



***DEL OBJETO  
A LA ESCENA:  
poesía y superficie***

***Robbe Grillet  
y la dramaturgia  
de objetos***

**MILAGROS FERREYRA**



	<i>p/ 4</i>	Agradecimientos
	<i>p/ 5</i>	PRÓLOGO de Mauricio Kartún.
<b>1</b>	<i>p/ 6</i>	El objeto protagonista. <b>La dramaturgia de objetos.</b>
	<i>p/ 8</i>	1.1. Algunos antecedentes de la práctica teatral con objetos.
	<i>p/ 11</i>	Gráficos I
<b>2</b>	<i>p/13</i>	Una metodología de trabajo con objetos en la Argentina: <b>Mauricio Kartún y su taller de dramaturgia de objetos.</b>
	<i>p/ 17</i>	2.1. El papel de la palabra.
	<i>p/ 19</i>	2.2. La actuación en la dramaturgia de Objetos.
	<i>p/ 20</i>	2.3. El mundo de la infancia. Desarrollo de una experiencia dentro del taller.
<b>3</b>	<i>p/22</i>	Apropiaciones de la dramaturgia de objetos: <b>Las experiencias de Kantor y Veronese.</b>
	<i>p/ 28</i>	Gráficos II
<b>4</b>	<i>p/30</i>	El objeto protagonista. <b>La Nouveau Roman y Robbe Grillet.</b>
	<i>p/ 38</i>	4.1. La novela formalista.
	<i>p/ 42</i>	4.2. Grillet y el cine.
	<i>p/ 43</i>	4.3. El lenguaje cinematográfico y sus influencias.
	<i>p/ 48</i>	4.4. ¿Una dramaturgia de objetos en el cine?
	<i>p/ 52</i>	Gráficos III
<b>5</b>	<i>p/54</i>	<b>Textualidades en la dramaturgia de objetos.</b>
	<i>p/ 64</i>	Algunas Reflexiones finales.
	<i>p/70</i>	Bibliografía.

## **AUTORIDADES NACIONALES**

### **Presidente de la Nación**

Dr. Néstor C. Kirchner

### **Vicepresidente de la Nación**

Lic. Daniel Scioli

### **Secretario de Cultura**

Dr. José Nun

### **Subsecretario de Cultura**

Dr. Pablo Wisznia

## **INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO**

### **Consejo de Dirección**

**Director Ejecutivo:** Raúl Brambilla

**Secretaría General:** Yanina Porchetto

### **Representante de la Secretaría**

**de Cultura:** Claudia Caraccia

### **Representantes Regionales:**

Oscar Rekovsky (Centro), Yanina Porchetto (Centro-Litoral), Marcelo Rodríguez Calier (Noreste), Teresita de Jesús Guardia (Norroeste), Gustavo Uano (Nuevo Cuyo), Daniel Cazzappa (Patagonia)

### **Representantes del Quehacer**

#### **Teatral Nacional:**

Roberto Aguirre, Rafael Bruza, Ariana Gómez, Marcelo Jaureguiberry, Nerina Dip, Carmen Saba Stafforini.

### **AÑO 4 - Nº 12 / MAYO 2006**

### **CUADERNOS DE PICADERO**

#### **Editor Responsable**

Raúl Brambilla

#### **Director Periodístico**

Carlos Pacheco

#### **Secretaría de Redacción**

David Jacobs

#### **Producción Editorial**

Raquel Weksler

#### **Corrección**

Alejandra Rossi

#### **Diseño y Diagramación**

Jorge Barnes

#### **Ilustración de tapa:**

Oscar "Grillo" Ortiz

#### **Distribución**

Teresa Calero

#### **Redacción**

Avda. Santa Fe 1235 - piso 7 (1059)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

#### **Correo electrónico**

prensa@inteatro.gov.ar

#### **Impresión**

Talleres Gráficos DEL S.R.L.

Edmundo Fernandez 271/75

Avellaneda - Provincia de Buenos Aires

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

En esta nueva entrega Cuadernos de Picadero difunde un trabajo de investigación de la creadora correntina Milagros Ferreyra. **Del objeto a la escena: poesía y superficie** posibilita al lector introducirse en el mundo de los objetos y descubrir, a través de ellos, todo un nuevo espacio de creatividad y vitalidad que ha venido renovando la escena, en las últimas décadas, y con una fuerza inusitada.

**AGRADECIMIENTOS:**

*A Mauricio Kartun y a Susana Anaine.*

*A Carlos Pacheco y al Instituto Nacional del Teatro.*

*A Julio César Lester, a Franco De los Santos y a Lilita, a Martín Izaguirre, a Elvira Pastormerlo, a los Andreoni, a los Brunatti, al Legui y su familia, a Carla Marini, a Adelaida Magnani y la Escuela de Titiriteros del Teatro San Martín.*

*A todos los que de una u otra manera, me ayudaron a llegar hasta acá.*

*Y por supuesto, a mis padres y a Lau.*

# Presentación

“Ya puede soltar los muebles”. Así dice la gente de teatro mentando ese momento decisivo en el que el actor comienza a cobrar confianza sobre el escenario después de los primeros ensayos. *Soltar los muebles* es perder ese apoyo, esas muletas, sobre las que sostiene su inseguridad: mientras haya una silla cerca, o una mesa a mano habrá un sostén para ese cuerpo al que no sustenta aun la situación misma, la energía de la escena ni la entidad que ese personaje, todavía por construirse. Los actores se aferran a los objetos como el náufrago a la tabla. Durante la fiebre naturalista de los '60 y los '70 (peste que contagió impía luego a la tevé) era habitual ver a los galanes empuñando sin ninguna gallardía cualquier utensilio que tuvieran a mano: predominaban los vasos de güisqui, que ocupaban las manos con solvencia, y pasados por la frente subrayaban incluso la necesidad de enfriar ideas. Servían además al efecto, claro, otros bastones ortopédicos más disimulables: el cigarrillo sobre todo. Cualquier pieza cursi ponía una rosa en manos de la actriz y su manipulación ya le permitía descargar en ella aquello que afuera —paradójicamente— faltaba, y de paso jugar con la obiedad simbólica. Así, los objetos en su función útil, se transformaban inevitablemente en elemento burocrático y pagano. Por suerte hubo siempre en la actuación algún

