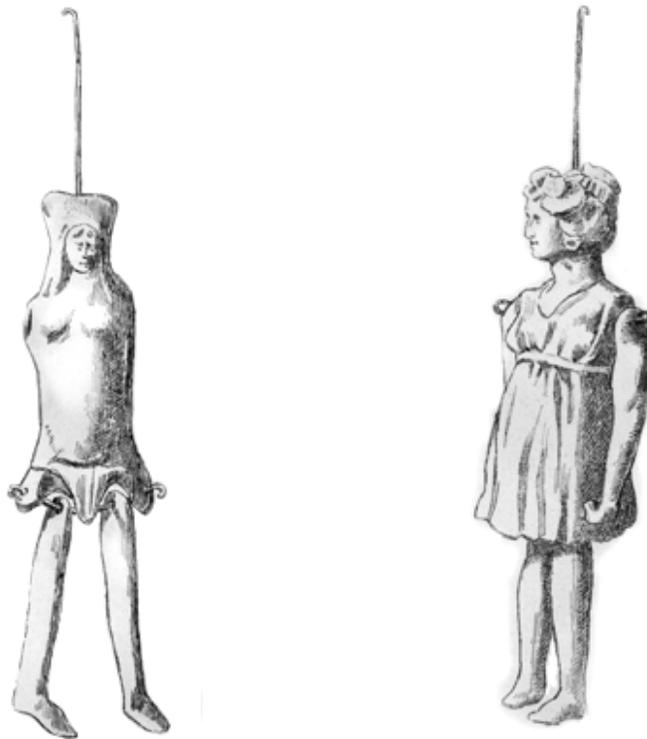
## 4.1-Antecedentes del títere en otras culturas y épocas

En este capítulo, revisaremos un punto de vista que va de acuerdo a la percepción de la marioneta como un elemento artístico contemporáneo.

Para ello, nos centraremos brevemente en su evolución, hasta llegar a convertirse hoy en día, en un medio visual de las artes escénicas usado como expresión "abierto" en la puesta, donde se mezclan tanto la dramaturgia, los actores y los objetos indistintamente, sean estos marionetas, objetos de tipo domésticos o abstractos.

Nuestro objetivo es percibir cómo fueron cambiando las formas de narrar y de integrar el títere a un imaginario colectivo, de acuerdo a una evolución marcada por acentos históricos y culturales.

Por otra parte, pareciera una necesidad ancestral del ser humano en todas las culturas y en todas las épocas, su autorepresentación figurativa.



Marionetas de la antigüedad. Izq. Marioneta griega, Der. Marioneta romana.  
Ernest Maindron, *Marionnettes et Guignols*, Paris, Ed. Felix Juven, s. f.

La marioneta “amuñecada” habría aparecido en China alrededor del año 1000 A. de J.C. y hay antecedentes que mencionan que ya en el año II, A. de J.C. se le concedía importancia como divertimento social. En otras culturas como la India, y la árabe se sabe de espectáculos de corte religioso, aproximadamente, en el siglo IX de nuestra era.<sup>334</sup>

Europa cuenta con una larga tradición titiritera, como data la historia de los romanos en el siglo V A. de J.C., quienes asistían a representaciones por separado, según la clase social a la cual pertenecieran, como plebeyos o patricios.<sup>335</sup>

Los antiguos griegos, los africanos, los egipcios, las culturas precolombinas también dejaron testimonio de la utilización de títeres.

Durante la Edad Media, en Europa, la iglesia recurría a los títeres para narrar pasajes de la Biblia y los milagros de María. De ahí derivaría el nombre marioneta<sup>336</sup>.

Muchos juglares y narradores portaban un pequeño retablito que contenía figuras. En el siglo XV, en España, se celebraban festivales religiosos presentando estatuillas móviles. En el Renacimiento y Barroco, los monarcas ofrecían espectáculos al pueblo, donde se mostraba este tipo de representaciones, dentro de un repertorio libre, más que puramente teatral<sup>337</sup>.

Es así como se cuentan innumerables ejemplos de la existencia universal e histórica de las marionetas a lo largo del desarrollo de la humanidad. Ello da cuenta de cómo la psicología humana encuentra en la síntesis y metáfora de la imagen antropomorfa, un poderoso instrumento para representar una cultura.



Burattini, por F. Maggiotto. Grabado, 1780. Maindron, Op., Cit.



Representaciones populares en ferias, grabado Charlet, 1842. Maindron, Op., Cit.

<sup>334</sup> Ana María Allendes Ossa, *La alegría de ser titiritero*, rev. Teatro Apuntes, nº 109. Op., Cit., p., 107.

<sup>335</sup> Op., Cit., p., 108.

<sup>336</sup> Maindron, Op., Cit., p., 104.

<sup>337</sup> Henryk Jurkowski, *Consideraciones sobre el Teatro de Títeres*, Bilbao, Ed. Concha de la Casa, 1990, p., 42,43.

## 4.2- Distintas épocas distintas percepciones

Pero, más allá de la utilización de la marioneta en estos pasajes de la historia, lo que abordaremos es la idea de “**el cómo**” se representó y percibió el títere a medida que fue evolucionando dentro del crisol cultural europeo. Es algo complejo de dilucidar, sin embargo, nos guiaremos por el teórico Henryk Jurkowski, destacado especialista en el estudio de la marioneta, para distinguir algunas variaciones en su tratamiento.

- **Del Animismo al Rito**

Desde tiempos inmemoriales, el ser humano buscó sentido a su existencia, encontrando justificación a su concepción de vida en los hechos naturales, a los cuales les atribuyó vida propia. Es así como las piedras, el viento, los árboles, el sol y la luna, fueron dotados de un ánima o halito de vida espiritual, que convivía con el ser humano. Nacieron, entonces, los mitos y leyendas que nos heredaron nuestros ancestros. Las antiguas tribus establecieron ceremoniales en los que, muchas veces, participaban chamanes o brujos, para lo cual utilizaban atuendos, máscaras y figuras ceremoniales. Éstas últimas –posteriormente– se transformaron en ídolos<sup>338</sup>.

De aquí derivaría toda una gama ritos simbólicos, que contienen componentes atávicos, reconocibles en diversos cuentos clásicos y universales, ya que tratarían sobre el sentido de supervivencia necesario para poder superar las pruebas que nos permitieran perpetuarnos como especie (Blanca Nieves es relegada al bosque, Caperucita Roja debe sortear los peligros del mundo exterior, Hansel y Gretel deben enfrentar una malvada bruja).

Los objetos que se usaron en algunos rituales como los de iniciación, muchas veces, fueron animados dentro de un contexto de magia y tabú.

- **El títere como sustituto del humano**

Los títeres, en la Edad Media y el Renacimiento, pretendían reemplazar al humano. Muchas veces, los títereros eran sindicados como magos y perseguidos por la iglesia por violar los designios divinos.

- **El títere como sustituto del actor**

Cuando el títere ya es considerado como personaje de un rol específico. Sin embargo, igualmente pretendía ser similar al actor humano.

---

<sup>338</sup> Jurkowski, *Consideraciones sobre el Teatro de Títeres, 'Hacia un Teatro de Objetos'*, Op., Cit., p., 48.

- **El títere como actor artificial**

Durante el siglo XVIII, Samuel Foote, actor y escritor inglés, buscó una forma de representación avanzada para la época, donde mostraba al títere como objeto inanimado al final de la función, en contraste con el actor. Posteriormente los románticos siguieron esta idea, interesándose en el títere como actor artificial.

- **El títere amañecado**

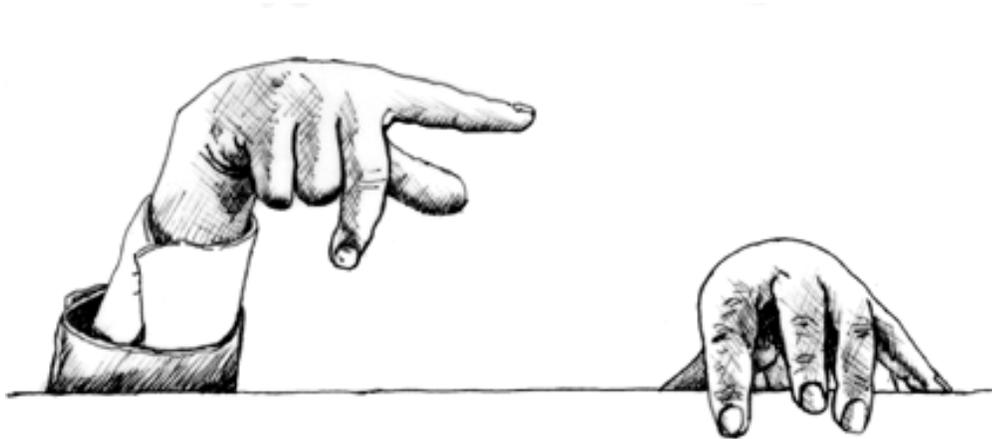
Se percibe al títere como un muñeco, sin embargo, no se trataría de un personaje humanizado, sino que se representa con la distancia suficiente para dejarlo reducido a una copia de la estructura humana. También tiene que ver con la concepción romántica del marionetismo a comienzos de S. XX. Se identificaría con el teatro de Paul Brann e Ivo Puhony<sup>339</sup>

- **El títere como actor artificial de origen definido**

Se trata del tratamiento del títere dentro de una obra de actores, donde aparece en conjunto o, por momentos, con el actor vivo.

- **El títere como un objeto material e impersonal**

Cualquier material u objeto que es animado en escena, como lo realizado por Yves Joly, quien animaba objetos efímeros o cotidianos como papel y Sergei Obraztsov, quien animaba como personajes a sus propias manos desnudas y a bolas de plástico. Aquí la importancia de la representación se centra en la imaginación del actor, quien es capaz de comunicar su proyección imaginaria al público.



... la mano derecha soy la más poderosa, porque pongo la firma, tan necesaria soy.  
"Magnífico –ofendida, replicó la izquierda-. Más di, ¿qué harías tú si no existiera yo?...".  
Dibujo a partir de imagen y texto de Serguei Obraztsov , *Mi Profesión*, Ediciones en  
Lenauas Extranjeras, Moscú, s.a., p., 200.

<sup>339</sup> Jurkowski, *Consideraciones sobre el Teatro de Títeres, 'Hacia un Teatro de Objetos'*, Op., Cit., p., 49.

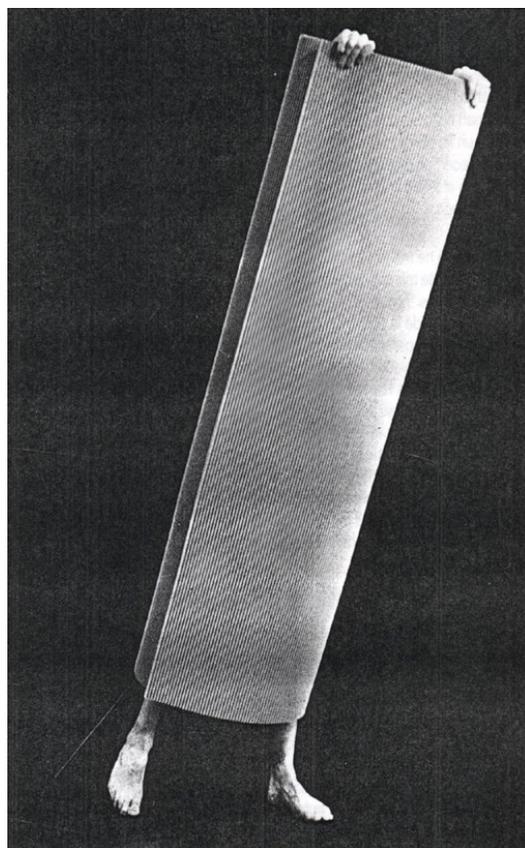
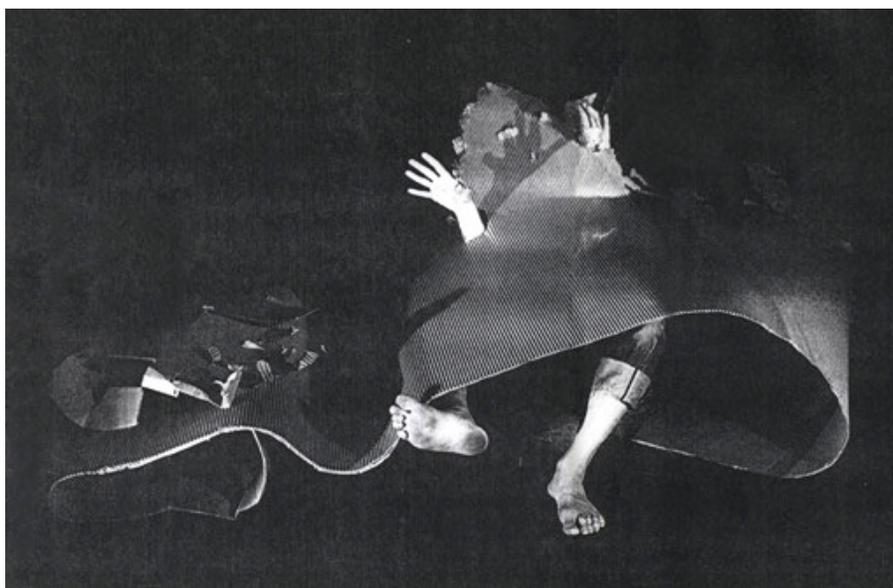


Dibujo a partir de imagen, Obratsov, *Mi Profesión*, Op., Cit., p., 195.

- **El títere como personaje títere en manos de su creador y compañero**  
Después de que cualquier objeto pudo ser animado en escena, el actor titiritero, igualmente, representó con su antiguo compañero títere amañecado. Pero, a diferencia de los anteriores tratamientos, se evidenció la manipulación y éste se transformó en una presencia suministradora de vida, ayudando a este personaje-títere a actuar.
- **El títere como personaje- títere que se revela en manos de su creador**  
El trabajo de Philippe Genty, y su Pierrot grafican como, a pesar de estar manipulado a la vista, la ilusión de independencia que crea el manipulador con respecto a la marioneta, lo hace mágico al igual que si fuese una suerte de animismo.
- **El títere accesorio para el actor**  
El títere solo es usado para representar una función icónica, dándole vida el actor, según sea la necesidad de mostrar este rol.
- **El títere como ídolo**  
Se trataría de un títere en escena que no es animado, sino apenas movido, lo que le otorga vida. Es la constante referencia a él, como si lo estuviera, por parte de los actores, lo que le concede este estado. Se asemeja a una "forma más ritual de hacer vivir"<sup>340</sup>.
- **El títere simplemente como objeto**  
Cualquier objeto de orden doméstico, tratado como objeto y que incluso, ni el público ni el actor buscan creer en una vida virtual. Nunca llega a convertirse en personaje. Más bien es un juego momentáneo en la escena.

---

<sup>340</sup> Jurkowski, *Consideraciones sobre el Teatro de Títeres, 'Hacia un Teatro de Objetos'*, Ibid., p., 48.



"Théâtre sur le Fil", Castillo de cartón, 1995. Imagen de Claude Monestier, *Escenarios Compartidos*, rev. Puck, nº5, Op., Cit., p., 100,101.

Según Jurkowski, se distinguen -a propósito de todas las variaciones en la forma de manipular y percibir al títere, que hemos apenas enunciado- dos grandes períodos en la historia del títere que no son excluyentes uno del otro, pero que se diferencian:

“**Primer ciclo:** títeres mágicos, rituales, religiosos y similares, todos basados en el animismo y en lo sobrenatural.

**Segundo ciclo:** Títeres profanos y seculares, en los que el interés se basa en el proceso de creación”<sup>341</sup>. En este caso, el actor que aparece en el escenario es el principal protagonista de la escena y el títere es, apenas, un participante de este trabajo.

Ahora bien, este teórico reconoce que -en la actualidad- cualquier cosa puede ser llamada títere, debido a que para muchos artistas el sentido de títere significa “**ser transformado**”<sup>342</sup>.

Dentro de esta manera de pensar el títere, no hay un rango específico de materialidad o manipulación, pudiendo abarcar un espectro amplio: objetos, partes del cuerpo, materiales diversos, animación a la vista, encubierta, etc.

## 4.3-Evolución de la Marioneta

Pero, más allá de las formas de manipulación del títere y sus diversas connotaciones en diferentes sociedades, hoy estaríamos en posición de afirmar que nos interesa, como un medio plástico más, en la escena, donde se manifestarían diferentes formas de concebirlo en una propuesta dramática.

### ¿Pero cómo se da esta afirmación?

Primero que todo, hay una vertiente, artística e histórica, que corrobora esta percepción. Según Jurkowski, la inclinación hacia un **Teatro de Objetos**, se da por una fuerte preferencia de los titiriteros occidentales hacia un teatro que integra elementos plásticos. Esto tiene que ver con la búsqueda de una síntesis visual, con la influencia de artistas y las artes plásticas, desde el siglo XX hasta nuestros días, en el teatro.

Por nombrar algunos personajes, podríamos citar a Edgard Gordon Craig, quien buscó sobrepasar los límites de la literatura teatral y el ego del actor, para dar con una creación artística integral. También Bertold Brecht, quien ocupó el recurso del

---

<sup>341</sup> Jurkowski, *Consideraciones sobre el teatro de títeres, 'Hacia un Teatro de Objetos'*, Op., Cit., p., 51.

<sup>342</sup> Ibid.

distanciamiento para mostrar el efecto ilusión al espectador (el actor pudo dirigirse, en su propio nombre, a la audiencia y quebrar la ilusión de la representación). Por su parte, Antonin Artaud buscó enriquecer los lenguajes teatrales imaginando un teatro total, donde la plástica y el actor conformaran un espectáculo que provocara la sensibilidad del espectador a todo nivel.

Todo ello trajo aparejada la desarticulación del texto dramático, en la puesta en general y en una nueva concepción del teatro de marionetas. Al no respetarse la literatura teatral, se produjo una suerte de adaptación de textos sueltos, dando como resultado una organización de cuadros de imágenes, conocido también según Jurkowski, por el término, “**escribir en la escena**”<sup>343</sup>. Esto implicó romper con la acción escénica lineal. Se eliminó la estructura dramática clásica y, junto a esto, tendió a desaparecer el teatro de títeres como sustituto del teatro de actores, volviendo más como imagen, que como representación misma. Además, se agregó una multiplicidad en medios expresivos que convivieron junto al títere surgiendo, de esta forma, actores enmascarados y todo tipo de objetos en coparticipación con actores vivos. Todos estos medios, en conjunto, dieron relevancia a la metáfora visual.

Según Jurkowski, el primer ejemplo marcadamente plástico se dio en 1960, con la representación de “Die Klappe” de Göttingen<sup>344</sup>, que solo con trapos y cuerdas logró emular el fanatismo de una multitud avasallada por el despotismo político. Otro ejemplo es el artista alemán Albrecht Roser, quien actuaba solo con materialidades específicas para crear sus marionetas. Hoy en día, podemos ver artistas que utilizan diversos medios expresivos, con distintas funciones, en diferentes niveles de representación.

Por otro lado, la mística que antiguamente poseía el títere, hoy está reducida al proceso de creación en la escena, evidenciada en cualquier objeto escogido para tal efecto. Este títere-objeto solo puede vivir gracias a la energía humana del actor, “**fin de la mistificación: no existe teatro de títeres, sólo existe teatro creado por el hombre**”<sup>345</sup>.

Coincidimos con Jurkowski en que, bajo este punto de vista, la antigua **definición de marioneta** resulta anacrónica<sup>346</sup>. La estética tradicional de la marioneta aún hoy se cultiva, sin embargo en el teatro contemporáneo, ésta es dejada de lado, para participar -como ya dijimos- de una heterogeneidad infinita de medios expresivos, abandonándola por razones artísticas<sup>347</sup>.

Pero, incluso, podríamos preguntarnos si **¿existió alguna vez un teatro de marionetas puro?**. Es difícil hacer una clara distinción de aquello, ya que es una expresión vinculada a otras artes, en cuanto a que la marioneta funcionaría

---

<sup>343</sup> Comillas de Jurkowski, Op., Cit., p., 45.

<sup>344</sup> Ibid., p., 45.

<sup>345</sup> Henryk Jurkowski, *Vacas Gordas y Vacas Flacas, Tendencias innovadoras y valores culturales*, rev. Puck, nº 5, Op., Cit., p., 41.

<sup>346</sup> Jurkowski, *Vacas Gordas y Vacas Flacas, Tendencias innovadoras y valores culturales*, Op., Cit., p., 37.

<sup>347</sup> Ibid.

como “**elemento bisagra de otras realidades como: lo animado, lo inanimado, el objeto, el actor, el cuerpo y el alma**”<sup>348</sup>. Si a esto le agregamos la época histórica en que transcurre, tendremos muchas variantes que combinadas se presentarían inestables, confirmando la consecuente percepción actual de mixtura de lenguajes a modo de hibridación en las artes<sup>349</sup>, donde lo visual ha ganado espacio relevante.

Para Jurkowski, ya no se podría hablar de un “**verdadero teatro de títeres, sino de un teatro que solo se sirve de los títeres cuando no puede recurrir a otros medios**”<sup>350</sup>. Esta percepción es certera en un aspecto, pero cuestionable en otro, bajo nuestro propio punto de vista, el cual expondremos más adelante.

## 4.4- Entre Marioneta y Objeto

Debido a la complejidad de medios que intervienen en la escena actual, procuraremos circunscribir las principales características en la forma de percibir un teatro de marionetas clásico y uno contemporáneo.

### Marioneta tradicional

Personaje creado especialmente para la escena, comúnmente identificado por su forma antropomórfica, con claros lineamientos técnicos que la catalogan dentro de un género teatral, motivo por el cual la asociamos a una tradición.

Las formas de representar están inscritas dentro del género mediante la articulación técnica y simbólica de la tradición a la que pertenezcan, incluyendo sus respectivos soportes, como el retablo -en algunos casos- y el titiritero manipulador encubierto, para privilegiar la ilusión de vida.

Dentro de los títeres y marionetas se reconocen diversos tipos, como: **títere de guante** (simple, combinado); **hilo** (hilo, varas); **Bunraku** (variantes que derivan de la técnica de manipulación por la espalda); **varillas** (javanés, de marotte, de casco, de teclado); **bocones** (con partes vivas, con varillas); **de sombras** (opacas, transparentes), etc.

---

<sup>348</sup> Brunella Eruli, *La Flor de Puck*, Las Vanguardias y los Títeres, rev. **Puck**, nº 1, Ed. Institut International de la Marionnette/ Centro de Documentación de títeres de Bilbao, p., 3

<sup>349</sup> Santiago Fondevilla, *El hilo del tiempo*, rev. **Puck**, nº 5, Op., Cit., p., 65.

<sup>350</sup> Jurkowski, *Vacas Gordas y Vacas Flacas*, *Tendencias innovadoras y valores culturales*, rev. **Puck**, nº 5, Ibid., p., 41.

## Marioneta contemporánea

Es una marioneta difícil de definir, ya que en ella convergen demasiadas formas expresivas, que exceden a una catalogación atribuible a un género específico.

Más bien, podríamos decir que es una forma de arte heterogénea, con un sistema de signos extremadamente abundante.

Según Jurkowski, **“el teatro de títeres contemporáneo apenas podría ser denominado como tal.”**<sup>351</sup>, producto de que ya en 1960<sup>352</sup>, se evidenció la **destrucción de los elementos del teatro de títeres**, como “conjunto tradicional teatrillo-títere-presentador<sup>353</sup>”. Se disgregó la barraca, e incluso, el personaje de la obra y el mismo títere, según este teórico.

Cuando se barrió la escena y los biombos, el espacio quedó abierto y desnudo, para ser fecundado por nuevas relaciones escénicas, “cambiando la existencia de los personajes de la obra”. La **manipulación a la vista** se generalizó, teniendo que convivir el actor-titiritero con el títere, casi olvidándose este último de su apariencia humana, para dar paso a las diversas formas.

Jurkowski también plantea que **desaparecieron las unidades integradas visualmente**, (sistemas de representación). Por ejemplo, el titiritero ya no estaba pulsando las articulaciones del títere detrás de una bambalina que lo ocultara, sino que se complejizaron las relaciones entre uno y otro. Ello, en el caso de traspasar los actores a los títeres su propia expresión corporal, para otorgar al personaje su estado dramático, o cuando un actor hacía un gesto que se atribuía a un estado del títere y también en el caso inverso, cuando el actor se transformaba en objeto.

**Las relaciones se volvieron ambiguas**, predominando uno de los dos “socios”<sup>354</sup> dependiendo de la ocasión. Se terminó la representación del títere como personaje monolítico de principio a fin de la obra.

**El teatro de marionetas se abrió a la experimentación** en todo ámbito: manipulación, materialidad, metáfora, etc., y se tejieron otros vínculos teatrales junto al público.

La marioneta cedió su lugar autorreferente, para transformarse en un medio expresivo más de la escena. Se aprovecharon sus cualidades materiales para fijar una distancia natural entre actor-manipulador y objeto-marioneta.

A toda esta desarticulación de los lenguajes escénicos de la marioneta, Jurkowski le llamó **“atomización del teatro de títeres”**<sup>355</sup>, ya que este teatro se transformó en una especie de puzzle, en donde cada pieza entraría constantemente en nuevas relaciones con otros componentes de la escena.

---

<sup>351</sup> Jurkowski, *Consideraciones sobre el teatro de títeres, ‘El sistema de signos del títere’*, Op., Cit., 76.

<sup>352</sup> Ibid.

<sup>353</sup> Claude Monestier, *Escenarios Compartidos*, rev. Puck, nº 5, Op., Cit., p., 98. Expresión del autor.

<sup>354</sup> Expresión de Monestier, Ibid.

<sup>355</sup> Jurkowski, *Consideraciones sobre el Teatro de Títeres*, Op., Cit., p., 77.

**“Hemos levantado el velo del títere porque hemos sentido la ilusión de su autonomía como falsa realidad ante la atomización, hacia 1960-1970, de algunas certidumbres y convenciones. Hacer estallar el conjunto homogéneo teatrítico-títere-manipulador, para reconocer francamente las naturalezas respectivas del demiurgo y del objeto, era una forma de sustituir unas relaciones armoniosas, pero “engañosas”, por la realidad primera de las cosas, anterior a su organización.<sup>356</sup>”**

Debido a esto, hoy en día, cualquier objeto puede ser llamado títere<sup>357</sup>, en el libre juego de las relaciones escénicas, tanto títeres, formas animadas, materialidad inexpresiva, figuras, cuerpo humano, objeto y las que eventualmente los artistas puedan seguir trabajando. Es más, esta atomización del teatro de marionetas encontraría un argumento más, en el grupo francés Nada Théâtre:

**“Espectáculo de títeres, teatro de figuras, Teatro de Objetos, espectáculo visual: ya no se polemiza sobre etiquetas, encasillamientos y categorías: Se aprende a desaprender, se olvidan los estereotipos, los tics lingüísticos, se poda, se pule, para llegar a figuras mitológicas que finalmente nos llevan al cuento.<sup>358</sup>”**

## 4.5-El Objeto-Materia animado

Ahora bien, para que el objeto o materia pura, mute a personaje en escena, se tienen que dar una serie de condiciones que lo diferencian de la marioneta.

**En el caso de la marioneta**, es un objeto preconcebido para el espectáculo como un signo icónico de un personaje. Por tanto, su forma siempre representa un rol teatral. Por este motivo, aunque no sea manipulada en la escena, es un objeto que contiene una vida dramática en forma latente (habla desde sus cualidades físicas) pero, a la vez, esta vida dramática sólo puede ser desarrollada por medio de su manipulación, produciendo “su animación”.

---

<sup>356</sup> Monestier, *Escenarios Compartidos*, rev. Puck, nº 5, *Ibid.*, p., 98, Op., Cit., p., 99.

<sup>357</sup> Jurkowski, *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, *Ibid.*, p., 51.

<sup>358</sup> Jean-Louis Heckel, *Por una dialéctica lúdica*, rev. Puck, nº 5, *Ibid.*, p., 72. *Nada Théâtre*.



Marioneta de madera y autómata, de Bill Nelson, usadas para ventrilocuo y efectos de animación, donde hay gestos y movimiento rotatorios, hacia abajo, hacia el lado y diferentes expresiones. Imagen de Suasana Oroyan, *Designin the Doll*, ©1999, C&T Publishing.

**En el objeto que no está pensado para la escena**, la situación es distinta. Éste tiene que pasar por dos etapas de transformación: en la primera debe adquirir vida y en la segunda, debe tornarse en personaje. El espectador lo “lee” como tal, cuando el manipulador lo anima, lo mueve, le agrega palabras, música u otro aspecto que lo singularice. Estos factores dicen que es un personaje escénico vivo, sin embargo, sus características de objeto “hablan” más allá de su representación literal y se tornan simbólicas.



“Manos desnudas”, Dir. Roberto Avendaño. Imagen de Carlos Converso. *Entrenamiento del Titiritero*, Op., Cit., p., 82.

**“En el teatro contemporáneo esto es considerado una ventaja, ya que la transformación tiene que ser más sofisticada y más intensa.”<sup>359</sup>”**

Por otro lado, Jurkowski llama “**efecto opalización**”<sup>360</sup> al “espacio” ambivalente en que se percibe como vivo o muerto al “objeto-títere”, de acuerdo al lapso de tiempo en que pasa, de ser materia inanimada a objeto-personaje, de uno a otro instante. Esto se produce mediante unidades de tiempo discontinuas, en que se rompe la secuencia de animación, para ser retomada nuevamente en otro momento.

---

<sup>359</sup> Jurkowski, *Consideraciones sobre el Teatro de Títeres*, Op., Cit, p., 52.

<sup>360</sup> Ibid.

“Cuando el movimiento domina completamente un objeto, sentimos como el personaje nace y se presenta en escena pero, cuando es la naturaleza del objeto la que domina, vemos todavía al objeto.<sup>361</sup>”

Ya dijimos que la principal diferencia entre el títere y el objeto, en este caso, **es que el primero** cuenta con la animación como una posibilidad más de existencia. Es decir, el títere existe como personaje, aun cuando permanezca inanimado. Y cuando se le dota de vida escénica, se produce una mutación que diferencia lo real y lo mágico.

**En el caso del segundo**, ésta es una condición *sine qua non*, pre-requisito, ya que el objeto, sólo puede presentar otra forma, a través de la animación, produciéndose un giro, desde lo real a lo imaginario, por medio de un efecto, que lo transformará, a su vez, en personaje u otro elemento escénico. Esta situación se apoya, como ya mencionamos en otro capítulo, en que el objeto debe ser redescubierto en sus posibilidades expresivas, pues no cuenta en su estructura con un sistema que garantice su animación. Esto es directamente proporcional a la imaginación del actor. Por ello se presta a la experimentación, pues se le considera atractivo, estilizado y contemporáneo.

El objeto o materia, entonces, está al servicio del actor, quien lo trata con maestría y talento, para transformarlo en instrumento dócil o nuevo esquema simbólico.

Olvidamos lo real para “ver” lo abstracto, lo imaginario. De alguna manera, el actor-manipulador encuentra las relaciones pertinentes que “**hacen salir una voz de las cosas**”<sup>362</sup>. La manipulación a la vista ha situado al público en una nueva comunión ya que, al no ser literal, lo hace partícipe de los procesos, entrando en una dinámica triangular actor-público-objeto.



El siguiente texto, mencionado por Rafael Curci (títere, autor y director argentino), quien participó de un “Taller de Dramaturgia y Objetos” dictado por Mauricio Kartun<sup>363</sup>, muestra la manipulación de un objeto cualquiera, como lo es una cajetilla de cigarrillos.<sup>364</sup>

<sup>361</sup> Ibid.

<sup>362</sup> Monestier, *Escenarios Compartidos*, rev. Puck, nº5, Op., Cit., p., 100.

<sup>363</sup> Más adelante abordaremos a este dramaturgo argentino.

<sup>364</sup> Rafael Curci, *De los objetos y otras manipulaciones títereas*, Buenos Aires, Ed. Tridente Libros, Colección “Ensayos”, © 2002, p., 80,81,82,83.

## “La seducción de una cajetilla de cigarros”

La luz cenital ilumina una cajetilla de cigarrillos Marlboro box, puesta sobre una mesita cubierta con un paño de terciopelo negro.

A un costado se distingue un aparatoso radio grabador a la espera de ser conectado.

Por detrás aparece un muchacho vestido de negro que se aproxima a la mesa y pulsa la tecla del aparato, una música rítmica y acompasada fluye por los parlantes (se trata de la banda sonora del film Nueve Semanas y Media).

El muchacho toma la cajetilla de cigarrillos con extrema delicadeza y la recuesta sobre la palma de la mano derecha. Extiende los dedos índice y medio de la mano izquierda y recorre el contorno de la caja, simulando cálidas y sugestivas caricias.

La cajetilla parece reaccionar ofendida al tacto provocativo de los dedos y simula apartarse de la mano acosadora, tratando de preservar su pudor y poniendo cierta distancia.

Pero los dedos vuelven a tentarla, recorren nuevamente todos sus contornos, deteniéndose en cada uno de sus ángulos con galantería y refinamiento.

La distancia entre la caja y la mano se empieza a acortar, mientras los dedos juguetean arrebatados por los bordes del envase.

La caja desfallece ante el éxtasis de caricias, cae rendida hacia atrás sobre la palma de la mano y se deja llevar por la calidez del contacto.

Acto seguido y sólo con dos dedos, el muchacho retira la cinta dorada que sujeta el envoltorio de la caja haciéndola girar en el aire como una serpentina, para arrojarla luego sobre el tapete.

La sensualidad de la música acentúa el clima voluptuoso y hasta parece sugerir la intención de las manos, el contenido de los gestos.

Sus dedos recorren ahora la parte superior del paquete. QUITAN la parte de arriba del envase de celofán, moviendo la caja de tal manera que parece liberarse de una falda ajustada. Retira el papel transparente al ritmo de la música y lo deja caer con sutileza sobre la tela negra.

Los dedos vuelven a recorrer la superficie de la cajetilla, como si trataran de mantener palpitante la llama de la seducción.

Por momentos, la caja se inquieta ante el atrevimiento del manipulador, pero desfallece un segundo después, embriagada de éxtasis.

Con sumo tacto el muchacho quita la estampilla de seguridad que protege la cajilla y con el dedo pulgar presionando sobre la tapa la desliza hacia atrás, dejando al descubierto el papel plateado que envuelve los cigarrillos. Tironea suavemente del pliego metálico hasta dejar al descubierto el contenido del paquete.

La yema de los dedos recorre la superficie tubular de los cigarrillos apretujados, se detiene sobre uno y comienza a alzarlo con suaves impulsos del dedo índice hacia arriba, ubicándolo por encima de los otros.

Lentamente, el manipulador alza la cajilla hasta la altura de su rostro y se pone de perfil, lleva el filtro sobresaliente hacia su boca y retira el cigarrillo suavemente, ejerciendo una leve presión con sus labios.

Saca un encendedor zippo del bolsillo del pantalón, enciende el cigarrillo y lo fuma satisfecho, exhalando una espesa bocanada de humo seguida de tres o cuatro aritos vaporosos, que se elevan por el aire hasta desvanecerse con los últimos compases de la música.”

Esta presentación se realizó con público y en un entorno adecuado a las convenciones teatrales, donde luego, los asistentes evaluaron el pequeño acto. Un objeto común y corriente “se había transformado en esencia y no en apariencia”, abandonando el plano de la realidad para abordar el de la ficción. Sin embargo, a la audiencia le quedaron dudas acerca de si la cajetilla se había tornado en personaje. La música jugó un factor importantísimo para dar intencionalidad a las acciones.

Los espectadores interpretaron diferentes versiones sobre lo que percibieron. Éstos estaban compuestos mayoritariamente por titiriteros, que participaban de la muestra con distintas presentaciones.

De este modo, un acto común y corriente se transformó en algo especial. El manipulador, a la vista, participó de una serie de proyecciones por parte de la audiencia.

A continuación, Rafael Curci menciona algunos ejemplos de estas percepciones enumeradas del 1 al, 6.

- 1) El muchacho es un hombre tímido e incapaz de comunicarle a una mujer sus sentimientos, por esto, le es más fácil jugar a la seducción con una cajetilla.
- 2) La protagonista era la caja, que representaba a una seductora bailarina de vodevil; y el manipulador cumplía el rol de asistente de escena.
- 3) El manipulador juega el rol de seductor-humano y reduce la imagen de la mujer a un fetiche. El objeto se convierte en la mujer-objeto y en consecuencia, solo satisface la libido del hombre.
- 4) La caja de cigarrillos representa a la novia del sujeto, y juega con ella recordando o recreando un juego de seducción acontecido tiempo atrás, o proyectándolo en un futuro.
- 5) El sujeto es un fumador empedernido y se deleita seduciendo cada caja de cigarrillos que debe abrir. El placer de la nicotina corriendo por su cuerpo calma su adicción, y se refleja en los aritos de humo que exhala hacia el final.
- 6) El sujeto es lisa y llanamente un onanista. Se masturba con la caja de cigarrillos a solas, en la intimidad de un baño y con música. La bocanada de humo del final remite a una eyaculación.”<sup>365</sup>

El conjunto de opiniones que acabamos de ver confirmaría que un objeto transformado “en su esencia, y no en su forma”, y puesto en situación dramática, sugiere al espectador un sentido más simbólico que literal, entrando en una zona de percepción ambigua.

---

<sup>365</sup> Curci, Op., Cit., p., 83.

## 4.6-De la representación tradicional a la artística

En el teatro de marionetas contemporáneo, el “**acto creador**” adquiere relevancia en la escena, llegando a tener mucho más importancia que otros aspectos<sup>366</sup>.

Según Jurkowski, esta situación también sería una característica del teatro de “avanzada”, observándose un acercamiento entre teatro de actores y de títeres, ya que un punto de vista relevante en la puesta, en ambos casos, se centraría en la misma idea:

**“El teatro es una creación, y creación es “*statu nascendi*”, que quiere decir que el desarrollo -desde el primer impulso hasta el efecto final- es ejecutado por su creador (actor o títerero).”<sup>367</sup>**

De este modo, tanto Jurkowski como Monestier<sup>368</sup>, dan cuenta de que el teatro de marionetas, hoy en día, se ha re-editado como un arte lejano a las representaciones artesanales y folklóricas que, en un momento dado, lo situaron de forma específica.

**“Buena parte de la producción actual tiene poco que ver con los esquemas tradicionales...Los lenguajes usados quieren ser recompuestos y la creación impone las rupturas que han de ajustarlo a su época.**

**Hablar de un arte nuevo implica una forma inaprensible, siempre distinta, aunque -para el gran público- se encuentra detrás del títere su imagen albergada por tradiciones populares.**

**Curiosa suerte la de la marioneta: socialmente marginada hasta hace poco, hoy sus ambiciones no son suficientemente conocidas”<sup>369</sup>.**

---

<sup>366</sup> Jurkowski, *Consideraciones sobre el Teatro de Títeres*, Ibid., p., 53.

<sup>367</sup> Ibid.

<sup>368</sup> Autor del artículo: ‘*Escenarios compartidos*’, rev. Puck, nº5, Op., Cit., p.,101.

<sup>369</sup> Monestier, Ibid.

Por otro lado, si se han ampliado los medios materiales como recursos para crear nuevos títeres como, por ejemplo, el cuerpo humano transformado en materia manipulable. Según Dalibor Foretic<sup>370</sup>, podríamos decir que habría una intersección entre danza, pantomima y expresiones escénicas similares, rompiéndose la especificidad del "arte del títere". Tal vez, el análisis debería descentrarse desde el títere hacia el cuerpo del actor y los objetos con los que se relaciona en escena.

Por tanto, para Foretic, hoy es dudoso pretender encontrar una frontera entre teatro de títeres y otros tipos de teatro, ya que la premisa fundamental que justificaba a esta expresión escénica, se basaría en el siguiente argumento:

**"La idea central del teatro de títeres es la creación de una visión dinámica a la que todos los demás lenguajes escénicos deben subordinarse<sup>371</sup>.**

Esta situación, como ya hemos visto, no es posible hoy en día, cuando se privilegia lo interdisciplinario y, por tanto, este mismo crítico se refiere a una apertura expresada en los siguientes términos:

**"El teatro de títeres comparte en la actualidad su espacio con el Teatro Visual, llamado también "Teatro de Objetos". La denominación Teatro Visual es más universal, pero no necesariamente más precisa, porque sus objetos son, muy a menudo, escénicamente objetivados en un sentido metafórico, y porque sus ejecutantes participan físicamente. En la actualidad, el desarrollo de la poética del teatro visual por medio del títere u artefacto ofrece grandes posibilidades para el teatro de títeres<sup>372</sup>".**

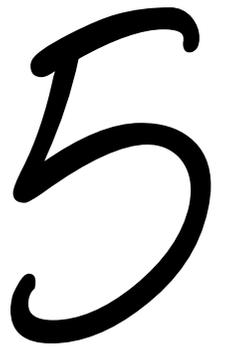
---

<sup>370</sup> Foretic, *Títeres adorados, títeres humillados*, rev. Puck, nº5, Op., Cit., p., 87.

<sup>371</sup> Ibid.

<sup>372</sup> Op., Cit., p., 89.

**Taller de  
Asociaciones  
Creativas**





## 5.1-Alusión a la “Dramaturgia de la Materia”, según Mauricio Kartun

Como ya hemos visto, tanto en las vanguardias artísticas, como en las compañías que hemos estudiado, el objeto es reinterpretado acercándose a un concepto básico, que resume *a grosso modo* su desarrollo en la escena, el cual corresponde -según nuestro punto de vista- a la idea del *ready-made*. Es decir, volver a recrear con una nueva mirada, cualquier objeto y luego dotarlo de sentido dramático. Esto implicaría toda una gama de asociaciones, disociaciones y collage, propios del proceso creativo. Si a este enfoque agregamos el ejercicio que hoy en día tiene la escritura dramática, según Mauricio Kartun<sup>373</sup>, se complementaría esta visión:

**“El acto de escritura teatral no es otra cosa que la improvisación imaginaria de un mundo de fantasías dinámicas a las que exploramos con todos nuestros sentidos. Una obra escrita es, sencillamente, el registro de esas impresiones organizadas, ahora en un todo orgánico y bello. Sus acciones, lo que mis ojos de autor vieron en la ensoñación, sus palabras, lo que oí en ella<sup>374</sup>”.**

Por lo tanto, el artista extrae de su universo vital un mundo temático de obsesiones estéticas, filosóficas, conceptuales, etc., donde todo lo que expresa sobre la escena se transforma en dramaturgia. En este aspecto, el más mínimo detalle construye discurso:

**“Un mismo texto que dice algo con una luz melancólica, cobra un sentido diferente con una atmósfera encendida de colores<sup>375</sup>.”**

---

<sup>373</sup> Dramaturgo, docente, autor de variados ensayos y textos teóricos, argentino. Ver glosario.

<sup>374</sup> Kartun, Mauricio, *Escritos Mauricio Kartun, 1975 > 2001*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1ªEd. 2001, p., 97.

<sup>375</sup> Op., Cit., p., 98.

La graduación entre palabra e imagen es vital; ambas tienen importancia pero, además, Kartun agrega:

**“Ambas, también, contienen un riesgo y es la retórica: cuando cuentan algo, en el sentido narrativo literario, suelen ser insoportables. Cuando la imagen o la palabra aluden, y con esa alusión impulsan al espectador a construir algo en su cabeza, es cuando se vuelven irremplazables<sup>376</sup>.”**

En este aspecto, la gracia de **trabajar con objetos, marionetas y/o títeres** en su amplio espectro de formas y modos, es su utilización expresiva. No para reemplazar al humano, sino que para concretar lo que para el actor es imposible.

Entonces, las figuras retóricas: metáfora, sinécdoque, metonimia, alegoría, etc., entran a jugar un papel importantísimo.

Aquí no se trata de ilustrar, sino de entender a la materia como material de elaboración poética<sup>377</sup>.