oficiante de lo poético encargado de demostrar sin púlpito alguno los milagros de lo sagrado. Los cómicos, en especial, que usando esos objetos fuera de toda red conceptual lograban sacar de ellos la expresividad más sorprendente. Me exime de mayores detalles teóricos cualquier película de Chaplin: el prodigio de esas escaleras revoleadas, de ese bastón, de esas máquinas. Como siempre, es desde el humor —la cantera de poesía más portentosa— de donde las cosas nacen. Ya avanzado el siglo XX el objeto deja al fin ese lugar utilitario de trasto, de chirimbolo, de utensilio (y su versión más decadente: la de “decorado”) y se instala en la escena con toda la fuerza de su caudal expresivo: el de la metáfora. Es tan fuerte su poder, tan elocuente su presencia que no tarda demasiado en reclamar al fin su independencia, su territorio autónomo: aquí nace el teatro de objetos.

Un fenómeno tan nuevo —y a la vez de tanta proyección en el teatro que viene—, necesitaba quienes encaren con la audacia del pionero su estudio y su sistematización. Este libro de Milagros Ferreyra viene a hacerlo. Que Mila sea además actriz, violista, cineasta y dramaturga habla de su ambición creativa. De su mirada impaciente y cuestionadora. Si como parece enseñarnos la etimología, el rol del objeto es el *objetar*, sería este libro sustantivo, además: su verbo más literal.

**Mauricio Kartun**

# *El objeto protagonista:* **La dramaturgia de objetos**

El “Teatro de objetos” es una denominación bastante divulgada en las últimas décadas para designar cierta forma de relacionarse con los objetos en la escena desde una perspectiva diferente, en lo que respecta a su funcionalidad habitual de utensilio o decorado. Su particularidad remite a un universo escénico en el cual se pone en juego un replanteo de la figura del actor y sus formas de trabajo más tradicionales. Esto genera una dinámica especial sustentada en el predominio visual y las posibilidades expresivas de los objetos.

En la dramaturgia tradicional la figura humana invade el relato casi por completo: con su sola presencia predice espontáneamente un desarrollo de infinitos usos de la palabra ligado a la naturaleza parlante de sus protagonistas.

El artificio mediante el cual un títere o un objeto puede emitir discursos o sonidos delata la frondosa grieta que se abre entre las posibilidades de ambas tipologías de trabajo dramático: tradicional o de objetos.

La construcción de discurso en torno al objeto o el fenómeno de “prestar la voz” se produce gracias a la intervención externa sobre la materia inanimada.

La necesaria presencia de los “manipuladores” en este tipo de teatro ha llevado a establecer, al nivel de sus prácticas, una particular división:

**Manipuladores:** los objetos/ muñecos como protagonistas primordiales, y el manipulador que permanece apartado de la narración, neutralizado.

**Actores manipuladores:** aporta la actuación sólo contextualmente, es decir, accionan como ente integrado a la situación manipulada.

**Actor propiamente dicho:** la atención está puesta en la condición actoral que propina con su cuerpo (gestos, movimientos, acciones). Puede haber sido en algún momento un manipulador que se desprende de su función, aportando específicamente desde el entramado de signos que su condición actoral le provee.

La tríada compuesta por cuerpo del actor, cuerpo del manipulador –en sus variantes– y cuerpo del objeto, configura y resume la base de un lenguaje visual-objetual permeable de abrirse en sus distintas combinaciones e innovaciones posibles. De esta manera un manipulador puede “manipular” un objeto que interactúa a la vez con otro objeto animado por otro manipulador y/o con otros actores, etc.

Mediante su intervención –directa o indirecta– el manipulador “anima” al objeto, le “da vida”. Dar vida, dentro de estos términos, no implica solamente los intentos de reproducir el gestus antropomórfico de la figura humana<sup>1</sup> en utensilios u objetos, práctica definida por algunos como fundamentalmente titiritera<sup>2</sup>, por el contrario, la animación de objetos puede materializarse por otros medios diferentes, e incluso exteriores a él (a su movimiento físico).

La práctica del teatro de objetos posee representantes tanto en la Argentina como en el extranjero, y cada uno de ellos ha sabido aprovechar elementos de esta práctica según su propia inclinación. Sin embargo, sobre una sistematización coherente que la postule como técnica potencialmente específica, existen escasísimos puntos de referencia. En definitiva, el único referente irrefutable es las

<sup>1</sup> Cuando aquí se habla de “reproducir” se incluye cualquier esbozo, por más difuso o nimio que sea, del comportamiento típico del ser humano que un objeto exhiba en su corporeidad animada.

<sup>2</sup> BERNARDO, Mané, en “Títeres”.

obras y las pocas palabras de algunos creadores y compiladores que han indagado escénicamente en sus rasgos constitutivos. Tadeus Kantor, por ejemplo, artista de amplia trascendencia, trabaja con los objetos adecuándolos a una singular mirada sobre el evento teatral que él mismo aplica y describe. Daniel Veronese, dramaturgo y director del *Periférico de Objetos*, se inclina por construcciones que saben servirse de los métodos titiriteros y, al mismo tiempo, explota y adecua en su práctica los usos del objeto que Tadeus Kantor también supo moldear en sus obras.

En el plano metodológico, Mauricio Kartún desarrolla hace años un taller de "Dramaturgia de objetos" en la Escuela de Titiriteros del Teatro San Martín, donde también se plantean interrogantes sobre este singular terreno del objeto en la escena.

De todos modos, la invasión protagónica de los objetos en el ámbito de las narraciones no es un fenómeno que concierne sólo a la llamada dramaturgia de objetos. Por ello, y con el fin de ampliar este campo de referencias, desde este trabajo se propone también explorar similitudes en otros modos narrativos como la literatura y el cine.