Al respecto, Kartun da un ejemplo:

**“En un retablo un conejo cava la tierra -el piso imaginario- para hacer su madriguera. La tierra naturalmente no está, pero por manipulación, por animación, por el movimiento y el sonido que le proporciona el titiritero los espectadores crean en su imaginación el gran agujero. El conejo desaparece por él. No hay nada que represente el agujero pero, cuando entra el cazador, los chicos se ríen esperando el momento en que caiga en él. También el cazador cae y cuando entra el niño amigo del conejo los pequeños espectadores lo alertan del riesgo de hundirse él también. Un gesto del títere ha creado por alusión una ilusión<sup>378</sup>.”**

La ilusión es tan fuerte que ni el más espectacular agujero creado con medios técnicos, equipararía al imaginario. Si, por el contrario, se repleta el escenario con efectos tecnológicos, la percepción del espectador tiende a igualarse, tratando de adivinar de dónde y cómo provienen estas ilusiones.

Un ejemplo de aquello, es la experiencia del grupo **“Zapallo de Troya”**<sup>379</sup> cuando montaron un espectáculo llamado **“H”** (basado en una leyenda budista),

---

<sup>376</sup> Ibid.

<sup>377</sup> Op., Cit., p., 99.

<sup>378</sup> Op., Cit., p., 101, 102.

<sup>379</sup> Colectivo de artistas plásticos, conformado el año 2001. Ver entrevista, p., 274.

que trataba sobre el sentido profundo de la vida, a través de un viaje de autoconocimiento, el cual era representado por medio de marionetas. En una escena, la idea era interpretar el alma con una luz y cuando el personaje muere, la luz sale de su cuerpo. Una vez acabada la función, se acercaban los niños con los papás y, en una ocasión una niña preguntó:

**Niña: ¿Por qué hay una luz, que es esa luz que aparece?**

A los cual uno de los integrantes (David Coidan), un tanto complicado para explicar el sentido de la vida y la muerte a un niño, respondió:

**David: "esa luz, es la luz de la vida interior..."**

**Niña: "No, si yo sé eso, ¿pero, qué es: una linterna?"**

Esto produjo desconcierto y una carcajada general entre los artistas, la niña sabía perfectamente que se trataba de una energía, pero lo que la intrigaba era el factor técnico.

Esta situación muestra que el concepto de ilusión, es un aspecto a manejar, ocupando los recursos que den al espectador la magia y la distancia suficiente, que le permitan decidir entrar en el juego de la representación. Esto es lo que hace **Periférico de Objetos**, en cuanto a evidenciar el juego de la ilusión.

Cualquier espectador y, sobretodo un niño, puede entrar en este juego. Sin embargo, no es posible sustituir la magia por el efecto técnico. Éste siempre estará presente y eso lo sabe el espectador. Lo que desea ver es "la otra cara de la moneda", la de la imaginación.

Es por ello que hacemos nuestra la afirmación de Kartun, para abordar el Teatro de Objetos, en cuanto a que su principal fortaleza sería la capacidad de sugerir.

**"El milagro del teatro y, en particular, el del teatro de títeres, la garantía de su supervivencia, está en su capacidad de alusión a una acción, una historia, que en realidad ocurre en al cabeza del espectador, obligándolo a la enormemente placentera actividad mental del imaginar. Como la pequeña parte de un iceberg -la obra- que remite, alude y permite construir en la imaginación una totalidad enormemente mayor que es el argumento<sup>380</sup>."**

---

<sup>380</sup> Ibid., "Escritos Mauricio Kartun...".

## 5.2–La Lógica del “Extrañamiento”, como proceso creativo

Tanto el formalista ruso Shklovski como los Surrealistas, y el arte en general, recurren al extrañamiento como una forma para crear o idear algo.

En este punto abordaremos, por tanto, distintos mecanismos creativos sobre conceptos basados en la guía de Gianni Rodari<sup>381</sup>, utilizando asociaciones, disociaciones y collage.

A continuación, una famosa frase concentra una extraña mixtura:

**“Bella como el fortuito encuentro de un paraguas y de una máquina de coser sobre una mesa de operaciones”<sup>382</sup>.**”

Según este autor, **el juego fantástico surge** cuando producimos asociaciones que crean acercamientos extraños, generando complejos movimientos de imágenes. Esto es aplicable tanto a conceptos, juegos lingüísticos, palabras sueltas, objetos, etc. El azar, la improvisación son esenciales para ir descubriendo un desarrollo creativo.

### 5.2.1-Asociaciones a partir de un objeto o palabra

**La Troppa** dio cuenta de cómo eran sus procesos creativos, es así como buscaban relaciones que guiaran un juego para producir sentido. Por ejemplo, a partir de un objeto: en “Pinocchio”, descubrieron que el objeto **“Perro de ropa”** se podía asociar a la idea “perro mundo”, mundo violento, Gepetto castigador. Por otra parte, la coincidencia de que tuviera inscrita una marca llamada “Tiburón” fue el punto de partida para asociarlo a la idea de peligro, inestabilidad corporal, fauces, tiburón literal, etc.

---

<sup>381</sup> Periodista, escritor, ganador del premio Andersen (Nobel de literatura infantil), de origen italiano(1920-1980).

<sup>382</sup> Lautréamont: Los cantos de Maldonor, (poema publicado en 1923, citado por Breton en el 1º manifiesto surrealista). Frase citada por Rodari. Gianni Rodari, **Gramática de la Fantasía: Introducción al arte de inventar historias**, Buenos Aires, Ed. Colihue/Biblioser, 2005, p., 11. (© 2000 Edición EL S.R.L)

Por lo tanto, aquí intervino lo que -según Rodari- los lingüistas llaman **“eje de selección”**<sup>383</sup>, que consiste en asociaciones de palabras o conceptos próximos a lo largo de una cadena de significado, que construyen el desarrollo de una idea o historia.

Rodari da otro ejemplo<sup>384</sup>. Un niño, creó una pequeña historia, con un eje de selección a partir de la palabra “hola”, asociándola con otras palabras como: palabras buenas y palabras malas, palabras cortas y palabras largas. A su vez éstas fueron expresadas con gestos que indicaban diferentes longitudes que, más que corresponder a una improvisación, eran una apropiación del concepto.

**“Un niño había perdido todas las palabras y sólo le habían quedado las feas: mierda, caca, cagón, etc.**

**Entonces su mamá lo lleva al médico, que tenía unos bigotes así de largos, y le dice:- Abre la boca, saca la lengua, mira hacia arriba, mira adentro, hincha los carrillos.**

**El doctor dice que debe ir por ahí a buscar una buena palabra. Primero encuentra una palabra así (el niño indica una longitud de unos veinte centímetros) que era “uf”, que es mala. Luego encuentra otra larga así (unos cincuenta centímetros) que era “arreglátelas” que también es mala. Más tarde encuentra una palabrita rosa, que era “hola”, se la mete en el bolsillo, la lleva a casa y así aprende a decir palabras amables y se vuelve bueno<sup>385</sup>.”**

Pronunciar palabras relacionadas es proponer ideas que se relacionaran posteriormente en una construcción dirigida. Por lo general, el juego de la improvisación con la idea y la materia, es esencial en el Teatro de Objetos.

## 5.2.2-Binomios Fantásticos

Los binomios fantásticos aluden a la idea de que el pensamiento tiene una estructura binaria, es decir, una idea es comprendida a cabalidad cuando sabemos de su idea opuesta.

**“No existen conceptos por sí solos, sino que igualmente son “binomios de conceptos”<sup>386</sup>”.**

---

<sup>383</sup> Rodari se refiere a Jakobson.

<sup>384</sup> La historia citada corresponde a un niño de un jardín infantil de Regio Emilia, Italia.

<sup>385</sup> Op., Cit., p., 15,16.

<sup>386</sup> Op., Cit., p., 18.

A diferencia del primer ejercicio sobre asociaciones, la idea acá no es tanto buscar conceptos similares, por lo menos, en una primera instancia; sino que todo lo contrario, buscar los **conceptos disociados**.

Por ejemplo, en vez de evocar dos imágenes similares como: **"Caballo-perro"**, que según Rodari no constituye un binomio fantástico, por ser una simple asociación, ya que la imaginación permanece indiferente ante la naturaleza correlativa de dos cuadrúpedos y no se presente algo excitante.

Sin embargo, lanzar la unión de dos palabras sin ninguna relación, o lo suficientemente lejanas como para crear un nexo inmediatamente insólito, obliga a la imaginación a establecer un parentesco entre ambas y crear una historia, por ejemplo:

- "Armario-Perro"** (Rodari).
- "Cocina-Caperucita"** (asociamos a "Intimes, intimes" de Théâtre Manarf).
- "Tragedia-Aspirina"** (asociamos a "Petit Suicides" de Julio Molnar).
- "Juguete-Guerra"** (asociamos a "Gemelos" de La Troppa).
- "Paquete-Sueño"** (asociamos a "Enveloppes y Déballages" de Vélo Théâtre).

¿Ahora, por qué Rodari ve en este juego algo excitante para construir una idea?

Es por la idea de **"desarraigo sistemático"**, acuñada por Max Ernst, que se refería a un armario en medio de un paisaje clásico, entre olivos y templos griegos, pintado por De Chirico.

**"Así 'desarraigado' y arrojado a un contexto inédito, el armario se convertía en un objeto misterioso. Quizás estaba lleno de ropas, o quizás no: pero, eso sí, estaba lleno de encanto<sup>387</sup>."**

Esto se produciría por que en el "binomio fantástico", los conceptos se liberan de sus significados originales, pasando a comportarse como desterrados de sus contextos originales y, entonces, se tornan extraños, en "espacios nunca antes vistos"<sup>388</sup>. Es en esa ocasión cuando se transforman en terreno fértil para la creación.

A continuación, citamos cómo este autor va desarrollando un juego con las dos palabras del primer ejemplo, **"Armario-Perro"**:

---

<sup>387</sup> Op., Cit., p., 19.

<sup>388</sup> Op., Cit., p., 20.

Lo primero, sería buscar una manera de unir ambas palabras por medio de una preposición:

- 1-“el perro con el armario.
- 2- el armario del perro.
- 3- el perro sobre el armario, etc.”

1. La primera, podría sugerir la idea de que el perro acarrea un armario a cuestas, cual caparazón. Tal vez no es lo más cómodo, pero se podría desarrollar la idea.
2. La segunda podría ser más adecuada para un diseñador de accesorios para perro, que diseña un armario a la medida del can, con abrigos, bozales, correas, pantuflas, huesos de gomas, gatos artificiales, etc.
3. Esta es la alternativa tal vez, más sugerente. “El doctor Polifemo vuelve a casa, abre el armario para sacar la bata y se encuentra con un perro<sup>389</sup>” de inmediato surgen nuevas preguntas: ¿qué tipo de perro es?, ¿cómo se comporta?, ¿hay más de un perro?, ¿por qué está ahí?, etc.

Esto es lo mismo que hizo **Frank Kafka**, con el personaje Gregor Samsa en “Metamorfosis”, **¿que ocurriría si un día un hombre amaneciera convertido en un inmundo escarabajo?**. No significa que la historia se haya generado de igual manera que los juegos que proponemos, sino que pertenece a la misma idea de desarraigo. Por tanto, el enunciado de la pregunta: **¿qué pasaría si...?**, es adecuado a las hipótesis de tipo fantástico, generando mecanismos de asociaciones, factibles de ser atribuidos a las obras de las compañías que ya hemos visto, como una forma de inducir la unión de conceptos y objetos aparentemente dispares.

### 5.2.3-Distorsión del cuento clásico

Como ya dijimos, estas narraciones son ocupadas como verdaderos *ready-mades* en el Teatro de Objetos ya que, al manipularlas, se tornan desarraigadas. El cuento clásico se presenta, entonces, como una oportunidad, como un viejo esquema que permanece “estático”, esperando que alguien decida sacarlo de su inmovilidad con su propia interpretación. Aquí se ponen en acción los mecanismos lúdicos para **distorsionar**, **equivocar** o **invertir** la historia.

La **estructura del cuento** es particularmente interesante, ya que cuenta con una progresión dramática propia.

---

<sup>389</sup> Ibid., p., 20.

1-En vez de Caperucita en el bosque, ahora es Caperucita motorizada y punk, rebelde y alocada, que se junta con sus amigos de la cuadra y uno, especialmente apodado "El Lobo", es una pésima influencia, etc.

O, como dice Rodari, lanzando palabras sueltas que contengan la simbología primaria del cuento y una totalmente disociada, para generar nuevas variaciones, por ejemplo:

2- "Caperucita", "bosque", "lobo", "abuela", "flores", "helicóptero".  
El lobo está golpeando la puerta de la casa de la abuelita, sin embargo, es descubierto por una operación comando en helicóptero, que lo acorrala, enviándolo justo a la trampa que le tiene preparada el cazador, etc.

Aquí, más importante que la mutación ideológica de la historia, es lo que se ha puesto en movimiento<sup>390</sup>.

## 5.2.4.1-Estructura del cuento

Vladimir Propp<sup>391</sup> investigó el sentido de las fábulas, concluyendo que en ellas se concentran contenidos de rituales ancestrales propios de sociedades primitivas.

Cuando el antiguo rito oral decayó, quedó la historia que, a su vez, se fue repitiendo de narrador en narrador a través de los siglos, produciéndose su mutación de acuerdo a la época y a las sociedades en los pueblos indoeuropeos. Estas historias derivarían por tanto, en una diversidad de relatos:

**"Mitos desacralizados, narraciones de aventuras, leyendas y anécdotas"**<sup>392</sup>

Por esta razón, Propp, atribuye una ligazón profunda a nivel de inconsciente colectivo, por medio de la fábula, entre el joven prehistórico y el niño actual. Esto no sólo tiene una justificación psicológica, sino una mucho más profunda, **"enraizada en la oscuridad de la sangre"**<sup>393</sup>.

---

<sup>390</sup> Op., Cit., p., 57.

<sup>391</sup> Etnólogo soviético, estudió las formas de las fábulas populares. Cuenta con reconocidas publicaciones a nivel internacional como, *Morfología del cuento* (1928), *Las raíces históricas del cuento*, citado por Rodari.

<sup>392</sup> Op., Cit., p., 71.

<sup>393</sup> Ibid.

Para Propp, la estructura general de las fábulas radica en la siguiente composición:

- “1) Lo que permanece inalterable en las fábulas son las funciones, independientemente de su ejecutor y de la forma de ejecución**
- 2) La cantidad de funciones es limitada**
- 3) La sucesión de las funciones es siempre idéntica<sup>394</sup>.”**

Este etnólogo reconoció al menos 31 funciones:

- “1) Alejamiento**
- 2) Prohibición**
- 3) Infracción**
- 4) Investigación**
- 5) Denuncia**
- 6) Trampa**
- 7) Complicidad**
- 8) Mutilación(o carencia)**
- 9) Mediación**
- 10) Consenso del héroe**
- 11) Partida del héroe**
- 12) El héroe sometido a la prueba por el donador**
- 13) Reacción del héroe**
- 14) Donación del atributo mágico**
- 15) Transferencia del héroe**
- 16) Lucha entre el héroe y el antagonista**
- 17) El héroe marcado**
- 18) Victoria sobre el antagonista**
- 19) Reposición de la mutilación o carencia**
- 20) Regreso del héroe**
- 21) Su persecución**
- 22) El héroe se salva**
- 23) El héroe llega de incógnito a casa**
- 24) Pretensiones del falso héroe**
- 25) Al héroe se le impone una misión difícil**
- 26) Ejecución de la misión**
- 27) Reconocimiento del héroe**
- 28) Desenmascaramiento del falso héroe o del antagonista**
- 29) Transfiguración del héroe**
- 30) Castigo del antagonista**
- 31) Nupcias del héroe”<sup>395</sup>.**

---

<sup>394</sup> Ibid.

<sup>395</sup> Op., Cit., p., 72.

Por supuesto que en una historia no se encuentran todas las funciones, sino que se puede partir de cualquiera y armar una historia con algunas que siguen hacia delante. Sin embargo, es difícil que su lógica retroceda a rescatar las que quedaron atrás. Por ejemplo, armar una historia con la 1ª, 7ª o 12ª.

En general, cada función puede contener a su contraria, como, por ejemplo, la 1) alejamiento- acercamiento.

Es increíble como en muchas películas se encuentran estas funciones estructurando el argumento, basta mencionar la serie del agente 007.

Con estos recursos tan solo nos hemos aproximado al punto de vista de extrañar algo, una historia, un objeto, etc., generando asociaciones no triviales, con la idea de buscar metáforas sugerentes a modo de colage, para trabajar el objeto en la escena.

**El Objeto en la  
Película Francesa  
“Delicatessen”**

6



## 6.1-Introducción

Al buscar otros formatos que dialogaran con el medio teatral, contemplando la idea de exponer aún más gráficamente el tratamiento y manipulación de los objetos en el mundo artístico, pensamos en el cine. Surgió así la iniciativa de cotejar el trabajo del objeto en la película francesa "Delicatessen", filme que años anteriores tuvimos la oportunidad de ver y que, desde entonces, quedó grabado en la retina, por su trato pulcro, detallado y fetichista de los objetos.

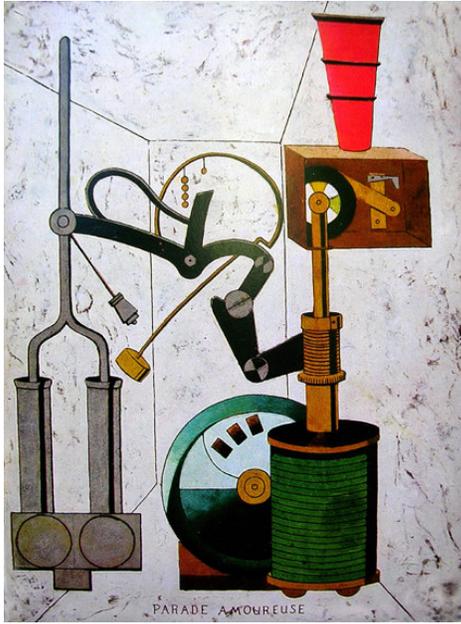
Fue entonces, cuando nos dimos a la tarea de comprobar si esto era una intuición o sólo una idea subjetiva. La sorpresa fue en aumento cuando no solo comprobamos similitudes en cuanto a la utilización reiterada de objetos, con un tratamiento que los transfiguraba por manipulación sino que, además, se podían aplicar los conceptos artísticos de las vanguardias del siglo XX, que habíamos estudiado para entender el objeto en este enfoque teatral.

Por otra parte, la visión cinematográfica posmoderna aludida por Fredric Jameson, en cuanto a retomar temas y épocas de otros períodos históricos, también encuentra eco en esta película, ya que está situada en un período indeterminado del pasado, denotando la característica nostálgica del posmodernismo. Incluso, otra idea que subyace en el argumento, se aunaría con lo expuesto por este teórico, al sugerir la problemática de un conflicto económico, que determinaría el desarrollo de distintos tipos de sociedades, tema que relacionamos al posmodernismo y capitalismo tardío, tratado por Jameson.

Es así como se presentó la posibilidad de identificar los conceptos anteriormente estudiados como parámetros, para el tratamiento del objeto en la escena:

- Objetos extrañados
- Objetos fuera de contexto
- Objetos embalados
- Objetos manipulados
- Objetos colages
- Objetos aglomerados
- Objetos fetiches
- Objetos Kitsch, etc.

Esta forma de "ver" los objetos, queda evidenciada como pista de lo que sucederá, en una toma fugaz y un poco difusa al inicio, al citar en un claro homenaje, el "Botellero", de Duchamp.



"Parade Amoureuse" 1917, Francis Picabia, imagen, Op., Cit., "Diario del Surrealismo".

Lo que primaría en esta cinta, desde nuestro punto de vista, es la desviación del objeto, que trasciende su sentido primero para tornarse ambiguo y simbólico, materia poco común en el cine, ya que cuenta con los recursos propios de la imagen literal. **Sin embargo, particularmente concerniente al mundo teatral**, donde se buscan variadas lecturas mediante la condensación de sentido.

Los objetos, entonces, superan su estado primero para volver a nacer como materia al servicio de diversos tipos de manipulación, que les otorga la imaginación de los protagonistas y la dirección de la película.

Podríamos decir que ésta es una película construida, asociando la idea de los *ready-made* de Duchamp y la parodia a la "maquinaria inútil", hecha por los surrealistas.

Por otra parte, el tratamiento espacial también es equiparable a la manipulación del objeto, pues se busca su uso, como si se tratara de explorar todas las posibilidades materiales de un envase o maqueta.



Otro aspecto a considerar, es el dialogo entre los formatos, teatral y cinematográfico. La cinta está hecha en sets interiores, con decoración semejante a una estética de cómic y usados muchas veces con más de un sentido en el aspecto conceptual. A esto se suma que algunos sets cuentan con un tratamiento evidente de pintura de telón artificial, como algunas vistas exteriores.

En tanto, el Teatro de Objetos utiliza la imagen cinematográfica con especial relevancia, al ocupar la perspectiva del cine en distintos encuadres, gracias a la transformación de los objetos, a la utilización de figuras retóricas y a la manipulación espacio-tiempo de sus personajes, creando una fusión de lenguajes. Materia común en esta época, que se caracteriza por la mezcla indeterminada de medios, con resultados híbridos.

## **Delicatessen** (1991)

Dirección: Jean Pierre Jeunet y Marc Caro

Género: comedia

Interpretes principales: Dominique Pinon, Marie Laure Dougnac, Pascal Benezech, Jean Claude Dreyfus

### **Trama**

En una época incierta, de post holocausto, Louison (Dominique Pinon), un payaso retirado, llega un día a un inmenso descampado, donde se yergue un edificio en el cual habitan extraños arrendatarios que, para sobrevivir han de comer carne humana. El propietario del edificio es un carnicero (Jean Claude Dreyfus), el cual posee su negocio en la parte baja del inmueble. Es él quien cobra arriendo y organiza a todos los inquilinos.

Louison concurre donde este personaje, con el fin de conseguir un trabajo como encargado de mantenimiento. Sin embargo, esto es un pretexto para convertirlo en la siguiente víctima, mientras tanto Louison ignorante de aquello, comienza a trabajar y a alternar amigablemente con los habitantes de ese lugar, desplegando todo tipo de encantos, producto de las artes circenses que ejercía en el pasado.



### **Uso de objetos cotidianos**

La estética de la película, está construida en base a objetos domésticos, comunes y corrientes, utilizados generalmente con sentidos distintos para los cuales fueron fabricados en su origen, por tanto, el espectador los identifica y los sitúa en algún lugar de su memoria, pero también ve como éstos son modificados en su esencia, sin alteración alguna en su apariencia.



## Manipulación y sonido en el tratamiento de los objetos

La manipulación de los objetos, entonces, es permanente y transversal en varias escenas, obteniendo de ellos una musicalidad trabajada con diferentes ritmos. Esto es importante para el Teatro de Objetos, si consideramos que los elementos ocupados pasan a tener vida dramática, según la manipulación, movimiento y reiteración que se haga de ellos, en escena. Basta tomar un objeto, moverlo con una intensidad, un tiempo, una concentración específica, jugar con sus resistencias, sus limitaciones y vincularlo a una sensación o idea y se estará creando un foco de atención, donde el plano de observación del espectador se centrará sobre éste, y donde el tiempo de representación se adecuará a esta manipulación<sup>396</sup>. Algo comenzará a nacer, no necesariamente una animación de tipo antropomorfa, dándose un lenguaje y sentido a partir de objetos en un tiempo de narración particular.

Notable es, entonces, una serie de sonidos que se van desprendiendo de diferentes plantas del edificio, donde transcurren las escenas, cuando los personajes accionan distintos elementos utilizados en tareas cotidianas, en una percusión creciente.

Asociamos además esta idea a la manipulación de objetos corrientes, ajenos al mundo musical, que en ocasiones presenta la danza, como en el caso del grupo israelí *Mayumana*.



Mayumana, imágenes de Internet.

---

<sup>396</sup> Ideas a partir de Stephen Nachmanovitch, "Free Play, la Improvisación en la Vida y en el Arte", 1º Ed. 2004, Buenos Aires, Ed. Paidós, p., 68.



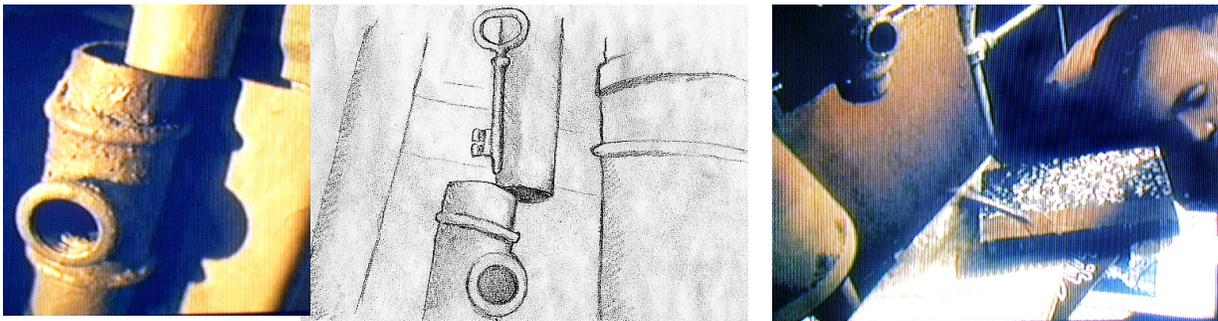
## 6.2-Aplicación del Objeto Surrealista

Si consideramos que algunos objetos surrealistas se caracterizaron por ser creados bajo la denominación “**funcionamiento simbólico**”, es decir, eran construcciones a partir de otros objetos anexados según la peculiar simbología que le otorgaba el artista, entonces, podríamos relacionarlos a los objetos de esta película, en cuanto a que en ellos se suscitan connotaciones particulares, según su reutilización. Ya no podemos decir que lo que son (mezcla entre lo que fueron y lo que son ahora), “**ya no funcionan como antes**”, por lo tanto, también cumplirían con la condición surrealista de independizarse como presencias enigmáticas. **El espectador no tiene una referencia obvia** sobre cual objeto será utilizado en la próxima escena para determinada función. Es más, cualquier objeto, según la imaginación de los personajes podría eventualmente, transformarse en un nuevo dispositivo “simbólico”. Algunos objetos semejan a los *ready-mades*, se muestran descontextualizados, otros permanecen agrupados como hechos a partir de otros objetos, en una especie de “mezcla fortuita”.

### 6.2.1-Diferentes tratamientos del objeto extrañado

#### Objeto desviado

Los objetos adquieren nuevas funciones, incluso, podrían ser rebautizados por ejemplo: las cañerías del edificio son ocupadas como vasos comunicantes, para enviar mensajes, mandar objetos, podríamos pensar en renombrarlos como “teléfono-cañería-conducto” o “sopapo-ventosa”, etc.



“Teléfono-cañería-conducto”, cañerías utilizadas como conductos, para enviar mensajes y objetos entre los personajes



"Sopapo-Ventosa", utilizados para escalar.



"Suspensores- soporte", para equilibrio.

### Objeto ensamblado

También se observan objetos compuestos por otros objetos, ensamblados, como, en este caso, transformados en maquinaria de exterminio.



"máquina de coser- lámpara-tela-timbre de autoeliminación", personaje que busca suicidarse por golpe de corriente, para ello, construye esta complicada maquinaria.

### Objeto embalado

Se hace alusión a este tipo de objetos, envueltos, embalados, cuyo interior está oculto. En la película éste es codiciado, ya que representa un tesoro.



Escena en que se produce una pelea para obtener el paquete, que el cartero trae a Julie.

### Objeto acumulado

Los objetos acumulados o desechos de la sociedad de consumo, son una forma de arte objetual, confiriendo nuevas propiedades a los desperdicios como es el caso de los "*objets-trouvés*" utilizados por los surrealistas.



Habitación de personaje donde hay acumulación de caracoles y agua.

### Objeto aislado

Algunos objetos se vuelven especialmente raros, al ser descontextualizados con mayor énfasis. Por ejemplo, mostrar partes aisladas del cuerpo o unir animales con objetos.



Louison, recrea un número de circo, como si su cabeza hubiese sido cortada y puesta en un plato.



Escultura con caracol y cocodrilo embalsamado con caracoles (colage, materia viva con materia muerta).

## 6.3-Otros aspectos de la película

### 6.3.1- Manipulación de Objetos

#### Manipulación dual



Debido al "molesto" ruido de los resortes de la cama, los personajes encuentran un nuevo uso para ésta. Se mueven rítmicamente, produciendo un sonido que se acopla a la música del televisor en la escena. La cama se transforma en "cama-musical".

#### Manipulación con sentido erótico



El timbre es manipulado, insinuando la proyección de deseo del personaje, para con su "amada".

## Manipulación vertical



Mediante cuerdas, los niños hacen travesuras. En el caso de estos personajes, se aprovecha el formato vertical del edificio.



## Manipulación musical



Louison, " personaje - bricolage" , es capaz de transformar los objetos mediante el arte de la manipulación. En este caso, transforma un serrucho y los quemadores de cocina, en instrumentos musicales.

## Manipulación por destreza



"Cuchillo-corta pluma", utilizado como bumerang.  
El personaje en esta escena, dice algo esencial para el Teatro de Objetos: "**Este objeto no es nada sin mí**". Premisa fundamental para el tratamiento de cualquier objeto en este tipo de teatro, ya que como explicamos a través de Jurkowski, el énfasis estaría en el acto creador, que imprime el actor al objeto, en escena. Louison, se luce como héroe, mediante su destreza y manipulación.

### Manipulación mecánica (monito a cuerda)



Metonimia, un objeto remite a un personaje ausente, la manipulación en esta oportunidad es aprovechar las cualidades del objeto, por lo que es, un juguete.

### Manipulación icónica (actividad de feria)



Manipulación de burbujas a partir de lavaza en las tareas cotidianas. El personaje recrea un juego popular de feria.

### 6.3.2-Estética kitsch

En la mayoría de las escenas, se observa una acumulación de objetos dispares: trofeos, esculturas, recuerdos, etc. Como vimos con Abraham Moles, los objetos se presentan aglomerados y disímiles entre sí.



Imágenes que aparecen en la presentación de la película.

### 6.3.3-El Espacio como Objeto

El espacio está tratado de tal manera, que no solo conforma las perspectivas habituales de los distintos sets, sino que al igual que un objeto es manipulado para jugar con su verticalidad: arriba, abajo y entremedio. Además, podríamos decir que adopta distintos roles, como si fuese otro personaje de la película, pues adquiere cualidades de: "espacio-trampa", "espacio-túnel", "espacio-subterráneo", "espacio-acuático", "espacio-techo-poético", etc. De tal manera, que pareciera ser estudiado como un envase, al que se desvía de su primer sentido, otorgándole diferentes connotaciones, en las cuales se dan una diversidad de desplazamientos por parte de los personajes, dentro de lo que nosotros consideramos un "edificio-objeto", debido a este tratamiento.

**Espacio-techo-poético**



**Espacio-techo-escondite**



**Espacio vertical (Arriba-abajo)**



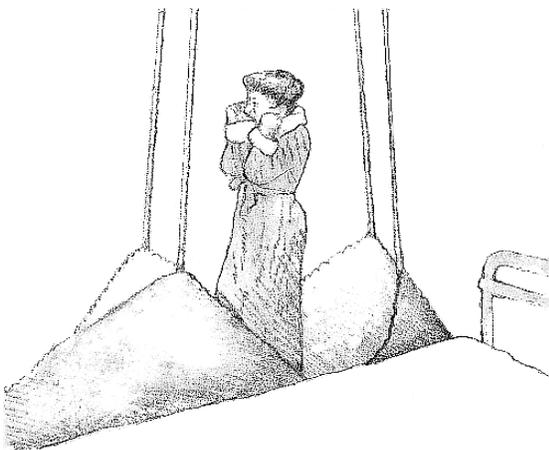
**Espacio intermedio** (conductos internos del edificio, donde transitan personajes del mundo subterráneo) "espacio-túnel-shaft-basurero".



**Espacio acuático** (habitación de personaje que vive en un micro-mundo inundado de agua).



**Espacios-trampa** (alfombra-dispositivo-trampa, usada para capturar al "protagonista").



**Baño-piscina-trampa** (Louison en una acción desesperada, inunda el baño).



**Espacio subterráneo** (mundo bajo la ciudad).



### 6.3.3.1-Tránsitos

Así como los espacios, los desplazamientos se adecuan a todos los sentidos posibles de verticalidad, interior-exterior, entremedio-intermedio, inferior-superior.

Por ejemplo, el desplazamiento vertical-invertido de dos personajes: uno sube y otro baja de cabeza; una lana que rueda por la escalera, moviendo a la acción de otro personaje, etc.



## Breve conclusión Capítulo 6

Esta película funciona, desde nuestro punto de vista, como una síntesis de las teorías del objeto y del legado de las vanguardias, que vimos en los capítulos 2 y 3. Por otra parte, es interesante cotejar este medio expresivo, sabiendo que el Teatro de Objetos, toma el formato cinematográfico en distintos aspectos, unos más metafóricos, otros más literales, debido a la utilización de objetos a pequeña escala y a la importancia de la imagen en sus posibles encuadres.

El uso simbólico tanto de objetos, espacios y desplazamientos, hacen que cada vez que se aplican, reinventan el sentido de la escena, encontrando semejanza con el uso teatral, donde habitualmente éste es índice, signo, icono y metáfora indistintamente.

# Apéndice: Entrevistas

# 7



## 7.1-Entrevistas en Buenos Aires, Argentina, 2003

Las entrevistas que se presentan a continuación, se realizaron a partir de 2003, año en que se inició la investigación de la tesis. La razón de éstas era, en aquel entonces, relacionar el sentido y conceptos que algunos grupos y otras personas integrantes del mundo teatral, manejaban sobre el "Teatro de Objetos".

Las opiniones vertidas dejaron más dudas que certezas, ya que se mantuvieron en el ámbito personal de cada entrevistado. Luego, con la ayuda del material teórico recabado principalmente en Argentina, en Internet y las teorías posmodernas, se hizo posible entender estas visiones y sintetizar un panorama global del tema, como lo explicamos al principio de la tesis.

- **Daniel Veronese**

Director, dramaturgo, actor, titiritero, co-creador del grupo "Periférico de Objetos", cuenta a su haber con numerosos premios, entre los que destacan el Segundo Premio Nacional y el Primer Premio Municipal de Argentina, ambos en dramaturgia.

**¿Cómo se da la evolución de teatro de títeres a Teatro de Objetos, en la experiencia de Periférico?**

Nosotros (Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, y Daniel Veronese), trabajamos en un comienzo como titiriteros del Teatro San Martín, sin embargo, de ahí en adelante, comenzamos a desarrollarnos en otros ámbitos del teatro como directores. Queríamos diferenciarnos del "Teatro de Títeres" por su connotación infantil. Fue entonces, cuando el nombre "Periférico de Objetos" surgió libre de encasillamientos, dando lugar a un espacio abierto a la investigación, que era lo que nos interesaba.



Daniel Veronese, en su casa el día de la entrevista.

Si bien nosotros en casi todas las obras trabajamos con muñecos antropomorfos que se podrían catalogar de títeres, nuestra búsqueda se dirige hacia la experimentación y creación de nuevas leyes escénicas que no tengan fundamento ni aquí en Argentina, ni en el exterior. La diferencia es para demarcar una actitud o mirada sobre el medio.

Usualmente el teatro de títeres utiliza objetos antropomorfos y el Teatro de Objetos no. Pero esto tampoco es tan así, por que si vos movés esos objetos en acción dramática, podés decir que eso es un títere. Una marioneta antropomorfa también es un objeto, así que son dos disciplinas que se interrelacionan, y no tienen una diferencia sustancial.

Nuestra diferencia iba por una actitud frente al trabajo, queríamos investigar, profundizar. Casi te diría que es una diferencia ideológica. El teatro, sobretodo para nosotros tiene que producir un quiebre en la mente del espectador. Este quiebre o mirada "Periférica" que nosotros hacemos sobre el teatro, para poder entrar en esta zona turbia, desconocida, se realiza recurriendo a los objetos. Para eso fuimos desarrollando, en cada puesta, nuevos puntos de vista.



Títeres de la obra Zooedipous, en casa de Veronese.

Con nuestro primer espectáculo, "**Ubú Rey**" (Alfred Jarry), podríamos decir que era un espectáculo de títeres. El segundo, "**Variaciones sobre B**" (Beckett), comenzó a aparecer el manipulador como actor, que manejaba al muñeco sin utilizar varillas ni guantes negros, sino que eran sus propias manos. Sin embargo intentamos crear la disociación de la imagen, en cuanto a que el espectador viera por separado al manipulador y al muñeco. En otro espectáculo, se dio la **utilización de replicas** del actor a tamaño gigante; en otro, utilizamos **animales vivos y muertos** y así; en otro, también el muñeco comenzó a ser manejado a distancia, mediante cables, como una **manipulación mecánica**, luego comenzamos la manipulación del actor.

Nuestra mirada es sobre la manipulación y sus relaciones, tomando al títere como modelo posible, para jugar con los roles de víctima y victimario. La idea es no quedarse en el títere, ya que es altamente peligroso, porque produce fascinación en la escena. No queríamos quedarnos en eso, queríamos replantearnos a nosotros mismos otras formas de manipular, incluso de buscar

otros objetos, de mostrar esta manipulación al público y desmistificar la magia. Demostrar el hechizo, es decir, evidenciar que “la magia de los enanitos es mentira”. Claro que, al exponerla de ese modo, simplemente creamos otro tipo de magia.

### **¿Se podría decir que el Teatro de Objetos es más conceptual que el Teatro de Títeres?**

Para nosotros es la posibilidad de trabajar un espectáculo abierto en todo sentido. Por ejemplo, usar al actor como un elemento más de la escenografía, esto no significa que permanezca inmóvil, sino que su desafectación entregue otras lecturas sobre él, tanto como personaje o simplemente como actor humano, que puede intervenir en distintos grados del espectáculo. “**Trabajar el nivel de verdad**” en la actuación, que te permita pensar en una relatividad en cuanto a los roles de actores y objetos. Dar como para pensar si hay o no actuación, o quién está detrás del actor, el humano o el personaje o si el objeto es sólo eso, un objeto. Todo esto va hacia una mirada sobre la manipulación, y no tiene que ver con que si es objeto o títere, por eso te digo que nuestro campo de investigación se abrió.

### **¿Qué significa y que entiende el Periférico por objeto?**

Comenzó siendo algo que no es uno, que está fuera del cuerpo de uno y que puede expresar las emociones del cuerpo de uno. La posibilidad de expresar algo más allá del cuerpo, poder dinamizar las emociones que están en el cuerpo del actor en un otro que la expresa. Eso es un objeto para nosotros.

### **¿Las posibilidades de búsqueda o de experimentación con el objeto tienen que ver con replantearse o intelectualizar conceptos del objeto, o no llega a tanto?**

No es tan así, creo que eso son intervenciones que hace el público sobre el teatro, es decir, proyectar infinitas posibilidades sobre el sentido que le estamos sugiriendo. La magia está en que uno propone “una mano y el público ve el resto del cuerpo, “el amado y el odiado”. Por lo general, nosotros somos un grupo muy inconsciente, trabajamos más con lo que queremos decir y con lo que creemos que la gente no quiere ver. Por ejemplo, cuando hicimos “**El hombre de Arena**”, ensayábamos en un lugar donde hacía mucho calor, sin luces y sin vestimentas, yo veía esas escenas y me parecían terroríficas. Faltaba aún toda la parafernalia detrás y aun así, yo no podía soportar ver los ensayos, para que te des cuenta de la magnitud del horror de las escenas. La simbología que después el público asoció con la obra era la de la dictadura, la desaparición, la muerte, la tortura. Nosotros nunca pensamos en un criterio político ni ideológico, pero sí estético y claro, toda estética es ideología indudablemente.

La idea es ir más allá de lo que se espera. Nosotros teníamos necesidad de tocar lo siniestro.

### **¿Ese tema es una constante en Periférico?**

Si, es una constante porque creo que el objeto remite a eso. El objeto te lleva a lo siniestro de la representación, creo que esta fascinación que produce, tiene que ver con conocer algo de la muerte, toda persona quiere conocer algo de la

muerte, ésta no le es ajena a nadie. El estado natural del objeto es la muerte, al animarlo se produce algo entre vida-muerte. Yo creo que se da ese sentido siniestro, sobretodo cuando usamos muñecas antiguas, que son totalmente antropomorfas, entonces repiten comportamientos humanos con mucha facilidad.

**¿Pero éstas no tienen un mecanismo como del títere, cierto?**

No, por lo general, nosotros agarramos el objeto sacado de un anticuario, sin intervenirlo y lo ponemos en escena, y funciona como antiguamente funcionaba para nuestras abuelas. Pero, al sacar estas muñecas de contexto, ponerlas en teatro y en función de un discurso especial, se les otorga un sentido siniestro.

**¿Periférico entonces, se identifica con la estética de estas muñecas?**

Si, trabajamos mucho con ellas, pero más que todo se debe a que forman parte de la estética fundante del grupo, donde nos dimos a conocer al exterior. También hemos trabajado con grandes muñecos articulados y toscos que representaban a los actores en "Máquina Hamlet" y en "Monteverdi Método Bélico" donde habían dos muñecos que hacían el amor y un hombre con el pene erecto y estaban dispuestos de forma encajada, manejados a distancia con cables y los cables estaban a la vista. En nuestros espectáculos casi todo esta a la vista, salvo en Ubú Rey.

**¿La propuesta dramática que propone Periférico busca en algún aspecto, desagradar al espectador?**

Nosotros hacemos un teatro perturbador, siempre mostramos algo que hace aparecer las contradicciones profundas del ser humano. Éstas son las nuestras también, no damos tampoco una solución a eso, simplemente tenemos una actitud "Periférica", radicalizamos la mirada y producimos algo que el público no espera, tomamos el teatro como un laboratorio. La idea es entregar al público un momento de modificación, que puede tener de agrado o no. Ahora desagradar claro que no, por que si a mí algo me desagrada, yo me quiero ir. Tiene que ver con presentar una estructura que lo desequilibre y lo haga pensar, que altere su sistema nervioso, cuando quizás no tenga tiempo de pensar en lo que está pasando, pero que le interese y que sea bello. Que sea atractivo y que justifique que ese espectador este ahí mirando ese espectáculo, que tampoco debería ser críptico. El público agradece cuando le muestran algo que piensa, pero por razones de contradicciones o de complejidad de la vida, es difícil que se lo muestren. Para mí, el espectador trabaja, de esta manera el teatro puede cumplir una función social. Hay un teatro que se emparenta más con el agradar y con lo superficial, consiguiendo un público más masivo, pero sin posibilidad de modificación. Ésta se produce solo cuando uno comienza a profundizar. Durante una hora y cuarto mantenemos una mirada más profunda sobre un tema y tratamos de ser más radicales dentro del medio teatral, no producir consenso, no ser políticamente correctos, mostrar las fisuras de la cultura, no siempre nos sale, ni tampoco siempre podemos hacerlo bien, pero esa es nuestra actitud, así es Periférico.

### ¿Se podría definir el término “Teatro de Objetos”?

Yo creo en el teatro como un lugar de encuentro del público con el actor, aun cuando haya títeres, porque detrás está el actor vivo, no hay ni recetas ni formas. La forma aparece cuando está el espectáculo, pero ese concepto no lo puedo solucionar. El teatro es un medio de expresión donde todo vale, a mí me fascina esto de no tener nada definido y desconcertar, no creo que haya que hacer un “tipo” de Teatro de Objetos.

Con Periférico nos fuimos alejando de los objetos y ahora volveremos a tomarlos. Lo más importante es que hay que buscar formas que no hayan sido investigadas y después buscar otras, el público tiende a buscar lo conocido.

- **Ana Alvarado**

Actriz, directora, marionetista, autora, docente, co-creadora del grupo “Periférico de Objetos”.