A partir de esta iniciativa aparece Robbe Grillet, un autor literario que también ha decidido ubicar a los objetos en el centro de sus relatos. A pesar de las diferencias de soporte, resulta imposible no advertir cómo sus postulados poseen una potente relación con los demás fenómenos artísticos esencialmente narrativos. Dentro de sus escritos circunscribe no sólo a la literatura, disciplina que lo hizo mundialmente famoso por sus relaciones con la corriente francesa de la *nouveau roman*, sino también incluye al cine.

A los efectos de este trabajo, y a pesar de que el teatro queda fuera de sus experiencias, tanto el ámbito literario como el cinematográfico acaban

por configurar un núcleo de interrelaciones donde, al incluir la escena como parte de su coyuntura, se transforma inmediatamente en el tercer vértice de una misma triangulación, en tanto teatro, cine o literatura se inscriben en el campo de los fenómenos narratológicos.

Si bien hace tiempo que se sabe cómo ha inundado la escena el quebrantamiento de modelos clasicistas y sus discursos, es interesante comprobar que las bases más generales de su configuración, no distan demasiado de las explicaciones que Grillet asume como referidas a aquello que persigue en sus obras.

La práctica teatral contemporánea alberga en toda su extensión múltiples lenguajes y métodos. El progresivo intercambio disciplinario ha posibilitado una integración cada vez mayor de todas las ramas del espectáculo, y se ha provisto también de un amplio despliegue tecnológico. Asimismo, todos los elementos de la escena sufrieron modificaciones al sumergirse en las crecientes y complejas realidades teatrales: espacios, actores, objetos, elementos escenográficos, lumínicos, sonoros recibieron el impacto de una corriente ya instaurada desde los manifiestos vanguardistas de comienzos del siglo XX.

En la actualidad, no es difícil comprobar cómo la dramaturgia ha evolucionado hacia vías alternativas. Existen numerosas textualidades que llevaron a la concreción métodos nacidos y explorados en la escena misma, logrando alterar y multiplicar modos de estructuración narrativa tanto en la escritura como en los procesos escénicos. Los resultados de este desarrollo están a la vista: la denominación misma de "dramaturgia" se dispersa en distintas aplicaciones ("dramaturgia de actores", "del espacio", "musical", "de objetos", "de títeres"), según la singularidad del proceso creativo.

Consecuente con ello, la dramaturgia de objetos como técnica específica demuestra ser, desde todo punto de vista, un buen condensador de procedimientos y métodos que propician los límites

difuminados entre las disciplinas artísticas, es decir, brinda un buen punto de anclaje para observar un fenómeno que a gran escala concierne al arte narrativo en general.

## Algunos antecedentes de la práctica teatral con objetos

En 1909 Marinetti ya hablaba de su “obsesión lírica por la materia” y denominaba a alguna de sus piezas teatrales como “dramas de objetos”<sup>3</sup>.

La utilización dramática de los objetos preocupaba especialmente a los integrantes de la corriente futurista quienes, de alguna manera, se convierten en pioneros de estas experiencias. El actor aparece en medio de diferentes figuras que se vuelven protagonistas: cubos, pirámides, cuadrados; formas coloridas<sup>4</sup>. Se exploran sus posibilidades expresivas, analógicas, sus cualidades plásticas y de movimientos.

“Una narizota impone silencio a mil dedos congresistas mientras dos bigotes carabinieri se llevan detenido a un diente”<sup>5</sup> glosa una de las propuestas de “La cinematografía futurista”, publicada en 1916.

Ciertamente, su obsesión por el mundo del objeto los lleva a experimentar en el ámbito del cine donde intentan superar las limitaciones del soporte teatral<sup>6</sup>: a través del ojo de la cámara buscan mostrar puntos de vista desconocidos a nuestra percepción común y trabajar sobre la materia con los aportes de la tecnología.<sup>7</sup>

Mientras tanto, desde Zurich llegaba el dadaísmo y Duchamp con sus *ready made* y con él su particu-

lar convicción de que la acción del artista poetiza cualquier objeto común y lo devela múltiple, cúmulo de diversas significaciones. El surrealismo también vendrá a dar cuenta de esa nueva mirada sobre la materia, aunque impregnado principalmente de significaciones psicoanalíticas.

Los objetos adquieren progresivamente un protagonismo expansivo que afecta a todo el ámbito artístico. Los cruces interdisciplinarios promovidos por las vanguardias hacen el resto.

Ya desde fines del siglo XIX se arrojaron las preguntas que, con ánimos detonantes, buscaban desestabilizar la maquinaria del teatro burgués: el escenógrafo sueco Adolph Appia (1862-1929) sumergido en sus investigaciones del espacio, contribuye a la génesis de los discursos vanguardistas: se levanta contra el exceso descriptivo y de ornamentación, abogando por una escenografía que organice el espacio de manera funcional al drama y al actor.

Años después Gordon Craig expondría una nueva tesis al cuestionar las afirmaciones de su contemporáneo: adhiere a la derogación del servilismo escenográfico pero desarrolla a la vez,

<sup>3</sup> *Teatro de Formas Animadas. Máscaras, bonecos, objetos*, Amaral, Ana María, pág. 185.

<sup>4</sup> *Drama de Geometría*, Giacomo Balla y *Estados desconcertantes de la mente*, Giacomo Balla.

<sup>5</sup> En *Textos y Manifiestos del cine*. Editorial Cátedra, 1998.

<sup>6</sup> El resultado de su búsqueda se expresa en sus cortometrajes: *Thais y Perfido Incanto* de Antón Giuglio Bragaglia (Apéndice de gráficos), donde indaga sobre la relación del hombre y los objetos a través de sus experiencias fotográficas. También en *Vía Futurista*, por A. Ginna con escenas de Marinetti y Balla.