### ¿Cómo podría definir el Teatro de Objetos?

El “Teatro de Objetos” es un discurso abierto, donde hay muchas opiniones distintas en cuanto “a qué atañe” específicamente. Esto es bueno, ya que implica que es un tema contingente, de lo contrario, estaría muerto.

Ahora, específicamente, una definición simplificada de “**Teatro de Objetos**”, sería **una ampliación del concepto de títeres**, entendida como la superación de la representación encasillada en la forma antropomorfa, de “muñequito”, abriéndose el campo hacia los objetos. Por supuesto que heredando el lenguaje de los títeres, ya que la manipulación sigue siendo humana, en el sentido de otorgar a un objeto cualquiera, vida desde nuestro propio cuerpo como, vivir, moverse, respirar o lo que sea.



Ana Alvarado, en su casa el día de la entrevista.

El Teatro de Objetos, así como nosotros lo trabajamos en el Periférico, deriva a partir del tratamiento del objeto en las Vanguardias de las artes visuales. Por ejemplo, de Duchamp, del Dadaísmo, de Tadeusz Kantor. No me parece que tenga que ver con la tradición popular del títere, y ninguno de nosotros tuvo nunca particular interés por la tradición popular del títere. Ni somos titiriteros callejeros, ni usamos la iconografía tradicional o medieval de los títeres.

### ¿Pero su formación, en cuanto a títeres, se relaciona en algún aspecto con la tradición?

Yo vengo del área plástica. Cuando me acerqué al mundo títere, fue a través de Ariel Bufano, y aquí hay una gran diferencia con lo que se entiende como "títere popular", porque a mí los títeres tradicionales no me gustan. Si yo veo "El Panadero y el Diablo", el bostezo me mata; me parece bárbaro el fenómeno, pero yo no lo hubiera trabajado nunca. Ahora, lo que hacía Ariel Bufano<sup>397</sup> en el Teatro San Martín, (donde Ana continuó su formación) era otra cosa, él era un hombre de teatro y un gran intelectual que hacía títeres. En este aspecto, el Teatro San Martín fue un gran reformulador del teatro de títeres, y ese punto de vista es el que me interesó a mí, así como me interesó el trabajo de Kantor, quien fue un innovador de la presencia del objeto y de la manipulación en la escena. Esto es importante, por que yo no me siento ubicada en la tradición, y sí en Duchamp. Por ejemplo, mi primera clase como docente trató del Dadaísmo. El hecho de que yo *labure* en el Teatro San Martín, y que se siga llamando teatro de títeres, no quiere decir que no haya habido una revolución al respecto. **Entonces, el momento en que se mostró al manipulador y se le dio cierto carácter dramático, diferente a lo que se venía haciendo, para mí es central en la aparición del Teatro de Objetos.**

Yo creo que el tema no se reduce a que el objeto no sea una "personita", sino también al lugar que tiene en la escena el objeto y quien lo manipula. Éste es el énfasis de Periférico.

### ¿Cómo enfrentan el tema de la manipulación en Periférico?

Nosotros partimos utilizando el manipulador a la vista. Solo en la primera obra, los manipuladores estaban semiocultos. Esto no lo inventamos nosotros, pero arrancamos de ahí, o sea, que no atravesamos la etapa del retablito ni nada, fuimos directamente al escenario.

Yo creo que lo que más desarrollamos nosotros, es la zona de tensión entre actor y objeto, ese "entre" que hay ahí, que no tiene forma o consistencia material. Esto es más importante que la destreza de la manipulación para que el muñequito parezca vivo, ya que ésta se aprende mediante técnicas, varillas, guante, etc. En nuestro caso, ocupamos la manipulación directa, como tomar al títere con las manos.

Pero la idea principal es jugar con los **vínculos entre actor y títere**. Nuestro actor no está permanentemente ligado al títere, sino que también es personaje dentro de la obra. Estas relaciones generadas a partir del juego de la manipulación son innumerables, uno puede manipular sin siquiera tocar a un objeto. Un actor puede sugerir la vida del objeto a siete metros de él, mediante la actuación, haciéndole creer al espectador que ese objeto está vivo, porque él lo cree, y si él lo cree, el espectador también.

---

<sup>397</sup> Ariel Bufano(1931-1992), referente fundamental del teatro de títeres en Argentina. Su trabajo marcó un antes y un después en la producción títritera. Formado con Javier Villafañe, fue fundador y director del "Grupo de Títriteros del Teatro Municipal General San Martín", entre 1976 y 1992, fecha en que falleció. De ahí en adelante, la directora fue Adelaida Mangani (mujer y compañera de Bufano por años). Nora Lía Sormani, *La Bella y La Bestia de Ariel Bufano*, Centro de Investigaciones en Historia y Teoría Teatral(CIHTT), **Cuadernos de Historia y Teoría Teatral nº 2**, Universidad de Buenos Aires, Ed. Nueva Generación, Octubre, 1999, p.,17.

Trabajamos múltiples sentidos de la palabra manipular. Y también variamos los objetos o la importancia de éstos, en cada puesta, por ejemplo, "La Última Noche de la Humanidad" era menos objetal. En la segunda parte, una voz en *off*, era tratada como objeto, como si fuese una especie de programa de "El Gran Hermano", donde se manipulaba a los personajes, ordenándoles distintas acciones.

- **Javier Swedzky**

Actor, director, trabajó con "Periférico de Objetos", en las obras "Máquina Hamlet" y "Zooedipous", estudió Cine y TV en la Universidad Nacional de Córdoba, en la "Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette del Institut International de la Marionnette" de Charleville-Mézières, Francia, entre otros.



Javier Swedzky. Imagen [www.alternativateatral.com](http://www.alternativateatral.com)

### ¿Cómo ves el Teatro de Objetos?

El "Teatro de Objetos", es un teatro, donde los objetos tienen tanta importancia como el actor, el texto y las acciones.

El objeto puede ayudar a narrar o ser protagonista. Está fuertemente ligado a la plástica, por sus características y su materialidad, abriendo infinitas posibilidades expresivas.

Me di cuenta que estaba haciendo Teatro de Objetos, cuando en una gira con la compañía de **Graciela Ferrari**<sup>398</sup>, presentamos un espectáculo y un actor de la compañía de Philippe Genty, dijo: "¡ah, pero eso es Teatro de Objetos!". Yo no tenía idea de qué era eso, entonces me habló de la escuela donde Philippe Genty enseña. Postulé a la Escuela de Charleville, en Francia, que es un referente dentro del teatro de figuras contemporáneas. Es así como pude adquirir una visión amplia de diferentes aproximaciones al trabajo con objetos, desde la animación de objetos, o los que se aproximan más a la plástica, o a las instalaciones, o incluso a la elaboración de "universos plásticos" tipo Arcimboldo. Hay una vastedad enorme de gente que trabaja con cosas que, a veces, son más de títeres y otras veces más de objetos.

Sin embargo, a mí me sigue llamando la atención lo que aprendí con Graciela, donde los objetos cuentan por lo que son y por sus propiedades, no por otras

---

<sup>398</sup> Directora que formó un grupo llamado "Libre teatro libre", muy importante en Argentina y América Latina (según nos contó Swedzky). Se exilió durante la dictadura, y cuando volvió presentó un espectáculo llamado "Avevals La Tierra Ninguna", que marcó a profundamente la visión de Teatro de Objetos, de Swedzky.

cosas. Investigar cuales son sus propiedades y dejar que éstas sean las que cuenten.

Para mí el espectáculo "**Avevals La Tierra Ninguna**", de Graciela, es uno de los espectáculos más hermosos de Teatro de Objetos, que vi en la vida. Los objetos no hacían nada más que ser objetos, conformaban paisajes, eran presentados y guardados, apenas con animación.

Otra influencia es un amigo arqueólogo que es capaz de restaurar una historia a partir de un objeto.

A mí me gusta la idea de no agregarle cosas a los objetos, dejar que ellos o la materia hablen por sí mismos. También prefiero la evidencia de la animación, mostrar el mecanismo, y a eso darle un sentido dramático. Así como me gustan las miniaturas y las limitaciones que impone el objeto al actor.

### **En cuanto a la obra "Los Efectos del Viaje"<sup>399</sup>, me pareció inmersa en un universo surrealista, ¿como se logra eso?**

La forma de trabajar a la marioneta, como en la obra de anoche, es dándole un sentido dramático dentro de la historia. En un principio, esta obra estaba pensada para un actor que encarnara el personaje de "Ulises", pero éste se fue y pensé que mejor lo hacía un muñeco. Comencé a pensar en como podía estar un muñeco en el lugar de una persona y que significa que haya un muñeco, casualidad no podría ser. Ya que esta marioneta tiene una cabeza entre pájaro y reptil, esto es misterioso, y yo pensaba en un pájaro migratorio como alguien, que no sabe muy bien lo que tiene en la cabeza y que esta ligado a la migración.

Preguntarse qué pasaría si esa cabeza se combinaba con un cuerpo vestido con un traje de viajero, de la época de los '50. Me gustó pensar en unirla a diferentes cuerpos humanos y a la idea de variados viajes a diferentes niveles: está el viaje de los actores, el de la materia (una manzana se muestra podrida). Todo esto, como en un collage.

### **¿Esta simbología esta pensada de modo sutil para el espectador?**

A mí no me gusta explicar todo, hay ciertas cosas en el montaje que se dejan al espectador, sugiriéndole. Los objetos son narrativos por sí mismos, uno se queda viendo sus cualidades y los ve por lo que son pero, al escuchar lo que viene antes o después, es que tienen una lectura diferente. También el paso del tiempo puede entregar una melancolía terrible, ya que los evidencian y evocan universos, o pueden ser muy corrosivos y provocadores.

### **¿La frontera entre Teatro de Títeres y Teatro de Objetos es algo muy leve?, ¿depende de la perspectiva que lo trabajas?**

La diferencia entre teatro de títeres y de objetos para mí, radica en que en el **Teatro de Títeres tradicional**, el títere es muy importante y se emplean los recursos del títere como base principal. A partir de ahí el artista comienza a divagar según

---

<sup>399</sup> Obra a la que tuvimos oportunidad de asistir. Dramaturgia y dirección de Swedzky, de la "Compañía Trabajo a Reglamento", trata sobre la idea del viaje más interno que externo, de un personaje llamado "Ulises", interpretado a través de una marioneta vestida con terno y cabeza de animal indefinido, junto a otros actores.

el discurso de la obra. En cambio, cuando hay actores y sólo algún fítere, como que comienza a haber un terreno intermedio, bastardo, que a mí, es el que me interesa.

**En el Teatro de Objetos** se dan estos terrenos bastardos. Para mí es como una invención teórica, más que un género en sí. Es decir, veo el Teatro de Objetos como una consecuencia justificada por la necesidad de encontrar un nombre familiar, para gente que *labura* con objetos en la escena y tratar de ver o de abordarlo de alguna manera. Hay gente que usa el contraste del actor y los objetos en escena y otros, como Periférico, que trabajan con muñecas de porcelana de época con la cabeza cortada, o un maniquí, etc. Otros se aproximan de modo más teórico, tratando de establecer leyes generales, cuando en realidad es como el universo plástico donde, llegado un punto, no tienes claridad de si lo que ves, es una instalación, una performance, o un cuadro. Yo creo que el Teatro de Objetos funciona al revés de la teoría, primero es la práctica y luego esas prácticas se teorizan, porque están ligadas a universos muy personales.

El Teatro de Objetos comenzó en Francia como definición consciente. Se dice que surge el término, en los '80.

Una de las primeras obras con este punto de vista, como teatro, trataba de una historia de amor entre un grano de café y un fósforo. Consistía en agarrar un grano y meterlo dentro de una cajita de fósforos y el actor le decía: búscalo y el grano buscaba y buscaba hasta que encontraba al fósforo. Entonces otra vez agarraba al grano, lo molía y le tiraba agua. Cuando le decía al fósforo: búscalo, el miraba y miraba, entonces se prendía y se tiraba a la taza de café. Ésta es una antigua historia...

## **7.2-Entrevistas en Santiago, Chile, 2003-2007**

- **Foro con “La Troppa” (2003)**

En 2003, se dio la oportunidad de asistir a un foro abierto a público, para interactuar con la compañía “La Troppa”, en el *Centro de Eventos Casa de la Familia Manetti*, ubicado en Apoquindo 5123, las Condes. El encuentro fue dirigido por la teórica y profesora especialista en teatro, de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica, Carola Oyarzún Lobo.

Este espacio abierto a la cultura, era parte de un proyecto llamado “Tobacco & Friends” de Chiletabacos, el cual en esta ocasión presentaba a la compañía, en un formato de tertulia.

La acogida que tuvo la convocatoria por parte del público fue exitosa, ya que repletó el espacio de la sala en su totalidad. En aquella oportunidad, el grupo contestó variadas preguntas, en cuanto a su trayectoria, procesos de creación, referentes, etc. Al final de la conferencia, pudimos acceder a formular, algunas preguntas.



Imagen de "Diálogos con la Cultura, Tertulias 2002-2003", Comité Editorial, Chiletabacos y Universidad Finis Terrae. Gentileza de Consuelo Palma (Gestión Cultural Chiletabacos).

**¿Qué opinan del género, Teatro Marionetas, si es que lo puedo llamar género?, ¿qué piensan de que sea una línea teatral muchas veces asociada a un público infantil?, ¿cómo les influye en su trabajo?, ¿se podría pensar que es un recurso más para ustedes, ya que habitualmente lo utilizan?**

**Laura Pizarro:**

Es un recurso más de los que usamos. A veces la marioneta o la miniatura. Por catalogar cosas generalmente hay equivocaciones, o sea, hablar de teatro de marionetas puede ser tan amplio como hablar, de qué se yo, el teatro clásico, o como quieran llamarlo.

Pero hay un teatro para todo espectador y no para todo espectador. Es como ponerse a pensar en las necesidades de un niño, versus las de otros tipos.

**Juan Carlos Zagal:**

A nosotros nos gusta pensar poéticamente y cinematográficamente, ¡por qué no!. Nos hemos criado con la imagen y es bonito, en un momento dado, darle vida a un objeto. Si pensamos en la vida que le da el marionetista y por un instante tú crees que está vivo, eso es un momento inolvidable o un momento espiritual, de ilusión. De hecho, en el documental de "Gemelos", se mostraba como el cartero (marioneta), recorría París y toda Francia, y nunca se cansaba, al

contrario de todos los demás. O sea, en el fondo, se trata de usarlo como un recurso, como una técnica cinematográfica que permite cambiar planos, pero **también se trata de reforzar la ilusión de que el teatro es mentira. Curiosamente, creemos que todo lo que pasa ahí, es verdad** y de que ese mundo, que esta pasando ahí, ante nuestros ojos es real. Entonces, recurrimos a todo aquello que provoque esa ilusión, en nosotros primero, porque somos los primeros espectadores de nuestras obras y a todo lo que despierte esa capacidad de soñar o de creer, por qué no, "Todos creamos"... (tono solemne irónico, risa general.)

- **Rodrigo Malbrán, director de La Escuela Internacional del Gesto y la Imagen, La Mancha (2003)**

Rodrigo Malbrán Conte se diplomó en La Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq, en París en 1985. Continuando su legado, en "La Escuela Internacional del Gesto y La Imagen, La Mancha", fundada en 1995<sup>400</sup>.

**¿Cuál es la diferencia entre usar objetos y fíteres para la escena?**

Hay que hacer una distinción, pues están: el **teatro de fíteres**; el **teatro donde se usan objetos que se vinculan directamente a su propia identidad**, es decir, usados por lo que son; está el **teatro donde se reciclan objetos**, que pueden ser desechables con el fin de configurar un muñeco o una escenografía; y después está el **Teatro de Objetos**, en que éstos tienen que ser reconocibles para el público y nunca ser usados por su identidad original, sino que tienen que cobrar una vida poética dentro de la historia. Por ejemplo, si utilizo una escoba, ésta nunca deberá ser leída por el público como escoba, sino que tendré que darle una animación ajena a su primera utilidad.

Estas son las leyes de esta técnica, porque ésta es una técnica de teatro, no un estilo. Hay una gran diferencia entre las técnicas y los estilos de teatro. Ahora, los peligros de utilizar objetos, en este caso, serían el caer en la marionetización de éstos, ya que tienen una forma y utilidad que debe ser escuchada a la hora de transformarlos. Es decir, éste objeto (tiene un encendedor en la mano), lo puedo utilizar por otra cosa, pero tengo que ver si es posible, ya que no lo puedo usar como yo quiera. Por ejemplo, ¿puedo usar este encendedor como una manzana?, no, ¿lo puedo usar como un chicle, o un pequeño micrófono? Si. Entonces hay que tener cuidado de tomar un objeto y usarlo indiscriminadamente. Ése es uno de los peligros de esta técnica.

**¿Por qué, se ha dado que un objeto ha sido mal usado?**

Puede ser que se le imponga una identidad que realmente no tiene.

---

<sup>400</sup> Lecoq, *El Cuerpo Poético, una enseñanza sobre la creación teatral*, apéndice.

Otra manera de enfrentar el trabajo con objetos es buscar las diferentes identidades que puede tener éste, de acuerdo a su estructura física, ya que cada uno tiene sus propias reglas y leyes, el trabajo del actor, entonces, es buscar cuales son esas limitaciones, para descubrir sus posibilidades en la escena.

### **¿Para buscar las posibilidades que tiene un objeto, se parte de una historia, o el objeto va diciendo que historia es adecuada?**

Usualmente, se encuentra una historia y después se escogen los objetos, o se hace la historia con la cual se van trabajando los objetos. Lo que no se puede hacer es transformar un objeto para que se perciba como uno quiere. Por ejemplo, soldar una cosa con otra y así inventar un nuevo objeto. Lo hace "Equilibrio Precario", crear objetos, por lo tanto, éstos ya no pertenecen a nuestro mundo, sino a uno particular, propio de ellos.

En el Teatro de Objetos, la idea es no intervenir físicamente los objetos, sino que cambiarlos poéticamente.

### **¿De donde viene esta técnica, cuando se comienza a usar?**

En el Teatro de Objetos se inserta un narrador que va introduciendo a la historia, para que luego aparezca la imagen. Esto vendría, entonces, de la tradición del *cuentacuentos*, que además tiene larga data en América Latina.

Por otro lado, los mecanismos usados en el Teatro de Objetos se pueden comparar al del niño que juega con cualquier cosa y se inventa una historia, utilizando la imaginación.

### **¿Pero cómo y cuando habría nacido el término Teatro de Objetos?**

Una fecha específica no hay, pero entiendo que puede ser desde Molière. Ahora lo que sé, en cuanto a Lecoq, es que habría tomado esta técnica y le habría dado un formato, es decir, habría buscado una manera de enseñarla dentro de un sistema. Por tanto, la habría rescatado de la tradición, aproximadamente, por los años '60.

### **¿Esto quiere decir que surgieron por el trabajo de artistas franceses?**

Yo no diría que es ahí donde esto se origina, pues es mucho antes, lo que sucede es que el maestro Lecoq le dio una organización concreta.

### **¿Qué opinas de que el Teatro de Objetos concite una opinión amplia?**

Seguro que debe haber otras opiniones que contraríen lo que te estoy diciendo, pero eso me da igual, porque yo sé que el Teatro de Objetos es así. El desarrollo que, en general, se ha hecho del teatro en este país, es el del realismo Psicológico, pero el problema que tiene esto, es que compite con la televisión y el cine. Entonces, cuando estos medios se posicionaron, murió el realismo psicológico, dando lugar a la búsqueda de otros medios que enriquecieran el lenguaje en el teatro, pero la vertiente realista ha sido incapaz de hacerlo. Una cosa es que los actores se muevan en el espacio de un lugar a otro, y otra es que los actores "muevan el espacio en lugar y tiempo", es decir, que con la actuación cambien el tiempo de las cosas, produciendo efectos de *flash back*,

sin la necesidad de que baje una cortina y cambie un set. Los diferentes lugares y tiempos se van narrando en presencia del público.

**¿Hay algún grupo que trabaje la técnica del Teatro de Objetos claramente identificable?**

Hay varios, pero en este momento no me acuerdo, sé que en un libro de Lecoq, llamado "Teatro del Gesto", aparece una compañía que se dedicó mucho a hacer un espectáculo, donde se usaba una mesa y tres trapos, eran dos hombres y una mujer, creo que sale hasta una foto.

- **Carmen Luz Maturana, "Equilibrio Precario" (2003-2007)**

Cofundadora de la compañía, diseñadora, directora.

La entrevista se realizó en 2003, pero volvimos a reanudar contacto en 2007, con el fin de confirmar algunos datos debido al tiempo transcurrido. Así ocurrió también con otros entrevistados.



Carmen Luz Maturana.

## **Año 2003**

**¿Cómo surge el tratamiento del objeto en la escena para Equilibrio Precario?**

Esto es parte de los antecedentes históricos de la compañía, cuando nos encontrábamos participando (cuando habla de nosotros, se refiere a Arturo Rossel) en la gira que realizó el "Gran Circo Teatro", de Andrés Pérez, con el "Popol Vuh", por Alemania. Vivimos en un lugar que se llamaba "Tacheles", loquísimo, porque había sido bombardeado en la guerra y era un centro cultural alternativo inmenso, con toda la efervescencia de la caída del Muro de Berlín. Entonces, se hacía un trabajo muy intenso en lo cultural. Ese lugar formaba parte de la Alemania Oriental y había todo un trabajo en relación al objeto, al desecho, pero desde el punto de vista europeo. Esto era *al chancho*, como un bus tirado, porque todo era enorme, y para nosotros cuatro, que decidimos formar la compañía "Equilibrio Precario", vivir ahí fue muy marcador.

Nos dimos cuenta que el sentido del objeto de desecho era totalmente diferente en una realidad europea, en relación a una Latinoamericana. Ellos usan el objeto desde un punto de vista de sobreconsumo, donde es tanto el consumo de la sociedad, que el objeto tiene otro significado, diferente al que le podríamos dar nosotros. Tal vez, a pesar de que nos creamos el cuento de que somos muy desarrollados, en el fondo somos una cultura sudamericana donde el objeto tiene un sentido de reutilización, por lo tanto, hay otra manera de enfrentar el trabajo

con el objeto. Esta experiencia fue marcadora, sobre todo para Arturo, quien tenía más desarrollado el trabajo con los objetos, con un “rollo” de él.



Imagen de Tacheles, cedida por Carmen Luz.

**¿Entonces, esto no se da por un referente específico, sino por esta experiencia?**

Te diría que él tenía una obsesión en relación al objeto, a guardar objetos, pero que tuvieran una carga emotiva, no cualquier cosa, no solamente juntar cachureos porque sí. Por ejemplo, tú guardas algo, por que era de tu abuelita, un alfiletero, por decirte algo, y ese objeto tiene una historia. Objetos de ese tipo.

En Alemania se dio algo muy especial, ya que Arturo logró insertarse dentro de esa cultura, de ese ambiente de Tacheles, a través de una propuesta que era muy novedosa para los europeos. Por ejemplo, la gente del “Popol Vuh” siempre hacía una animita, la típica Virgen, como muy latinoamericano, entonces me acuerdo que el “Tulo”(Arturo) hizo una calavera en relación a los Mayas, a la muerte, pero la hizo con objetos, y ahí como que yo notaba que la reacción de la gente al verlo era de sorpresa, porque el objeto para nosotros es como de pobreza, la gente anda recogiendo cosas en la calle, hay cartoneros, mercados persas, el reciclar no nos es lejano.

**¿Te refieres a ver al objeto siempre como algo útil?**

Claro, en cambio para ellos es una manera de protestar ante una sociedad demasiado poco vinculada al objeto, al re-usar. Ellos botan, botan, botan. Tú en la calle te encuentras con cosas espectaculares, que acá serían súper importantes y que tú jamás botarías.

### ¿Qué piensas del término “Teatro de Objetos”?

Esa denominación de “Teatro de Objetos” a nosotros nos calza, cuando utilizamos objetos, porque no siempre trabajamos con ellos. El objeto tiene que hablar por sí mismo, desde su existencia anterior. Por ejemplo, la calavera en “El Ñato Eloy” es un objeto que claramente ha tenido una historia. La idea para nosotros, es re-usar algo y ocupar esa historia anterior de las cosas.

### ¿Qué opinión tienes sobre el teatro tradicional de títeres o marionetas?

Siento que es muy encasillador. Pero tiene que ver con la gente que lo trabaja, ellos se consideran títereros y se cierran un poco en la tradición. A nosotros no nos interesa centrarnos exclusivamente en eso, sino que hacer teatro. El muñeco, la marioneta, o como lo llamen, incorporarlo como un recurso, también para la experimentación. Es interesante, por que permite hacer cosas que quizás, en el teatro tradicional no son posibles, como mostrar escenas de luchas en circunstancias que en teatro real, tendrían que haber cien actores en escena.

Este es un teatro que si no se trabaja bien, puede resultar muy básico, y ahí es donde nacen los prejuicios. Sin embargo, notamos que las nuevas generaciones tienen un concepto más serio del Teatro de Objetos o muñecos. No tienen esa sensación como en otros tiempos, que era considerado un teatro infantil, sino que tienen un concepto más significativo, hay más búsqueda.

### ¿Ves el trabajo de ustedes con marionetas, objetos y muñecos, como una propuesta contingente?, ¿cuáles son las exigencias que se auto-imponen?, ¿cómo debería ser, según tu experiencia, un lenguaje contemporáneo con marionetas?

Yo pienso que no existe un sólo lenguaje, pienso que el lenguaje es el resultado de la propia búsqueda y trabajo. No se puede elegir un lenguaje arbitrariamente porque te parece interesante o porque puede resultar llamativo, sino que éste tiene que ser significativo y particular para cada artista. Nuestra búsqueda se orienta al objeto dentro de un contexto latinoamericano, en donde se da el desprecio a lo usado. Hay una necesidad de nuestra sociedad, no digo de toda, en cuanto a tratar de ser lo más europeo posible y lo menos latinoamericano posible. Para mí el objeto nos vincula a lo latinoamericano, además, nunca seremos europeos, porque no lo somos.

Para nosotros es importante dar un sentido a todo lo que ocupamos en teatro, claro que esto es muy amplio, dependiendo de cada creador, ya que influyen muchos factores como la experiencia de vida, lo que te interesa rescatar, las temáticas, etc.

## Año 2007

En esta oportunidad, **Carmen Luz nos confirmó que tuvo la ocasión de conversar con el teórico polaco Henryk Jurkowski, importante referente para nuestra tesis.**

Nos pareció un dato digno de mencionar, debido a la lejanía para nosotros, e importancia de este personaje en la contingencia de la marioneta contemporánea.

### ¿Cuándo conociste a Henryk Jurkowski?

A Jurkowski lo conocí en Charleville-Mézières, Francia, durante una residencia de investigación que realicé gracias a una beca de la UNESCO, entre abril y junio de 2005. Yo estaba trabajando en el Centro de Documentación del Instituto Internacional de la Marioneta. Mi investigación era: "**Origen y desarrollo del teatro de sombras en el mundo**". Ese lugar es un instituto muy importante a nivel mundial sobre investigación y desarrollo del teatro de marionetas y pertenece a UNIMA. Conversamos un rato, me preguntó de dónde era, le conté que trabajaba con objetos, estuvimos hablando un rato en inglés.

Como investigador supongo que le interesó saber algo del teatro de sombras y de objetos que desarrollaba con la compañía.

- **Zapallo de Troya (2003-2007)**



De izquierda a derecha: Marina Fernández, David Coidan, Alicia Quesnel.

Colectivo de artistas-diseñadores que se constituyeron en 2001, para trabajar en diversos proyectos, surgiendo la posibilidad de abordar la producción de montajes teatrales y asesorías de diseño para el mundo del espectáculo, por ejemplo, para compañías como La Troppa, entre otros grupos. Incursionando, a su vez, en la realización de montajes propios, con un espectáculo de marionetas, llamado "*H*" (representación muda de una leyenda budista), presentado en 2002, en el "Centro Cultural Matucana 100".

**Integrantes:** Eduardo Jiménez, Alicia Quesnel, Luis Henríquez Gómez, Carlos Rivera, Marina Fernández y David Coidan.

Sin embargo, ya en 2007, con motivo de confirmar algunos datos, nos enteramos de que este colectivo se había desintegrado, sin tener certeza a la fecha, de su posible reagrupación bajo este mismo nombre.

### ¿Que entienden por “Teatro de Objetos”?

**Alicia:**

Lo veo como la manipulación de objetos, sin ser éstos marionetas, ya que no se utilizan personajes con forma humana, sino que puede ser un pedacito de papel, que se puede transformar en boca y después se puede quemar o transformar en otra cosa, yo lo veo así.

### ¿Te refieres a que es más abstracto?

**Alicia:**

Si, ya que un objeto cualquiera, como una taza, se puede transformar en un avión.

### ¿Se podría afirmar que es usual escuchar hablar de Teatro de Objetos y asociarlo a un tipo de teatro?

**Alicia:**

Sí, en parte, ya que la marioneta es algo muy determinado.

**Marina:**

Es un personaje, en cambio, un objeto no representa a un humano

**Alicia:**

Pero el objeto también tiene vida. Hay marionetas que son abstractas, que no tienen ojos, ni nariz, ni nada y siguen siendo antropomorfas.

El Teatro de Objetos da más libertad para manipular que una marioneta, ya que siempre ésta cuenta con aspectos técnicos muy precisos. Tengo la impresión que con el objeto, se pueden inventar más cosas ya que no esta dentro de una clasificación de: hilo, de mano, Bunraku, etc. Me parece que el objeto se puede manipular de miles de maneras.

### ¿Podríamos decir que la marioneta es parte del Teatro de Objetos?

**Alicia:**

Para mí es independiente, porque tienen referencias distintas. Para quien va a ver un espectáculo de objetos, no se puede sentir engañado si no ve marionetas.

**David:**

Es complicado trazar fronteras y determinar que éste, u otro grupo, se acercan más al Teatro de Objetos. Yo, por ejemplo, no comparto la definición que da Alicia. Tal vez se podría hablar con más propiedad de teatro de actores y de no actores (de carne y hueso), en cuanto a diferencias técnicas más que nada.

Podemos tener una marioneta, un tarro o una taza, que hacen de personajes. Claro que tienen diferencias técnicas entre ellas, la marioneta tiene mecanismos y una forma para representar algo, y la taza es solamente un personaje en la medida que es manipulada como tal. Pero esta diferencia se daría más a nivel técnico que dramático, por lo tanto, no creo que se puedan separar en términos teatrales.

Siento que el hecho de figurar arriba del escenario los iguala, y tal vez la cosa técnica de la marioneta que el otro no tiene, da lo mismo, ya que en cualquiera de los casos, hay una persona detrás que los anima.

Por ejemplo, "La Troppa" se mueve en todos esos rangos. Hay escenas y momentos en que muestran solamente objetos, en otros está el objeto y el actor, y otros en que son sólo actores. Entonces, esa frontera ¿definirla?, yo la cosa la cortaría más técnicamente, que por lo que ocurre en el escenario. Una vez que algo empieza a funcionar arriba del escenario, se da un reglamento propio, que se aplica a todas las variables de lo que sucede ahí. Como la danza por ejemplo, creo que separar la danza del teatro, puede tener que ver más con un asunto técnico, que con otro aspecto.

**Alicia:**

Son lenguajes diferentes.

**David:**

Claro pero, por ejemplo, la danza-teatro, ¿cuándo deja de ser danza y comienza el teatro?. Para mí es menos fascinante la frontera entre una y otra, que lo que resulta, no importa que haya algo indefinible.

**Alicia:**

Para mí, "La Troppa" no hace Teatro de Objetos, ni de marionetas. Los veo como actores que utilizan toques de un muñequito, o algo, pero nunca pensé en Teatro de Objetos, porque no usan al objeto para darle otro sentido.

### **¿Qué piensan de la denominación Teatro de Objetos?**

**David:**

He visto en el extranjero que se refieren al trabajo de "La Troppa" como "Teatro de Objetos". De hecho, yo fui tramoya en "Gemelos", me tocó estar con ellos en diferentes lugares y se hablaba de ellos, como si ocupasen Teatro de Objetos, en algunas partes del espectáculo, no necesariamente en toda la obra.

Entonces, esta denominación -siento yo- se usa más para decir: "**vamos a ver algo que no sabemos como clasificar, entonces para aglutinar al público, diremos que es Teatro de Objetos**", porque tiene un poco de todas las dimensiones de las que hemos hablado.

- **Christian Pino, músico y ex integrante de la compañía “La Patogallina” (2004- 2007)**

Nuevamente la entrevista principal se realizó el 2004 y 2007, instancia en la cual pudimos confirmar -con la distancia del tiempo pasado- su punto de vista sobre el tema. Christian Pino ya no estaba en el colectivo “La Patogallina”, había conformado su propia compañía, “Nina Chiara” en 2006 y tenía su propia perspectiva para ver el Teatro de Objetos.



Christian Pino

## **Año 2004**

### **¿Qué piensas en relación al término “Teatro de Objetos”?**

Nosotros hacemos teatro de calle, nunca nos habíamos planteado hacer Teatro de Objetos. Solamente ahora, para la siguiente obra, hemos comenzado una búsqueda para ocupar muñecos. Por ejemplo, en el “Húsar de la Muerte”, ocupamos objetos reciclados en toda la obra. Para los gorros de San Martín y O’Higgins, usamos ganchos de ropa y las condecoraciones eran de latas de cerveza o bebida. Reciclamos objetos y los sacamos de contexto.

### **¿Cómo se da la búsqueda de estos objetos?**

Depende de las cosas que se le van ocurriendo a cada uno, somos un colectivo teatral, donde hay músicos, actores, diseñadores, personas que estudiaron cine, video, títeres y todos nos asumimos como obreros del espectáculo. Tampoco tenemos apoyo de nadie y por necesidad tenemos que buscar medios que nos permitan solucionar problemas técnicos, no se trata de filosofar mucho con el uso del objeto, sólo surgen posibilidades, sin un análisis mayor en base a improvisación, el director ordena, y ahí se va limpiando y cortando. Se van planteando las cosas al igual que con el vestuario y la actuación.

### **¿Cuándo tienen una visión global del trabajo, se plantean una estética particular de la compañía?**

Claro, siempre buscamos unidad en todo.

### **¿Cómo definirías el concepto “Teatro de Objetos”?**

Es difícil definir, ya que para mí es reciente este concepto. Por ejemplo, hace poco fui a Argentina, tomé clases con Mauricio Kartun, leí sobre el tema, lo cual me dio una perspectiva en cuanto a que, dentro del concepto objeto, hay una búsqueda eterna, ésta siempre va cambiando, porque se encuentra algo nuevo o por un manejo nuevo de éste. Por eso, estoy viendo como aplicar lo que aprendí. Tengo claro que el objeto debe expresar como lo que es, un objeto.

Por ejemplo, en el trabajo con muñecos, lo que me interesa es manipular, siendo yo el alma y el cerebro del muñeco. Me parece que el problema surge cuando se trata de mover al muñeco como si fuera un ser humano, ya que ahí la magia se va apagando. Mientras más se persevera en esto, más se nota que es un muñeco. En cambio, si uno lo muestra como tal y lo trabaja de manera poética, mostrando cosas que el ser humano no puede hacer, como volar, romper en mil pedazos, extender su mano dos metros, eso me parece interesante, es decir, trabajar el muñeco como un objeto. Como las muñecas del “Periférico de Objetos”, que son neutras, la imagen de éstas es cautivadora, porque tienen un cuento medio oscuro. Por otro lado, creo que hay modelos importantes para ocupar el objeto en el teatro, como las influencias de Duchamp y de Kantor .

### **¿A qué crees que se le puede atribuir más peso, a crear o al resultado de una obra?**

Yo creo que el cuestionamiento se centra en la creación, a mí me interesa Kantor por sus creaciones, porque inventa un lenguaje.

No creo en recetas ni reglas, yo soy músico, mi escuela ha sido “La Patogallina”, aquí hay gente del Teatro del Silencio, de la Mancha, de circo, de malabarismo y la base siempre es la improvisación.

En el “Húsar de la Muerte” teníamos como modelo a la película<sup>401</sup> y se decidió trabajar el cine, en teatro con movimiento de cámara rápida y con escenas pegadas.

Volviendo al tema del muñeco, este tiene que justificarse en escena, para representar algo que el actor no pueda hacer. Este objeto tiene que tener un sentido.

## **Año 2007**

### **¿Cómo ves hoy el Teatro de Objetos?**

Para mí es un espacio donde el objeto toma relevancia en cuanto a imagen y ayuda a relatar cosas o hechos, sin necesidad de exponer un texto literal, porque la imagen va mucho más allá, de lo que las palabras puedan explicar. Sin embargo, hablar de definiciones en teatro me parece cada vez más limitante y cada vez percibo más al teatro como una totalidad, ya que con las definiciones se puede caer en equívocos. Por ejemplo, en La Patogallina, nos trataron de

---

<sup>401</sup> “El Húsar de la Muerte”, película muda de Pedro Sienna (1925). Trata sobre las hazañas de Manuel Rodríguez, en su lucha por la independencia de Chile.

teatro físico, todo el tiempo. Pero resulta que si yo quiero ocupar otros elementos, te pueden catalogar de forma errónea, si dices danza, tal vez puedes escuchar "que aburrido, baile". Creo que eso es una limitante, más bien te diría que tiene que ver con la calidad que cada artista pueda entregar a su trabajo.

**¿Entonces, según lo que afirmas, no habría una definición de Teatro de Objetos?**

Para mí no. El teatro tiene que ser solo una cosa.







# CONCLUSIONES

## Momento histórico

En el arte en general, hoy se da una gran gama de posibilidades, en cuanto a expresión. No hay un solo medio, ni hay grandes escuelas que dicten normas a seguir. En este aspecto, podríamos sugerir un ejemplo emblemático, centrándonos en la marioneta como un hito a cotejar, para verificar su evolución a través del tiempo, ya que ésta, no nació siendo marioneta, sino que su desarrollo fue paulatino, pasando por diferentes épocas históricas, en las cuales lo que cambiaba, no era tanto su materialidad, **sino la visión que de ella se tenía.**

Si consideramos que hoy, el ciudadano corriente tiene a su alcance más información de la que en toda su vida pudo llegar a tener un hombre en la Edad Media, tendremos un recorrido vertiginoso, por la historia del arte y el desarrollo de las sociedades, hasta el día de hoy. Desde ese entonces se sucederían los acontecimientos que transformarían a esta expresión, de una experiencia animista y didáctica, a un medio artístico propiamente tal, con todas las libertades que de ello devienen.

Por lo tanto, no es de extrañar que **los modos, los conceptos y los medios cambien.** Estamos en un momento histórico en que es tal la cantidad de recursos, temáticas y lenguajes expresivos, que ni siquiera los grandes centros culturales, como por ejemplo, el MOMA<sup>402</sup> de Nueva York, tienen del todo claro cuáles son las líneas experimentales, a nivel artístico, que deberían ser consideradas como dominantes en el panorama contemporáneo. El arte pasó de contar con expresiones relativamente estables (géneros, temáticas, medios), a realidades que se construyen de forma cambiante día a día. Ahora bien, nosotros hablamos de las artes de la representación de modo similar, al de las artes visuales y la *performance*, donde esta última se presentaría como una suerte de hijo híbrido, mezcla entre lo esencialmente plástico y lo esencialmente representativo.

Esto podría ser un punto a discutir, **¿que es “esencialmente puro”, en términos artísticos hoy en día?**, esto se aproxima al punto de vista que nos muestra Danto:

**“El paradigma de lo contemporáneo es el colage, tal como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el colage es “El encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas.” La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí<sup>403</sup>”.**

---

<sup>402</sup> Entrevista a Glen Lowry, Director del MOMA, Artes y Letras, El Mercurio, 18 de Noviembre de 2007.

<sup>403</sup> Op., Cit., Danto, p., 28.

Ya mencionamos lo que se entendía -a modo muy general- por **posmodernidad** según el enfoque de nuestra tesis. Básicamente, es una época que demarca, desigualmente a nivel mundial (más bien occidental), el fin de los paradigmas.

En arte se da el fenómeno correlativo, el fin de los relatos legitimadores de las vanguardias. No hay un solo discurso, sino una atomización a todo nivel, donde hay visiones y postulados que representan a diferentes grupos. Sin embargo, se da una tendencia a la homogeneización en los medios reproductivos, como el lenguaje de los *mass medias*.

Dentro de este proceso, nuevamente rescatamos lo que expresa Danto<sup>404</sup>, basado en Belting, en cuanto a que la característica de la contemporaneidad, sería un **cambio de conciencia**, donde no existe un sentimiento de pertenencia a algún gran relato. Por otro lado, ya pudimos constatar que, en general, a los grupos no les interesa perpetuar postulados eternos, ya que se trata -como dijo Veronese, de "Periférico de Objetos"- de investigar nuevas formas y cuando éstas se encuentren, investigar otras. Esto habla de un permanente desasosiego en la creación, una constante búsqueda, un no contentarse con fórmulas hechas.

A esto debemos sumar la diversidad de poéticas y la noción de multiplicación y diversificación de conceptos, entendidos antes como inamovibles. Tal es el caso de lo ocurrido en Argentina, con términos como: "dramaturgia", que -según Jorge Dubatti<sup>405</sup>- ya no se habla de un solo tipo, sino que de dramaturgia de actor, de director, de autor, de grupo. Esto es una muestra de la multiplicación de expresiones, mediante las cuales el artista se apropia del arte y no el arte del artista, para hacer de éste, un medio de expresión vivo.

### **¿Pero cómo verificamos esto en el "Teatro de Objetos"?**

Cuando comenzamos esta investigación, nos encontramos con versiones variables sobre el origen, aplicación y sentido del término "teatro de Objetos", conviviendo muchos puntos de vista, incluso contradictorios entre sí. Es más, ya dijimos que se subentendía la práctica del Teatro de Objetos también, como algo inconsciente. Esto último recalcaría la idea de que no hay una escuela que rija los criterios creativos de los artistas. Incluso si esto fuese posible hoy, sonaría absurdo.

Por tanto, las relaciones teóricas del "Teatro de Objetos", para esta tesis, fueron surgiendo a medida que se recababa información de los diferentes grupos de teatro que escogimos para estudio y de los teóricos a los cuales pudimos acceder.

Siguiendo esta idea, no existiría teoría previamente formulada sino, más bien, la que otorga la práctica del trabajo propio de cada compañía.

Este es un fenómeno complejo, que intentaremos interpretar como un cambio de visión por parte de los artistas, de forma consciente o inconsciente, debido a la intromisión de la filosofía en el arte, como en ningún otro momento histórico del

---

<sup>404</sup> Op., Cit., p.,27.

<sup>405</sup> Veronese, *La Deriva*, Prólogo, Op., Cit., p., 7.

pasado (vanguardias del siglo XX), que creemos se podría concretar a *grosso modo*, en la siguiente idea, inspirada en los principios del teórico A. Danto:

**Después de que se insertó la filosofía en el arte, cualquier cosa pudo ser considerada arte<sup>406</sup>, no encontrándose una sustancial diferencia entre la realidad y el objeto artístico.**

**“Esto hizo pensar en el arte filosóficamente<sup>407</sup>”.**

**¿Qué es, entonces, lo que catapultó a esta cosa, a este hecho o a esta representación, en obra artística?**

Esta respuesta la podemos encontrar en Duchamp y en Beuys, con bastante proximidad, y esta es, **“la idea del artista”**.

Por tanto, el arte contemporáneo es acreedor de esta concepción y la sigue conjugando hasta hoy en día. Estamos en condiciones de afirmar que el arte contemporáneo trata sobre **“la creación de ideas”<sup>408</sup>**, sin embargo, pensamos que también se da una paradoja en este aspecto, ya que las ideas dejan de ser lo que son cuando hacemos de ellas una institución. Entonces, se transforman en circuitos monolíticos de sentido.