<sup>7</sup> Años más tarde esto quedaría por demás demostrado: en Alemania, el famoso film *Fantasmagoría* de Hans Richter exhibe una bandada de sombreros que escapa hábilmente de sus propietarios (Ver Gráficos I). Un juego completo de té arrojado al piso se hace añicos en el suelo, pero vuelve a reconstruirse con un simple *rewind* de la imagen.

una potente afrenta contra ese actor que Appia entroniza: lo declara ineficaz por sus modos de actuación rebalsados de excesos y modismos.

Al reformularse el espacio escénico todos los elementos que lo constituyen son afectados por esta nueva visión. Las categorías hasta entonces validadas se tambalean. Los espacios escénicos ya no buscan un verismo a ultranza ni los actores conservan ya su reinado.

La pintura y la plástica se suman definitivamente a las iniciativas teatrales y diseñan nuevos espacios y formas y colores.

El hartazgo por las tradiciones también estaba manifestado en una revalorización del papel del dramaturgo: que el texto dramático dejara por fin de representar un molde inalterable al cual ceñir las formas teatrales. El portavoz acérrimo de esta búsqueda sin duda fue Antonin Artaud, quien abogaba por un drama donde el epicentro deje de estar en la palabra, donde la expresión se condense en el lenguaje del espacio, donde se reconsidere la funcionalidad de sus partes constituyentes: la luz, el sonido, los objetos, los cuerpos, los colores y las formas.

Para Artaud, los objetos serían incluidos como parte de un alfabeto que debería construirse: a su funcionalidad se le impone su forma plástica y estética, su “lenguaje visual”.

Alfred Jarry afirmaba que el actor debería despersonalizarse, e intentaba deshumanizarlo a través de máscaras o movimientos paródicos que remedan el repertorio gestual del títere.

Gordon Craig, por su parte, se promulgó directamente por la muerte del actor, por un teatro de figuras inanimadas que incluya la entrada triunfal de la *supermarioneta*, cuyo origen titiritero la define y caracteriza por la precisión, y la exactitud en sus gestos<sup>8</sup> en contraposición a las emociones

superfluas que se cuelan en los excesos del manierismo actoral.

Artaud, por el contrario, creía que el actor es un elemento primordial y que de su eficaz interpretación depende el éxito del espectáculo. Pero, y aquí las semejanzas con Craig, este actor debía asumir una condición de instrumento pasivo “*ya que se le niega rigurosamente toda iniciativa personal*”<sup>9</sup>, es decir: es un instrumento en manos de otro, otro creador que orquestare su presencia en relación con los restantes elementos que componen el fenómeno expresivo.

De esta forma, el desmesurado egocentrismo de la representación humana del tipo realista iba mutando hacia una consideración que podría nivelar al mismo rango la presencia física del ser humano con la del objeto.

Otro antecedente del trabajo con objetos podría deslizarse también hacia las experiencias de la Bauhaus —fundada por Walter Gropius—. En 1921, a través del uso de máscaras, Oskar Schlemmer transforma a actores y bailarines en esculturas móviles.

Décadas más tarde se verá cómo piezas de escultura cobran vida en un contexto maquinal, en las obras de Kramer (1925) o de Kantor (1915), uno en Alemania y el otro en Polonia. Kantor por su lado, adaptando a Maeterlinck<sup>10</sup>, combina esculturas móviles a modo de figuras, mientras sus objetos protagonistas realizan movimientos sincronizados fundidos en un mecanismo absurdo.

Kramer y su *teatro mecánico*<sup>11</sup> aparece como heredero del dadaísmo. Explora en el mundo de la marioneta y mixtura chatarra y deshechos para construir muñecos-esculturas, montados sobre ruedas y teledirigidos con pequeños motores. Crea un universo personal que también, como

<sup>8</sup> Influye aquí Heinrich von Kleist y su conocido punto de vista sobre las marionetas.

<sup>9</sup> Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, Pág. 111.

<sup>10</sup> *La muerte de Tintagiles*.

<sup>11</sup> *Las marionetas y las artes plásticas*, Revista “Puck” N° 2.

en la experiencia futurista, desembocaría en el terreno cinematográfico, procurando superar las limitaciones espacio-temporales propias del lenguaje teatral.<sup>12</sup>

Más acá en el tiempo, Sbovoda (1946) contribuye, desde el ámbito escenográfico, al germen de un teatro donde el objeto por fin trasciende su funcionalidad cotidiana para transformarse en elemento poético y artístico.

*“Los objetos que se yuxtaponen en escena pueden ser en sí mismos banales, pero cuando se los ubica e ilumina imaginativamente, pueden revelar aspectos de su ser y quizás incluso de su poesía”.*<sup>13</sup>

Svoboda reflexiona sobre la relación entre el medio y el espacio y la psicología del personaje (preocupación expresada anteriormente por Craig y aledaños) y desemboca en la noción del *espacio psicoplástico*: un espacio subjetivamente transformable dentro del cual se encuentra el personaje dramático.

Gracias a los implementos técnicos —la filmación por ejemplo— se plantean interesantes efectos: confrontando los cuadros de acción escénica y de proyección fílmica, el personaje puede superar su ambiente o reducirse y caer ante él mediante un efecto visual que puede resultar *mucho más eficaz en la construcción de personajes que cualquier máscara o disfraz*. Mediante el concepto del “espacio poliescénico”, Svoboda permite crear medios que ya no están en poder del actor: espacio, luz, movimiento y reflejo son los vehículos específicos de la escenografía<sup>14</sup>. Construye entonces mecanismos para posibilitar un cambio de vista por medio del movimiento, generando perspectivas que permitan enlaces más dinámicos entre escena y escena. Esto, a la

vez, desarrolla nuevas posibilidades del montaje visual: terreno ideal donde desplegar las cualidades plásticas y de construcción de imágenes con objetos.