Esto se ejemplifica con los *ready-mades* de Duchamp, quien transformó una pala en arte. La pregunta que podríamos formular entonces, es: ¿acaso esto confiere estatus de arte a todas las palas? La respuesta: claro que no.

Otro ejemplo lo da “Periférico de Objetos”, tomando una determinada simbología, dada en parte por la elección de muñecas antiguas, las cuales se transformaron en íconos de su estética fundadora, porque así fue el punto de vista de estos artistas y no de otros. Tanto así, que estas muñecas adquirieron un nuevo sentido de acuerdo a esa inédita dimensión, siendo reconocibles y particulares del sello de este grupo.

Éste, según nuestro punto de vista, sería uno de los motivos que subyacen a la concepción global, que relativiza los modelos teóricos y abre una multiplicidad de direcciones en la creación.

De acuerdo a la perspectiva que hemos expuesto a través de la tesis, no asumimos que este desprendimiento teórico sea de común conocimiento, o acuerdo expreso de las compañías. Sin embargo, es un punto de apoyo que nos ayuda a situar los procesos atinentes a las búsquedas artísticas, en general, y teatrales en particular en un contexto de actualidad.

**Entonces, el término “Teatro de Objetos”, se presentaría ambiguo.**

Hay variados aspectos que hacen relativo a este término, por lo que primero nos referiremos al aspecto de su traspaso cultural.

---

<sup>406</sup> Danto, Op., Cit., p., 113.

<sup>407</sup> Op., Cit., p., 36.

<sup>408</sup> Esta afirmación se apoya también, en lo expresado por Glen Lowry, Invitado a Chile a dictar conferencias sobre tendencias del arte contemporáneo, según éste, “ya no hay un centro mundial del arte, sino una constelación”. Ibid.

Si bien este concepto -según los antecedentes recabados- se acuña en Francia, nosotros nos referiremos al pequeño espectro al cual hemos tenido acceso, para verificar su traspaso, desde Europa a Argentina y Chile, en los grupos que tomamos como exponentes. Este argumento se aúna con la idea de posmodernidad que ya mencionamos, y se completa con una serie de complejidades culturales propias de cada grupo, perteneciente a una determinada idiosincrasia.

Como lo expone Patrice Pavis<sup>409</sup>, cada modelo cultural tiene sus propias normas y símbolos: **“la cultura es un sistema de significación”**<sup>410</sup> creado por el hombre y, al producirse su traspaso a otras idiosincrasias (argentina, chilena), la posibilidad para acceder a un punto de vista unificado sería relativa. De aquí derivaría la relativización de los productos culturales. Un argumento que nosotros tomamos solamente como verificador de lo que ya mencionamos en materia artística, para apoyar nuestra hipótesis.

**“Con las sociedades industriales, al menos occidentales, asistimos a un parcelamiento de los sistemas de pensamiento. Como no puede haber varias verdades sobre un mismo aspecto, nos habituamos a pensar que éstos son sistemas (relativos, a menudo, ellos mismos a las sub-culturas de los diferentes sub-grupos, en particular, sociopolíticos), son simplemente puntos de vista de lo real, a vincular ampliamente a los sujetos que piensan. De ahí la aparición del espíritu del relativismo, que va a la par con el proceso de la desacralización”**<sup>411</sup>.

Entonces, el entendimiento del “Teatro de Objetos” por parte de los grupos, no ha sido en cuanto a una escuela o vertiente a seguir sino, más bien, al captar libremente este concepto para el tratamiento del objeto en escena. Con esto se verifica que no hay una reverencia, a ningún tipo de modelo cerrado de significación, cada grupo lo entiende y trabaja según su propia visión.

**En otro ángulo argumental**, si bien el concepto “objeto” es adecuado al desarrollo de sociedades tecnológicamente avanzadas, por cuanto contiene una representación valórica en el sistema de producción indiscriminado justificado en sociedades de consumo, se presenta “estratégicamente” ambiguo, en cuanto a no determinar concretamente a qué producción artística se refiere. Esta relatividad se da, en cuanto a que “la cosa” adquiere nombre y sentido solo en relación al sujeto y, más concretamente, a la compañía que lo trabaje.

Como ya relatamos en las “teorías del objeto”, no existe un objeto puro, éste siempre será mediatizado por el hombre. Es esta relatividad para pensar el objeto, la que otorga ventaja al término, sobre el nombre “Teatro de Marionetas”, ya que denota libertad conceptual, se aparta de encasillamientos y, por tanto, fertiliza espacios creativos.

---

<sup>409</sup> Patrice Pavis, *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago, Universidad Arcis / Ed. Lom, 1998.

<sup>410</sup> Op., Cit., p., 48. Pavis, relaciona con lo expresado por Lotman (Yuri Lotman y Escuela de Tartu, 1976, *Travaux sur les systèmes de signes*, Bruselas, Edition Complexe).

<sup>411</sup> Op., Cit., p., 54. (Camille Camilleri, *Cultura y Sociedad: caracteres y funciones*, 1982, p., 23) citado por Pavis.

No se trata de reemplazar a la marioneta por el objeto, ni de mirar el objeto como si fuese marioneta, tal vez, ni siquiera es necesario que exista un objeto en escena. Esto ya se lo planteó Théâtre de Cuisine, quienes imaginaron hasta qué punto la evocación de las cosas, las puede hacer existir en la cabeza del espectador<sup>412</sup>.

Basta trabajar un concepto, tal vez son los actores trabajados como objetos o las relaciones son objetales, o solamente hay un solo objeto que resume la escena. Desde esta perspectiva se abre un camino a investigar.

### **Si ya hablamos de la marioneta contemporánea, ¿entonces cuál sería la diferencia con el Teatro de Objetos?**

Si se desarticulaban las antiguas convenciones del teatro de marionetas, se abandonó el retablo, la manipulación encubierta, las relaciones se tornaron cambiantes, subjetivas, el efecto de ilusión se transformó en uno más de los aspectos a trabajar (con o sin ilusión, o intervalos de ésta) y cualquier objeto pudo ser considerado marioneta y a la inversa...

### **¿Qué es lo que sucedió realmente?**

Cayó lo que podría ser considerado un **“bloque cerrado de sentido”**, donde las marionetas eran las marionetas, los titiriteros eran los titiriteros, los actores eran los actores, los textos eran textos para marionetas, los teatritos eran teatritos para marionetas, etc.

Los esquemas estaban ahí, claramente definidos, para que habláramos de género y tradición.

Sin embargo, la **deconstrucción** de estos lenguajes, producto de la experimentación, el análisis, la injerencia de las artes en general, la *performance*, y los fenómenos propios de los tiempos actuales, produjeron su atomización, consecuencia además de la diversificación de los medios expresivos.

**“No existe más un decálogo con normas de cómo deba ser o cómo se deba representar una marioneta. Lo que existe son técnicas al servicio de la desestructuración”.**

El artista se liberó del peso de la tradición, para hacer arte en el sentido que a él le parezca, con o sin un propósito definido, ya que la representación se desligó también del esquema valórico de antaño. Debido a esto, la marioneta contemporánea ya no depende de una técnica o materialidad asociada a la tradición, sino a una decisión estratégica, desde la cual se sitúa el artista.

### **Es en esta zona híbrida, donde surge el “Teatro de Objetos”**

El Teatro de Objetos tiende a poner en jaque lo que se entendía por **género teatral**<sup>413</sup>, más específicamente, **“género teatral de marionetas”**<sup>414</sup> ya que, por su

---

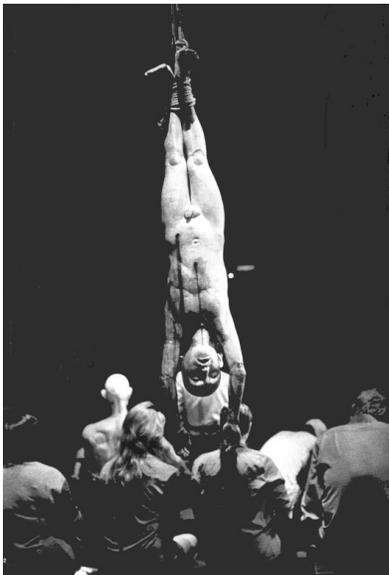
<sup>412</sup> [www.theatredecuisine.com](http://www.theatredecuisine.com), documento PDF.

<sup>413</sup> Ver glosario.

<sup>414</sup> A mediados del siglo XIX, Charles Magnin, validó el teatro de títeres como una forma teatral, con características específicas, que la separaban del resto del arte dramático. Otros teóricos como Janusz Galewicz y Erik Kolar también identificaron al marionetismo como un género teatral. Teóricos citados por Jurkowski, *Consideraciones sobre el teatro de Títeres Op.*, Cit. p., 10, 26, 27.

carácter experimental, integra procesos de búsqueda e investigación a la escena y desafía las expectativas del espectador, quien ya no espera encontrar relaciones inmutables en el juego escénico a las cuales supeditarse, subentendidas antiguamente como reglas acatadas por "todos" (público y actores).

En otras épocas, rebasar los límites entendidos como típicos -que conllevan las normas sociales e ideológicas de un público en particular- muchas veces no era bien entendido. Un ejemplo histórico es "Ubú Rey" (1896), de Alfred Jarry, pues debido a la ironía y al tratamiento de la obra, (máscaras, suspensión del decorado, irracionalidad del argumento, lenguaje procaz) la platea se trenzó a golpes, sorprendida al discernir la provocación de una nueva manifestación artística como un insulto. De esta forma, "lo que esperaban ver" no respondió a sus ideas de modelo verosímil, o forma de entender el espectáculo.



Hoy en día, un ejemplo de la desarticulación de los esquemas fijos de la representación con marionetas, podría ser el grupo Periférico de Objetos, quienes rompen la ilusión preciosista trabajando el concepto de lo siniestro. En la Obra "Monteverdi Método Bélico", conviven autómatas, actores como despojos humanos y los objetos apenas son manipulados a diferencia de otras puestas.

"Monteverdi Método Bélico" 2000, Periférico de Objetos. Imagen de Rev. Teatro, La Revista del Teatro San Martín, Op., Cit., p., 92.

En la actualidad, no hay un sólo espacio teatral, sino una apertura y accesibilidad a distintos tratamientos del espectáculo, donde las fronteras se desdibujan, se cruzan y ninguna interroga a otra. Es decir, ya no hay una estructura con la cual "cuadrarse".

Por tanto, "**Teatro de Objetos**", es un concepto convocante de múltiples poéticas que trabajan el "objeto" desde un punto de vista amplio, (material, conceptual, literal, filosófico, etc.). Es una expresión contemporánea que puede igualmente apropiarse del formato de la marioneta y de formas artísticas del pasado. Sin embargo, a diferencia de la tradición o de la historia, no busca perpetuarse en ellas, sino experimentar y abrir espacios para encontrar otras formas de transmitir, con la óptica y los recursos que permiten hacerse cargo de una producción artística en este tiempo (menos ingenuidad, más medios).

Se plantea entonces como un ámbito abierto, compartiendo con el actor-manipulador, el protagonismo en la escena.

Más que diferenciarse del teatro de marionetas contemporáneo, se vincula a una **postura estratégica** por parte del medio teatral y de los artistas, que implica la imposibilidad de circunscribir esta práctica teatral a una definición cerrada de lo que significa "objeto", concepto amplio, relativo y filosófico.

**¿Objeto que se remite a sí mismo?** (Théâtre de Cuisine)

**¿Objeto de manipulación?** (Periférico de Objetos)

**¿Objeto como materia?** (Ciklos)

**¿Objeto-colage-antropomorfo?** (Equilibrio Precario)

**¿Objeto como prótesis?** (Kantor)

**¿Objeto como concepto?** (todos los anteriores)

Como ya dijimos, es la noción filosófica del término, la que "sitúa" a este concepto teatral dentro de fronteras ambiguas, característica esencial que convoca planteamientos del arte a nivel global y los debates propios de éstos. La filosofía abre un pensamiento sobre cuáles son los límites de los parámetros que cuestionan las expresiones artísticas, más que las obras mismas y sus contenidos (¿qué se considera Teatro de Objetos y qué no?, ¿dónde empieza el *happening* y termina el teatro?, ¿hasta dónde llega la pintura y cuándo comienza la fotografía?)



"La Pequeña Gigante", Royal de Luxe, imagen del Mercurio, Sábado 27 Mayo 2006.

Un ejemplo es **La Pequeña Gigante** de "Royal de Luxe". La idea de la marioneta es reconstruida, es decir, representa la forma de una marioneta pero, por sus enormes dimensiones, es llevada al extremo de maquinaria para ser manejada ya no como un pequeño muñequito, sino por medio de una serie de aparatajes, que la convierten en un gran evento callejero. Son los procesos y las dimensiones extra escala humana, las que capturan el encanto, la admiración de la ciudadanía, suscitando impacto social y mediático. Podríamos preguntarnos: **¿espectáculo, evento o teatro?, ¿Teatro de Objetos o marionetas?**...no pretendemos adentrarnos en estas encrucijadas, sino mostrar la caducidad de los esquemas fijos de los cuales busca desmarcarse el Teatro de Objetos.

**El Teatro de Objetos trabaja, entonces, desde un punto de vista estratégico y protagónico la imagen, en cuanto a sentido, uso, manipulación y metáfora, mediante el elemento escogido para la escena.**

En él conviven múltiples sentidos del objeto. Lo que interesa en este teatro, no es tanto la materialidad de la marioneta u objeto, sino el proceso que se despliega, producto de la postura política e ideológica del artista, poniendo al servicio de la escena, su propia interpretación de las relaciones escénicas.

Interesante son los vínculos que se crean en el juego de la representación, entre objeto –manipulado, actor-manipulador y público.

Si bien es un universo amplio donde se encuentran diferentes niveles de búsquedas artísticas; éstas -incluso intuitivas- se insertan en el Teatro de Objetos producto de la necesidad incesante de encontrar nuevas formas creativas, con alianzas técnicas propias de la cultura de las multimedias.

La siguiente enumeración, muestra cómo nos planteamos el abordaje, en una pequeña fracción del universo de los objetos y donde las categorías enunciadas no son excluyentes unas de otras, sino que podrían ir desde un leve matiz hasta algo declaradamente expuesto. Una perspectiva, una herramienta o una poética, desde la cual situarse en términos creativos, tanto a nivel interno como externo (temáticas, formas, contenidos, etc.). Este delicado límite, hoy en día, es parte de las complejidades artísticas y de él, devienen distintas poéticas que incluyen un intrincado análisis de los medios usados en la escena.

## “El objeto como laboratorio o el valor de la atomización”

- El objeto como marioneta o títere (antropomorfo)
- El objeto como objeto (doméstico o de cualquier índole)
- El objeto como *ready-made* (descontextualización)
- El objeto encontrado (objetos con una vida anterior evidente)
- El objeto como desecho (residuo de la sociedad de masas)
- El objeto embalado (oculto, encubierto)
- El objeto escultura (creado plásticamente)
- El objeto simbólico (asociado al surrealismo)
- El objeto maxi-objeto (objeto gigante, dimensión espacial), etc.

Por todo lo expuesto anteriormente, no podemos circunscribir un “**modelo literal**”<sup>415</sup> de Teatro de Objetos para fijar un criterio *a priori*, que establezca la “forma correcta” de ver o entender esta forma de abordar la creación teatral. No es casual que se haya producido un cambio de nombre, de marioneta a objeto.

Por otra parte el tratamiento del “objeto” que hemos visto en las compañías, se adecua perfectamente a lo que sugiere la visión posmoderna de Jameson, en cuanto a que, no habrían “modelos tipo”, que marquen una sola directriz a seguir en cada área, como fue el caso de las vanguardias en el pasado. Todo lo contrario, habría una libertad expresiva para plantear múltiples universos

---

<sup>415</sup> Aun así, tentamos hacer una propuesta de “modelo literal” de Teatro de Objetos, con el fin de exponer aun más claramente, el por qué, ésta visión no se ajustaría a nuestra tesis, sobre el cómo abordar hoy, este concepto. Ver glosario.

creativos, en lo que respecta al tratamiento de éste, en la escena. El Teatro de Objetos toma la marioneta, pero el sentido tradicional de ésta, ya no se ajusta a su 'práctica teatral'<sup>416</sup>.

Por tanto, concluimos que más que corresponder a un género teatral o a una técnica, representaría un cambio de mentalidad, denotando una actitud en las artes escénicas, correlativa al parámetro posmoderno. Esta idea se destacaría, cuando acudimos al siguiente pensamiento:

**“El objeto, como concepto, recobra todo lo que sucede en la escena”<sup>417</sup>.**

---

<sup>416</sup> Ver glosario.

<sup>417</sup> Franz Bretano, (1838-1917), citado por Jurkowski, *Métamorphoses...*, Op., Cit., p., 181.



# Glosario

## A

### Ana Maria Amaral

Teórica, docente, directora y dramaturga de teatro de marionetas, objetos y máscaras. Originaria de São Paulo, Brasil. Profesora de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, pedagoga de formas animadas, autora de libros como: *Teatro de Formas Animadas*, Ed. Universidad de São Paulo, Edusp, 1991; *Teatro de Bonecos no Brasil*, São Paulo: Com Arte, 1994, y *Teatro de Animação*, São Paulo. Ed. Ateliê, 1997.

Ha sido premiada en variadas ocasiones: 1978/1983 Premio Mambembe e Prêmio Governador do Estado, etc. Fuentes: *Teatro de Formas Animadas*, *Teatro de Animação*, [www.editorasenacsp.com.br](http://www.editorasenacsp.com.br)

## B

### Barthes, Roland

Escritor, lingüista, crítico literario, semiótico francés (1915-1980), nació en Cherburgo, estudio letras en La Sorbona en 1939, se desempeñó como docente, creó el Groupe de Théâtre Antique de París. Estudiante de Max y Michelet, en un principio cercano a corrientes neomarxistas para derivar posteriormente al existencialismo y estructuralismo. Su obra integra áreas de sociología, filosofía, comunicación, crítica literaria, análisis semiológico sobre todo en su último libro en relación a la fotografía, *La cámara lúcida*(1980), *El sistema de la moda*(1967). Todo discurso puede convertirse en signo y en mito. El mito es un mensaje, y su principal característica es "el como" expresa una idea, ésta siempre será producto del habla, más que del lenguaje. Idea que es distorsionada para representar una reflexión. *Mitologías*(1957). Fallece en 1980 producto de un accidente. Fuentes: [www.infoamerica.org](http://www.infoamerica.org), John lechte, *50 pensadores contemporáneos*.

### Baudrillard, Jean

Filósofo y sociólogo francés, cuya obra estuvo dedicada al análisis de la sociedad contemporánea. Nace en Reims y muere en París (1927-2007). Su obra se asocia al análisis de la posmodernidad y la filosofía del postestructuralismo. En su libro *El sistema de los objetos*(1968), analiza el objeto según su valor de cambio y de uso en la sociedad capitalista, reflejando la obra de Barthes, *El sistema de la moda* y las influencias de Max, Mauss y Bataille. Otros libros que muestran algunas de las aristas de su análisis, son: *La sociedad de consumo* (1970), *Por una economía política del signo*(1972), *El espejo de la producción*(1973), etc. Fuentes: John lechte, *50 pensadores contemporáneos*, [www.epdlp.com](http://www.epdlp.com)

## D

### Danto Coleman, Arthur

Filósofo, profesor emérito de filosofía en la Columbia University, crítico de arte en *The Nation*. Norteamericano, nacido en Ann Arbor, Michigan, 1924. Ha publicado numerosos escritos sobre crítica de arte, entre ellos se encuentran: *Encuentro y reflexiones: El arte en el presente histórico* (Farrar, Straus y Giroux, 1992); *The transfiguration of the Commonplace*; *Embodied Meanings*, *Beyond the Brillo Box*; etc. Ganador del Premio Nacional de la Crítica en la categoría ensayo.

Merecedor de variadas becas de diferentes organizaciones: Guggenheim, ACLS y Fulbright. Ha sido presidente y vicepresidente de la Asociación Filosófica Americana y presidente para la Asociación Americana de Estética.

Alcanzó celebridad, por su tesis sobre la muerte del arte, que sitúo en los '60. Visión que ha generado controversias. En su libro *Después del fin del Arte*, se refiere al fin de la visión de un arte narrativo y a la necesidad de enfrentar una forma de entender el arte en una era posthistórica, en

la cual, no caben las teorías tradicionales ya que, no pueden explicar la diferencia entre una obra de Andy Warhol y el producto comercial que emula. Fundamentalmente porque en el arte contemporáneo todo es posible. Fuentes: *Después del fin del Arte*, [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), [www.temakel.com](http://www.temakel.com)

### **Dubatti, Jorge**

Investigador y crítico teatral, argentino, nacido en Buenos Aires (1963). Doctor en Historia y Teoría de las Artes, profesor especializado en historia y teoría teatral en la carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires, y otras. Realiza investigaciones teatrales desde 1983, ha publicado variados volúmenes sobre teatro (antologías, ediciones, ensayos, compilaciones, etc.). Fundador y creador del Centro de Investigación en Literatura Comparada, del Centro Cultural Ricardo Rojas, de La Universidad de Buenos Aires. Fuentes: *Escritos Mauricio Kartun 1975 >2001*; *Internet*.

## **G**

### **Género Teatral**

Tipología usada para clasificar características comunes, acerca de los medios que usan las artes de la representación. Se establecen criterios que contienen convenciones y normas, basadas en las similitudes del discurso, pudiendo abarcar también, época (según filiación u oposición) y formas (estructuras que articulan una teoría común, en las diferentes manifestaciones). El género teatral no se limita entonces, a la tragedia, comedia, comedia de costumbres, drama, etc., que corresponden a formas ya existentes, sino que, su uso es amplio y creciente. Debido a que la escritura teatral contemporánea, recurre a innumerables formas que suman criterios y materiales (música, representación, artes plásticas). Se podría llegar a pensar que existiría un "modelo ideal" de teatro, pero siempre es conflictivo trazar límites sobre los criterios del discurso. Por otra parte, el género teatral implica ciertas expectativas en el espectador, el cual espera encontrar relaciones más o menos fijas en el juego escénico, a las cuales acepta supeditarse, subentendiendo que son reglas acatadas por todos (público y actores), aunque éstas sean adaptadas de forma particular para cada obra. Fuente: Patrice Pavis, *Dicc. del Teatro*.

### **Genty, Philippe**

Autor francés, creador de espectáculos teatrales contemporáneos, basados en la utilización de marionetas y formas plásticas, de variadas dimensiones. Se inicia con una formación plástica, para luego, por medio de una beca de la UNESCO, realizar un film documental sobre el teatro de marionetas a nivel mundial. Funda en 1968, la "Compañía de Philippe Genty", que se caracteriza por mezclar diversos tipos de marionetas, teatro, danza, mimo, juego de sombras, luces, música y sonidos. Sus creaciones son presentadas a partir de 1980, en el Théâtre de la Ville, encontrando gran acogida y éxito en el público, lo que le permite realizar giras dentro y fuera de Francia. Fuente: [www.fr.wikipedia.org](http://www.fr.wikipedia.org)

## **J**

### **Jameson, Frederic**

Crítico y teórico literario, nacido en Cleveland, Ohio 1934. Se graduó en el Haverford College en 1954, luego se desplazó a Europa, donde estudió en Aix en Provence, Munich y Berlin. En éstos centros, aprendió las últimas tendencias en filosofía continental y Estructuralismo. Volvió a EE.UU, para doctorarse en la Universidad de Yale.

Ha alcanzado reconocimiento por su análisis sobre las tendencias modernas en la cultura contemporánea, especialmente después de su libro: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991. Éste teórico, considera al posmodernismo como una consecuencia del auge del capitalismo organizado. En la actualidad da clases de literatura comparada y estudios romances en la universidad de Duke. Fuente: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

### **Jurkowski, Henryk**

Teórico, autor, crítico y semiólogo, de origen polaco, nació en Varsovia en 1927. Catedrático de Historia y Dramaturgia en la Facultad de Dirección de Teatro de Títeres, en la Escuela Superior Estatal de Drama de Varsovia y Bialystok (Polonia). Conferenciante en el Instituto Internacional de la Marioneta de Charleville-Mezières (Francia), Presidente Honorario de la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA), especialista en estudios teatrales, consagrado especialmente al ámbito del teatro de marionetas. Redactor de la Enciclopedia Mundial del Arte de la Marioneta, proyecto de Unima para la UNESCO, y de variadas revistas. Autor de ensayos publicados en revistas teatrales, folklóricas y semiológicas. Autor de libros como: "Aspects of the puppet theatre" 1988; "Consideraciones sobre el Teatro de Títeres" 1990, *Écrivains et marionnettes* 1991; *A history european puppetry: from its origins to the end of the 19th century* 1996; *A history of european puppetry: the twentieth century*, 1998; *Métamorphoses: La Marionette au xxe Siècle*, 2000.

Fuentes: *Métamorphoses: La Marionette au xxe Siècle*, *Consideraciones sobre el teatro de Títeres*.

## **K**

### **Kartun, Mauricio**

Teórico y dramaturgo argentino, nacido en San Martín, provincia de Buenos Aires, en 1946. Autor de importantes obras como: *Chau Misterix*; *La casita de los viejos*; *Cumbia morena cumbia*; etc. Cuenta a su haber, con gran diversidad en materia de ensayos, que van desde textos teóricos sobre dramaturgia, adaptación, teatro, títeres, hasta reflexiones metodológicas, apartados biográficos, la visión crítica de su propio teatro, prólogos de libros de otros autores, ensayos sobre cultura popular, etc. Fuente: *Escritos, Mauricio Kartun, 1975 > 2001*.

## **M**

### **Mimético**

Relativo a mimetismo y mimesis.

Mimetismo: reproducción maquinal de gestos y actitudes.

Mimesis: imitación o reproducción de alguna cosa.

Fuente: *Dicc. Larousse*.

### **"Modelo literal" de Teatro de Objetos**

Entenderemos su sentido como el tratamiento del objeto en la escena, abordado en el punto cero de máxima distancia, es decir, donde el objeto no guarda ninguna característica de tipo mimético (antropomorfo), que lo relacione con un personaje. Su vida puede ser absolutamente doméstica hasta antes de entrar y salir de escena. Solo adquiere sentido metafórico-artístico, al ser manipulado y tratado de acuerdo a la poética que lo conciba (objeto no pensado para la escena, que luego toma vida teatral-poética). El proceso que involucra el paso de objeto a personaje, implica la necesidad de crear relaciones de representación e interpretación que, nos hagan olvidar su carácter original de cosa. Debido a ésta transformación sufrida por el objeto en presencia del público, éste tipo de representación, "podría ser asumida como un modelo literal de Teatro de Objetos". Fuentes: Claude Monestier, *Rev. Puck*, nº 5; H. Jurkowski, *Consideraciones sobre el Teatro de Títeres*.

### **Moles, Abraham**

Sociólogo francés (1920-1992), doctorado en filosofía (1956), docente y autor. Desarrolló el campo de la psicología social, en La Universidad de Estrasburgo. Fundador del Institut de Psychologie Sociale des communications -l'Ecole de Strasbourg- donde investigó teorías sobre la comunicación, de los medios, las formas, el diseño y la microsociología. Autor de numerosos libros, entre los que mencionamos sólo, algunos de edición en español: *Las comunicaciones en la empresa*, 1979; *El kitsch: el arte de la felicidad*, 1990; *Teoría de los objetos*, 1974; *Psicología del espacio*, 1990, etc.

Fuente: [www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com); Comunicación Sociedad y Cultura, Perfil biográfico y pensamiento, ©BDN/ Infoamérica.

## P

### **Poética (teatral)**

Obra que da numerosas reglas y descripciones sobre el funcionamiento textual-escénico y sobre obra-autor, apuntando a dilucidar las relaciones esenciales de la representación. Hoy, solo una referencia amplia, debido a las innumerables poéticas que dicen relación con una amplitud teórica universal, que dista mucho de dictar normas, sobre lo que debe ser considerado teatro. Más bien, pretende aclarar el intercambio entre actor y espectador, en cuanto a psicología, sociología e historia. Nos referimos a poética para tratar de circunscribir un mecanismo creativo, peculiar a cada compañía. Fuente. Patrice Pavis, *Dicc. del Teatro*.

### **Práctica Teatral**

Se entiende como el trabajo de creación y producción en conjunto de los diferentes miembros de un colectivo teatral (actores, escenógrafo, director, diseñador, iluminador, etc.). El término es de carácter neutro, ya que, evita la idealización de los procesos de creación poética (Passeron, 1996), ya que lo importante es la totalidad, más que la individualidad de sus componentes. Se aparta radicalmente de cualquier tipo de regla teórica sobre la correcta ejecución teatral. Fuente: Patrice Pavis, *Dicc. del Teatro*.

## Bibliografía

- Amaral, Ana Maria**, 1993, *Teatro de Formas Animadas*, Brasil, Ed. Universidad de São Paulo, Edusp.
- Barthes, Roland**, 1980, *Roland Barthes Mitologías*, Madrid, Siglo XXI Editores
- Barthes, Roland**, 1990, *La Aventura Semiológica*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, S.A. 1985, Ed. du Seuil
- Baudrillard, Jean**, 1999, *El sistema de los Objetos*, México, 16<sup>a</sup> Ed. Siglo XXI Editores. 1<sup>ª</sup>Ed. español 1969
- Baudrillard, Jean, Abraham Moles**, 1969, *Los Objetos*, Argentina, Ed. Tiempo Compartido, 1994.
- Biblioteca de Ciencias Sociales. Colección Comunicaciones**, *Los Objetos; Abraham Moles: Objeto y Comunicación*. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1971.
- Boccioni, Umberto**, 2004, *Umberto Boccioni Estética y Arte Futuristas*, Barcelona, Ed. Acantilado. Quaderns Crema, S.A., Sociedad Unipersonal
- Comunicación Serie B, n°3**, García Tirado, Agustín(traductor),1973, *Formalismo y Vanguardia Rusos*, Madrid, Ed. Alberto Corazón
- Connor, Steven**, 1996, *Cultura Posmoderna; Introducción a las Teorías de la Contemporaneidad*, Madrid, Ed. Akal, S.A.
- Converso, Carlos**, 2000, *Entrenamiento del Titiritero*, México, Ed. Escenología, A.C., Colección El Otro Teatro
- Curci, Rafael**, 2002, *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*, Buenos Aires, Ed. Tridente Libros, colección Ensayos
- Danto, Arthur C.**, 1999, *Después del Fin del Arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Ed. Paidós
- De Micheli, Mario**, 1979, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, Madrid, Ed. Alianza Forma.
- De Toro, Fernando**, 1987, *Semiótica del Teatro, del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Ed. Galerna.
- Descharnes, Robert**, 1984, *Dalí, La Obra y el Hombre*, Barcelona, Ed. Tusquets.
- Droste, Magdalena**, 2002, *Bauhaus 1919-1933*, Berlín, Ed. Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Klingelhöferstr., ©1991, Taschen
- Dubatti, Jorge**, 2000, *Compilación, Nuevo Teatro Nueva Crítica*, Buenos Aires, Ed. Atuel
- Eco, Umberto**, 2000, *Como se hace una tesis*, Barcelona, Ed. Gedisa
- Eco, Umberto**, 2000, *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Ed. Lumen, S.A.
- Goldberg, Roselee**, 1979, *Performance Art, desde el Futurismo hasta el presente*, Barcelona, Ed. Destino Thames and Hudson, S.A.
- Gómez de la Serna, Ramón**, 1977, *Dalí*, Madrid, Ed. Espasa – Galpe, S.A.
- Jameson, Frederic**, 1991, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, S.A. y Ed. Paidós SAICF, Buenos Aires
- Jenkyn Jones, Sue**, 2002, *Diseño de Moda*, Barcelona, Ed. Blume
- J. Rizk, Beatriz**, 2001, *Posmodernismo y Teatro en América Latina: Teorías y Prácticas en el Umbral del Siglo XXI*, Madrid, Ed. Iberoamericana – Vervuert
- Jurkowski, Henryk**, 1990, *Consideraciones sobre el Teatro de Títeres*, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, España, Ed. Concha de la Casa
- Jurkowski, Henryk**, 2000, *Métamorphoses: La Marionnette au XXe Siècle*, Francia, Ed. Institut International de la Marionnette
- Kantor, Tadeusz**, 2004, *El Teatro de la Muerte*, Buenos Aires, Ed. La Flor, 4<sup>ª</sup> Ed.
- Kartun, Mauricio**, 2001, *Escritos Mauricio Kartun 1975 > 2001*, Buenos Aires, Ed. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires
- Lechte, John**, 1996, *Cincuenta Pensadores Contemporáneos Esenciales*, Madrid, Ed. Cátedra S.A.
- Lecoq, Jacques**, 2001, *Dramaturgia Francesa Contemporánea Tercer volumen, El Cuerpo Poético una enseñanza sobre la creación teatral*, Actes Sud versión original, Providencia Santiago, Ed. Cuarto Propio
- López Gil, Marta**, Sin fecha de publicación, *Filosofía, Modernidad, Posmodernidad*, Buenos Aires, Ed. Biblos
- Lyotard, Jean Françoise**, 1996, *La Posmodernidad Explicada a los Niños*, Barcelona, Ed. Gedisa

- Marchán Fiz, Simón**, 1986, *Del Arte Objetual al Arte del Concepto*, Madrid, Ed. Akal S. A.
- Martin, Sylvia**, 2005, *Futurismo*, Germany, Ed. Taschen
- Mink, Janis**, 1996, *Marcel Duchamp 1887-1968*, Germany, Ed. Taschen
- Miklaszewski, Krzysztof**, 2001, *Encuentros con Tadeusz Kantor*, México, coedición Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, e Instituto Nacional de Bellas Artes y literatura
- Moles, Abraham**, 1975, *Teoría de los Objetos*, Colección comunicación visual, Barcelona, Ed. Gustavo Gili
- Moles, Abraham**, 1973, *El Kitsch, El Arte de la Felicidad*, Buenos Aires, Ed. Paidós
- Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto**, 1994, *Depero dal Futurismo alla Casa d'Arte*, Milano, Comune di Roma Assessorato alla Cultura Pallazzo delle Esposizioni, Ed. Charta
- Nachmanovitch, Stephen**, 2004, *Free Play La Improvisación en la Vida y en el Arte*, Buenos Aires, Ed. Paidós Planeta SAICF
- Obraztsov, Serguéi**, 1950, *Mi profesión*, Rusia, Ed. En Lenguas Extranjeras Moscú
- Ochsner, Cristiane**, 1982, *Les Marionnettes*, París, Ed. Bordas
- Oliva, César y Montreal Torres, Francisco**, 1994, *Historia Básica del Arte Escénico*, Madrid, Ed. Cátedra
- Osterwold, Tilman**, 1992, *Pop Art*, Germany, Ed. Taschen
- Oyarzún, Pablo**, 2000, *Anestésica del Ready-Made*, Santiago, Ed. Lom /Universidad ARCIS
- Pavis, Patrice**, 1998, *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica S.A. y Ed. Paidós, SAICF Buenos Aires
- Pavis, Patrice**, 1998, *Teatro Contemporáneo: Imágenes y Voces*, Santiago, Ed. Lom /Universidad Arcis
- Puelles Romero, Luis**, 2005, *El Desorden Necesario Filosofía del Objeto Surrealista*, Murcia, Ed. Cendeac, Centro de Documentación de Estudios Avanzados de Arte, AD HOC Serie Ensayo, 7
- Royal de Lux en partenariat avec Hors Les Murs et Linux Publics**, 2001, *Royal de Luxe 1993-2001*, Francia, Ed. Actes Sud
- Roa**, sin fecha de publicación, *Modernidad y Posmodernidad, Coincidencias y Diferencias fundamentales*, Santiago, Ed. Andrés Bello
- Rodari, Gianni**, 2005, *Gramática de la Fantasía: Introducción al arte de inventar historias*, Buenos Aires, Ed. Colihue
- Rosenzvaig, Marcos**, sin fecha de edición, *El Teatro de Tadeusz Kantor*, Buenos Aires, Ed., Leviatan
- Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef**, 2005, *Arte del Siglo XX, Volumen 1*, Barcelona, Ed. Taschen
- Soláns, Piedad**, 2000, *Accionismo Vienes, Colección Arte Hoy*, Madrid, Ed. Nerea S.A.
- Spector, Jack J.**, 1997, *Arte y Escritura Surrealistas (1919-1939) El Oro del tiempo*, Madrid, Ed. Síntesis
- Stachelhaus, Heiner**, 1990, *Joseph Beuys*, Barcelona, Ed. Parsifal
- Thomas, Karin**, 1994, *Diccionario del Arte Actual*, Colombia, Ed. Labor S.A.
- Ubersfeld, Anne**, 1996, *La Escuela del Espectador*, España, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, serie teoría y práctica del teatro, nº 12
- Varnedoe, Kirk with Karmel, Pepe**, 1998, *Jackson Pollock*, N.Y., EE.UU., Ed. The Museum of Modern Art, New York
- Verdone, Mario**, 1971, *Que es Verdaderamente el Futurismo*, Madrid, Ed. Doncel
- Veronese, Daniel**, 2000, *La Deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora
- Waldberg, Patrick**, 2004, *Dadá La Función del Rechazo, El Surrealismo La Búsqueda del Punto Supremo*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica

## Revistas

- Cuadernos de Historia y Teoría Teatral nº 2**, octubre, 1999, publicación bimestral del Centro de Investigaciones en Historia y Teoría Teatral (CIHTT), Universidad de Buenos Aires, Ed. Nueva Generación
- Cuadernos de Historia y Teoría Teatral nº 3**, marzo, 2000, publicación bimestral del Centro de Investigaciones en Historia y Teoría Teatral (CIHTT), Universidad de Buenos Aires, Ed. Nueva Generación.
- La Revista del Teatro San Martín**, Septiembre 2000, año XXI, nº 61, Buenos Aires
- Lápiz**, Revista Internacional de Arte, año XII, nº 105, Verano 1994, Madrid
- Lápiz**, Revista Internacional de Arte, año XV, nº 121, Abril 1996, Madrid
- Monografías Objetos**, Revista de Arte y Arquitectura, 2001, publicación semestral realizada con el apoyo del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Barcelona, Ed. Gustavo Gili

**Puck,nº1**,1988, *La Vanguardia y los Títeres*, España, Ed. Institut Internacional de la Marionnette/Centro de Documentación de Títeres de Bilbao.

**Puck,nº2**,1989, *Las Marionetas y las Artes Plásticas*, España, Ed. Institut Internacional de la Marionnette/Centro de Documentación de Títeres de Bilbao

**Puck,nº4**,1992, *Cuerpos en el Espacio*, España, Ed. Institut Internacional de la Marionnette /Centro de Documentación de Títeres de Bilbao

**Puck,nº5**,1993, *Tendencias Actuales*, España, Ed. Institut Internacional de la Marionnette /Centro de Documentación de Títeres de Bilbao

**Tadeuz Kantor, ¡Que revienten los artistas!**, Cuadernos El Público nº11, Madrid, Centro de Documentación del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, periódico mensual de teatro, febrero, 1986, Ed. T. G. Forma, S.A Febrero, 1986.

**Teatro Apuntes, nº 98**, Otoño-Invierno 1989, Ed. Escuela de Teatro de la Universidad Católica

**Teatro Apuntes, nº 102**, Otoño-Invierno1991,Ed. Escuela de Teatro de la Universidad Católica

**Teatro Apuntes, nº 104**, Invierno-Primavera 1992, Ed. Escuela de Teatro de la Universidad Católica

**Teatro Apuntes, nº 109**, Invierno 1995, Ed. Escuela de Teatro de la Universidad Católica

**Teatro Apuntes, nº 116**, 2º Semestre 1999, Ed. Escuela de Teatro de la Universidad Católica

**Teatro Apuntes, nº 125**, 2004, Ed. Escuela de Teatro de la Universidad Católica

**Teatro Apuntes, nº 126 -127**, Especial 2005, Ed. Escuela de Teatro de la Universidad Católica

**Wikén**, El Mercurio, 20 de julio de 2007, Santiago

## Diarios

Ámbito Financiero, Buenos Aires, Viernes 25 de Octubre de 2002

El Cronista, Buenos Aires, Jueves 17 de Febrero de 1994

El Mercurio Santiago, Miércoles 20 de Septiembre de 1995

El Mercurio Santiago, Domingo 21 de Enero de 2007

El Mercurio Santiago, Domingo 20 de Mayo de 2007

El Mercurio Santiago, Sábado 27 de Mayo de 2007

El Mercurio Santiago, Domingo 18 de Noviembre de 2007

La Época, Santiago, 7 de mayo de 1994

La Segunda Santiago, Viernes 26 de Enero de 1996

## Tesinas

**Alvarado, Ana**, sin fecha de edición, *El Objeto de las Vanguardias del Siglo XX en el Teatro Argentino de la Post-Dictadura, caso testigo: El Periférico de Objetos*, director de tesis Jorge Dubatti. Argentina, Instituto Universitario Nacional del Arte, Dpto. de Artes Visuales, Seminario de Equivalencia Universitaria para la Licenciatura en Artes Visuales.Publicada en [www.analvarado.com/tesisana.doc](http://www.analvarado.com/tesisana.doc)

## Tesis

**Olgún Marín, Ana Venecia y Núñez Salazar, Yani**. Sin fecha de edición, *Uso del Desuso: Un Equilibrio Precario*, Profesor Jaime Hanson, Seminario de Investigación, Facultad de Artes, Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica

## Sitios Web

[www.theatredecuisine.com](http://www.theatredecuisine.com)

[www.velotheatre.com](http://www.velotheatre.com)

[www.analvarado.com](http://www.analvarado.com)

[www.analvarado.com/tesisana.doc](http://www.analvarado.com/tesisana.doc)

[www.autores.org.ar](http://www.autores.org.ar)

[www.alternativateatral.com](http://www.alternativateatral.com)

[www.lanacion.cl](http://www.lanacion.cl)

## Material Anexo

VHS y CD de video "Zooedipous", Periférico de Objetos

**Otros Datos:** #267 imágenes ocupadas en la tesis, incluidas portada y contraportada



## Agradecimientos

Agradezco a todas las personas que colaboraron para que fuera posible concretar ésta investigación, postergada por diversos motivos en el tiempo, más de lo que hubiese querido. Por fin la realización de este proyecto tiene su cierre, y a pesar de haber perdido el horizonte que me remitía a éste algunas veces, siempre supe que era un tema pendiente en mi vida.

Esencial para abordar éste trabajo, fue el viaje a Buenos Aires, Argentina (2003-2005), para entrevistar al grupo "Periférico de Objetos" y recabar material teórico. Agradezco enormemente a los entrevistados: Ana Alvarado, Daniel Veronese y Javier Swedzky. También la importante colaboración de diferentes personalidades del mundo cultural de Buenos Aires, como Pablo Medina (Director del Instituto Cultural La Nube, lugar esencial para recabar información específica), Carlos Martínez (actor, director, titiritero, docente, quien entregó un listado con bibliografía pertinente al tema), Mónica Martínez (actriz, docente, que siempre colaboró con su punto de vista).

Acá en Chile, a Carmen Luz Maturana, por su excelente disposición, a David Coidan, a Marina Hernández y Alicia Quesnel, por su buena onda, a Christian Pino por su interés, a Álvaro Morales por su colaboración, a Rocío Troc por su accesibilidad, a Jorge Véliz por su ayuda, a Carolina Jiménez, por su "ojo diseñador" para la portada, a Rodrigo Toledo por su asesoría para la corrección de la tesis, a Andrea Mathiesen y J.Esteban Caamaño, por socorrerme tecnológicamente y a Germán Droghetti, por su voto de confianza.

A mi familia y sobretodo a Violeta Moriamez, mi madre, por alentarme siempre a finiquitar este proyecto, a mi amiga Alejandra Jara, quién siempre tuvo iniciativa para hablar de la importancia de este trabajo, a mis amigos en general y por supuesto, a Rodrigo Valdés por su inestimable ayuda en este proyecto.