Los objetivos finales de Svoboda apostaban a una verdadera fusión entre dirección y escenografía, en la implementación del trabajo grupal de obras realmente co-creativas. Este deseo de aunar criterios acerca a Svoboda tanto hacia Artaud —y hacia tantos otros— porque todos ellos supieron percibir esta necesidad de conjugar en la figura de un creador único —dramaturgo/director— la compleja organización de todos los elementos que se suceden en un evento teatral. La realidad contemporánea nos demuestra cada vez más cómo esto se ha legitimado en reiteradas experiencias a lo largo de las últimas décadas. Un Brook, un Nekrofilus, un Wilson, son marca registrada y sello personal de autor, como si de cuadros se tratara. Y de hecho los puntos de contacto con la plástica se han estrechado a tal punto que autores y directores como Wilson se limitan a veces a generar “piezas paisajes”<sup>15</sup>, donde el movimiento es mínimo y la lógica de progresión se disuelve en la contemplación de escenas pictóricas casi inmóviles que recuerdan, con las diferencias del soporte, experiencias cinematográficas como *Madre e hijo* de Alexander Sokurov (Ver Gráficos I), mucho menos complicadas a través de su formato de captación mediante una cámara que de creación artificial en un escenario.

Y precisamente esta comparación con el cine no es arbitraria: así como sucede con el cine denominado “de autor”, en el teatro cada vez más, en lugar de estéticas o poéticas teatrales, estaríamos acercándonos a la legitimación definitiva del “teatro de autor” como institución<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Así lo demuestran las películas experimentales realizadas junto al director de cine Wolfgang Ramsbott *La ciudad* (1956), son marionetas contempladas pasivamente por la lente; *Edefensa 58-24*, un catálogo de objetos revelando su movimiento o su fuerza mediante un montaje de repeticiones y leit motiv. En *La esclusa* (1961), los movimientos de las esculturas son orquestados por la banda sonora: jazz, ruidos electrónicos.

<sup>13</sup> Jundra, Vladimir. *Quien es Josef Svoboda*.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Valenzuela, José Luis *Robert Wilson: la locomotora del fantasma*.

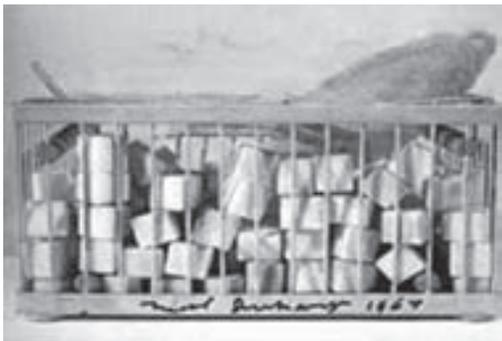
<sup>16</sup> Además, el teatro ha sabido servirse de la influencia formal -en todo sentido- del arte cinematográfico, pero a ello volveremos más adelante.



O. Schlemmer, Bauhaus.  
*Theatre des figurale Kabinett*, 1940



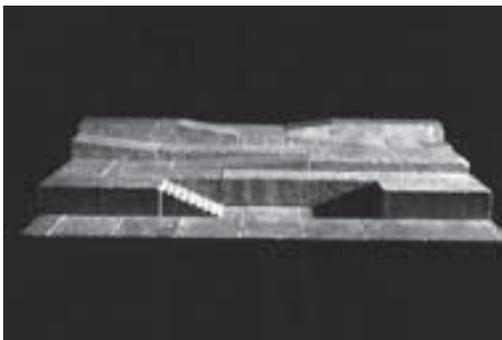
Philippe Genty,  
*La fin des terres*, 2006



M. Duchamp,  
*¿Porqué no estornuda?*, 1964



B. Wilson,  
*Woyzeck*



A. Appia, boceto para  
*Orpheus and Eurydice* (C.W. Gluck)



Josef Svoboda, graffiti at  
*Laterna Magika Theatre*, in Prague



Salvador Dalí,  
*Aphrodisiac Dinner Jacket*, 1936



Salvador Dalí,  
*Hands Chair*, 1936



J. Svoboda, *La Traviata* (Verdi),  
at Macerata open-air theatre

## 2.

*Una metodología de trabajo con objetos en la Argentina:*

# Mauricio Kartún y su taller de dramaturgia de objetos

La materia “dramaturgia de objetos” es dictada por Mauricio Kartún en el marco de la escuela de titiriteros del Teatro San Martín.<sup>17</sup>

La propuesta del taller, eminentemente práctica, plantea como premisa fundacional lograr que los alumnos puedan experimentar con los objetos y alcancen a construir un sistema escénico capaz de sostenerse en sí mismo como evento —o como germen de evento— espectacular.

El conocimiento sobre los objetos no remite a un saber que Kartún haya recibido de antemano, estudiado y sistematizado por otros. De hecho, es conocida por todos los que incursionamos en el ámbito de los objetos en la práctica escénica, la dificultad que implica encontrar material —sobre todo metodológico— relacionado al respecto.

En este sentido, las experiencias realizadas en el marco del taller permiten develar aspectos del universo objetual en contextos de manipulación titiritera y de experimentación sobre la materia concreta.

La proposición general de la búsqueda en el seno del taller es narrar o poetizar con objetos: generar en ellos una dramaturgia, lograr que el centro de

la atención creadora descansa en el protagonismo de los objetos, en su organización narrativa.

La dinámica de trabajo es a través de consignas propuestas por Kartún.

La consigna que inauguraba la primera experiencia del taller consistía en pensar la actividad objetual dentro de los parámetros de la “*mesa universal*” (“*mesa*” en tanto soporte objetual, e “*universal*” en tanto continente de cualquier posibilidad expresiva generada con objetos).

De los muchos trabajos que de allí surgieron, tomaremos sólo tres para describir la genealogía de ciertos aspectos del fenómeno:

**Ejemplo 1. Historia de una familia de huevos de madera:** La hija del matrimonio se enamora de un huevo de gallina y lleva a su novio a casa de los padres. La situación es totalmente realista y la interpretación de los personajes también, sólo que sus protagonistas son huevos en lugar de personas o títeres, y las ambientaciones, en lugar de muebles, están hechas con frascos de perfume y pequeñas botellas. No hay diálogos y la manipulación está a cargo de una sola persona que —estando a la vista íntegramente— cubre su rostro con un antifaz. Su rol se circunscribe a la manipulación y comentario de la acción. El final

<sup>17</sup> Esta carrera se abre cada tres años, período que coincide con la duración total del curso, y sólo admite a 20 alumnos quienes conforman la totalidad de la matrícula. La materia Dramaturgia de Objetos forma parte de la cursada anual del segundo año. Comprende una duración semanal de cuatro horas aproximadamente.

de la historia: el huevo rechazado decide suicidarse y se arroja desde lo alto de una superficie, reventando su cuerpo contra la mesa. Las luces se apagan lentamente.

Ejemplo 2. **Historia contada con frutas:** los protagonistas son un tomate y una banana. La historia es un esbozo de crimen pasional. Tanto el tomate como la banana son personajes y, al igual que el ejemplo anterior, están manipulados antropomórficamente: se mueven remedando el comportamiento humano. Finalmente ambos, tomate y banana, se trenzan en un combate a muerte y son arrojados a una licuadora encendida. Mientras se despedazan (la tesitura natural del tomate arroja chorros símil sangre en las paredes de la licuadora) suena la sirena del policía que llega definitivamente tarde para evitar la tragedia ya consumada. Fin de la representación.

Ejemplo 3. **Dos rollos de papel van desenrollándose uno junto al otro.** Mientras esto sucede, los manipuladores cuentan la historia de estos objetos. Se devela así que son dos hermanos y se narran sus conflictos. Finalmente uno de ellos se desenrolla más rápido que el otro dejando inmóvil el armazón de su cuerpo muerto. Todo el papel que lo cubría descansa silencioso a sus pies ante la presencia de su hermano que aún continúa girando y girando —aunque ya no podrá hacerlo igual que antes, nunca más—.

A partir de estas experiencias se pudieron identificar ciertos niveles que surgían en estos trabajos con objetos: por un lado la utilización del objeto en su voluntad antropomórfica, esto es, el objeto representando un personaje (la banana, el huevo), las implicancias aquí ya estarían relacionadas con las connotaciones típicas del teatro convencional de títeres: un gestus, es decir, una voz, una forma de hablar y de moverse.

Otra categoría posible, apunta Kartún, fue la de manipular al objeto en su utilización literal, pero que en el marco del relato se vuelve significativa: aporta nuevas connotaciones que no se limitan simplemente a exhibir su funcionamiento a secas. Por ejemplo: la banana es introducida en una licuadora pero luego de que se ha generado un tejido de movimientos y acciones que la delatan como personaje banana y no simplemente como fruta para hacerse un licuado.

Por otro lado, los objetos develaban aspectos poéticos al ser utilizados metafóricamente: la banana en un momento era pelada por el manipulador y esto, en el contexto de los sucesos, sugería que el personaje se desviste en aras de descubrir su intimidad.

A través del desarrollo de estos trabajos, se pudo comprobar cómo un objeto en estado de manipulación puede generar una identificación tan efectiva como la obtenida por los títeres, diseñados para un funcionamiento antropomórfico, o los actores de carne hueso: *“una identificación tan grande que vos, como espectador, te creas y sientas de verdad que el huevo roto es este tipo que se suicidó de amor, que se moría de amor”.* (Kartún)

En los años sucesivos llegaron otras consignas que planteaban nuevos desafíos: construir *máquinas de proferir poesía* ó materializar el *concepto de “clip musical”*.

Las primeras, serían máquinas que forjaran movimientos, ya sea por sí mismas o asistidas. La potencia la podía suministrar el manipulador o podría resolverse también mediante un mecanismo propio (hidráulico, mecánico). El objetivo era realizar un ciclo completo de movimiento circular: una unidad del ciclo o varios ciclos distintos todos unidos. Este ciclo se podía complementar incluyendo música, textos, movimientos de luz, etc. La

condición ineludible era que, finalmente, se pueda gestar un evento poético, “yo como espectador tenía que poder ver un tropos de la retórica: metáfora, sinécdoque, o una historia”. De esta forma la máquina no se reduce simplemente a una unidad plástica en movimiento, sino que tiene que tener un sentido, es decir, funcionar como generadora de una poesía personal.

La imitación del comportamiento humano estaba limitada ya desde el vamos: el objeto-personaje de la posible intervención antropomórfica queda relegado a la funcionalidad y al diseño de un aparato deshumanizado.

En la consigna del *clip musical*, en cambio, se organiza el trabajo a través de una canción: armar pequeñas situaciones pero que, en este caso, tuvieran como determinante un tema musical.

Estos nuevos disparadores dieron como resultado nuevas y diferentes manifestaciones poéticas-objetuales. De ambas experiencias, *máquinas poéticas* y *clips musicales*, se registran tres ejercicios como los más ilustrativos al respecto:

1) **El clip peronista.** Estructurado en la marcha peronista, mostraba elementos de la iconografía popular del partido, estableciendo una progresión histórica: desde Perón y Evita (el carnet de afiliación, la foto de Eva, banderas, etc.) hasta el gobierno de Carlos Saúl Menem (dólares, chequeras, papel picado, etc.). Este desfile de objetos representativos se exhibía sobre una bandeja giratoria inserta dentro de la armazón de un televisor vacío. El manipulador permanecía oculto detrás del aparato, poniendo y sacando alternativamente los objetos que se iban renovando en la visual del espectador.

2) **La muerte representada en un retrato.** Una mujer, personaje femenino real, permanecía encuadrado en un bastidor a modo de retrato

(a través de un marco de cuadro dispuesto a su alrededor y de un simple efecto lumínico). Debajo del retrato, y oculta por el resto de la tela, la mano de la actriz manipuladora accionaba un dispositivo móvil, a través de una manivela, donde una torta con sus respectivas velitas de cumpleaños subía a la altura del retrato para volver a bajar inmediatamente. Esto sucedía simultáneamente a los intentos del retrato por apagar las velas: cada vez que iniciaba el movimiento de soplar, la torta se alejaba sistemáticamente de sus labios. Los acordes del “cumpleaños feliz” sonaban impiadosos ante los desesperados intentos del retrato por concretar su deseo imposible.

3) **La máquina de matar escolares.** Compuesta por una gran caja donde se representaba en miniatura la iconografía de la escuela de los cuarenta (bancos, pizarrón, mástil). A este recinto ingresaba un objeto con guardapolvo que era bombardeado por un discurso escolar para ser finalmente izado-ahorcado en el mástil de la escuela (la acción inicial de izarlo como bandera resultaba luego ser flexible a ambas connotaciones: izar-ahorcar). De fondo, el himno de la bandera.

De la experimentación con estas consignas surgieron nuevos aspectos a considerar: en las máquinas –que implicaban establecer mecanismos duales en tanto cinético plásticos– los procedimientos intrínsecos de su construcción, su materialización en objeto compuesto y su exposición posterior, planteaban imbricaciones directas con el mundo de la instalación. La pregunta es ¿dónde radicaría la diferencia entre instalación y teatro de objetos?

En el deseo animador.

El teatro de objetos es posible gracias a la animación que se hace de los objetos, ya sea a través

del manipulador y/o las condiciones exteriores “animatorias” que se generen a su alrededor. Desde esta perspectiva, para Kartún, la diferencia entre la instalación y el teatro de objetos radica en que, éste último, a través de la animación, es permeable a generar una dramaturgia establecida por sus elementos constitutivos, al servirse y complementarse con los elementos propios del teatro: mecanismo progresivo, conflicto, generación de una intriga, etc.

Por otro lado los ejercicios estructurados alrededor del clip, cuya duración no excedía los dos minutos o tres, demostraron la efectividad de los sucesos objetuales al condensarse en el tiempo. La posibilidad expresiva de un objeto manipulado es limitada, prolongar esta dificultad sin provocar variaciones a veces puede resultar catastrófico.

En estas pequeñas escenografías donde se sumergen los objetos provocando una serie de acciones mínimas acompañadas por una música, se ponía de relieve otra característica que reviste los acontecimientos de este tipo: “las visuales”. El tamaño de estos objetos requiere de movimientos sutiles en armonía con su volumen corporal e, idealmente, precisan de la cercanía visual para ser captados nítidamente<sup>18</sup>. El teatro de objetos pone el foco en detalles que, en general, son irrelevantes en las dimensiones del teatro de actores. Esta particularidad de “lo micro” inherente a la práctica objetual redefine el lugar que el espectador ocupa frente al espectáculo: puede suceder ante la presencia de pocos espectadores y hasta a veces frente a un espectador solamente (entonces los distintos espectadores concurrentes desfilan por turnos). Este último punto rescata de nuevo la cuestión de la mirada: brindar al espectador la óptica adecuada que le permita contemplar

los objetos adquiere, en este contexto, un valor agregado que se torna delimitante —en algunos casos— al pensar en los espacios en que sucede la representación.

La palabra “teatro” supone la existencia de un espacio físico estipulado como tal. Este espacio tiene determinadas características a las que uno debe habituarse, “ajustarse”. El escenario, en la mayoría de sus expresiones, está hecho a la medida del cuerpo humano, cuerpo del actor.

La propuesta de la dramaturgia de objetos rompe con la medida habitual del teatro y entra en cortocircuito con las estructuras que lo sostienen, por tanto exige de nuevos marcos para desarrollar su práctica.

La demanda de espacios alternativos que se adecuen a las nuevas propuestas fue encontrando adeptos que —progresivamente y sobre todo en estas últimas décadas— concretaron la moción mediante la habilitación de numerosas salas transformables, muchas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde sobre la superficie vacía cada director elige la disposición del evento: tanto de las posibles butacas o libre ubicación del público, como del espacio que ocuparán los componentes escénicos.

Estas modificaciones espaciales se deben también (entre otras) al impulso de los hacedores del teatro con objetos —como Kantor— que se han rebelado contra las exigencias externas institucionales que estipulaban los espacios y los tiempos de creación en base a escenarios fijos y definitivos, grillas indicadoras de las fechas de estreno, temporadas de mayor taquilla, y contra todas las cuestiones institucionales que hacen del arte un objeto de consumo regido por parámetros de mercado.

<sup>18</sup> Esto por supuesto no es limitante: de hecho, existen y existieron espectáculos con objetos de gran tamaño y variadas dimensiones, pero aquí estamos dando cuenta mayormente de la práctica reducida en un salón de clases.

## 2.1. El papel de la palabra

En la dramaturgia de objetos se reconocen distintos modos de transferirle un carácter objetual al universo discursivo, sacarlo de la red conceptual y someterlo a procedimientos que lo alejen de la sintaxis clásica. El tratamiento de las palabras interrumpe en ocasiones la continuidad del discurso racional: las palabras buscan también encontrar su propia condición objetual, sumergidas en la coherencia visual generada por objetos y aledaños. Para ello son sometidas a diversas manipulaciones: son fragmentadas, repetidas, baluceadas, inventadas, rotas, ininteligibles y/o editadas por distintos procedimientos: collage, yuxtaposición, automatismo, mecanización, descontextualización, aislamiento, síntesis, recortes, utilizadas sólo en su potencial rítmico sonoro, etc. Una anécdota puede ser narrada a través de un lenguaje lleno de tecnicismos: como el de un prospecto de medicamento, de un inventario de instrucciones, de pasos a seguir, de modos enciclopédicos, de guía telefónica, como receta de cocina, etc.

Sus universos discursivos pueden establecer o no sus diferencias con el discurso más convencional.

Por ejemplo, en el ejercicio sobre el peronismo, se puede advertir que hay objetos en una función narrativa, pero no hay relato en el sentido tradicional: *"lo que veo es un relato social que lo completo con mis conocimientos de la historia Argentina. No hay personaje y sin embargo hay historia"*.

Esto, según Kartún, justifica su función poética: al no estar representado el cuerpo del hombre, el diseño de esta máquina no tiene voluntad antropomórfica por tanto tampoco quiere contar una historia en términos tradicionales.

¿Qué sería, en este contexto, contar una historia en términos tradicionales?

Desde esta perspectiva, una historia que implica la presencia de personajes imbuidos en un conflicto que se despliega mediante la interacción de un mecanismo progresivo y un mecanismo de digestión.

Desde este punto de vista, los personajes revisten características determinadas: son personajes, en tanto entidades, que pueden definirse por su accionar y a la vez por ser portadores

de una tridimensionalidad (dimensión física, dimensión social y dimensión temperamental). Inherente al concepto personaje, el conflicto funcionaría como condensador dramático y organizador de las imágenes aludidas.

Siguiendo estas categorías, puede afirmarse que en el ejercicio citado no hay conflicto ni personajes, pero sí mecanismo progresivo en tanto trazo de una línea en el tiempo, y cuya dinámica permite intuir un fenómeno —la historia del peronismo— a través de la síntesis evolutiva de su iconografía popular.

Los objetos (la foto de Eva Perón, el carnet de afiliados, los dólares, etc.) son metonimia —función poética— de un pasado nacional que vuelve a través de esas imágenes por ellos organizadas y generadas alrededor de un mecanismo giratorio cambiante.

En los ejemplos restantes, “La máquina de matar escolares” y “La muerte representada en un retrato”, resulta más difícil determinar un carácter netamente poético: tanto el alumno como el retrato podrían ser observados también desde una representación de personaje: el niño de la escuela, a través de su accionar, induce a ser considerado

no sólo como una alegoría del alumno sino como un personaje autónomo que por determinadas circunstancias (bombardeo agobiante del discurso escolar) se suicida en el mástil de la escuela. En el caso del retrato, la desesperación de la mujer por apagar las tantálicas velas de cumpleaños, delata un estado emocional que —reforzada por una acción totalmente realista como soplar— permite el ingreso a las lecturas psicológicas y todo su séquito de categorías analíticas.

De cualquier manera, los modos de organizar un texto que dé cuenta de la materialidad de un espectáculo de estas características —en vista a su transmisión y circulación más allá del momento escénico— supone cierta complejidad; tiene que dar cuenta también de movimientos y acciones que, preñadas por el silencio o por la musicalidad, es decir, carentes de soportes discursivos, se entrega a una minuciosa descripción de las secuencias de acciones. El resultado deberá ser una forma textual que combine todo el entramado escénico en su conjunto, organizándolo a través de un texto concebido mediante particulares características dramáticas.

## 2.2. La actuación en la dramaturgia de Objetos

Cuando en la dramaturgia de objetos se habla de actores manipuladores y de actores propiamente dichos se está haciendo referencia a un determinado tipo de actuación, coherente con el sistema de signos de un espectáculo de estas características. No se desconoce que entre la actuación humana y el objeto *"emitiendo"* (en su dimensión activa y no meramente accesoria) se generan dos sistemas de comunicación muy diferentes: *"La actuación a través del cuerpo del actor llama mucho la atención sobre sí misma, no permite la atención fina que necesita el objeto emitiendo"*, profiere Kartún.

Los objetos tienen una movilidad reducida y son propensos sólo a sutiles variaciones, son esclavos de su condición, de su fenomenología, de sus dimensiones.

*"A veces vemos al actor de teatro de objetos rechazar la noción de personaje para interpretar la materialidad inexpresiva del objeto"*<sup>19</sup>.

Así surge en el siglo XX, a partir también de estas prácticas, una incursión en los terrenos actorales donde la actuación entendida en términos tradicionales (construcción de personaje: reproducción de caracteres sociales y psicológicos, obsesión por la profundidad) pierde estrepitosamente su lugar para ceder el puesto a un estilo neutro y medido que busca *"interpretar lo menos posible"*, ser —y aquí de nuevo Craig, Jarry, los futuritas y Artaud— un mero objeto entre los objetos del cuadro escénico.

Esta búsqueda de nuevos modos interpretativos surge, en el teatro con objetos, por la dificultad de compartir en un mismo tiempo y espacio una actuación teatral de tipo convencional —que exige

otro espacio y otra forma de recepción— con una manipulación delicada de objetos, cuya movilidad se plantea singular y sutil.

Esto no implica eliminar el cuerpo humano, como exageraba Craig, reemplazándolo por la figura inanimada: desde la perspectiva del teatro de objetos el actor sigue siendo fundamental en tanto y en cuanto pueda convivir y fundirse en los códigos de emisión de los objetos que lo circundan. Su presencia y su expresión como cuerpo no son punibles en la medida que se adapten a la zona de registro que el objeto instala y define, sin exageraciones ni chirridos.

La cuestión de la actuación como factor de riesgo en el teatro de objetos se vincula con el uso de la corporalidad en la danza. De antemano esta disciplina no supone una actuación, sino una comprensión del cuerpo apreciado en su condición objetual. En la danza el cuerpo está objetualizado, transformado por su voluntad cinética, son cuerpos devenidos en objetos por la belleza plástica de las formas que consiguen al modificar el espacio.

Para varios directores de la escena contemporánea (claro que no sólo del teatro objetual) el compromiso emocional deja de ser estrictamente necesario (esto Brecht también lo sabía) pues mediante distintos procedimientos —parodia, comportamiento maquinal, utilización de máscaras, embalajes, inmovilidad, expresiones minimalistas, reiteraciones, gestos para nada— el cuerpo se refracta en otras formas expresivas que facilitan la armonía en la interacción con los objetos y que, por supuesto, bien aprovechadas, ofrecen enriquecedoras variantes para su utilización.

<sup>19</sup> Du Vignat, Philippe. *Las marionetas y las artes plásticas*. Revista "PUCK", Nº 2

<sup>20</sup> Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*.

## 2.3. *El mundo de la infancia.* *Desarrollo de una experiencia dentro del taller.*

Esta experiencia se desarrolla durante la cursada del 2004 con la consigna de reconstruir objetivamente el mundo de la infancia, ese “paraíso perdido”. El marco de la propuesta incluye la recuperación de los antiguos juguetes personales.

Por su poder alusivo, los juguetes son una metonimia de su propietario, del mundo que ellos logran evocar. Son especialmente apropiados para concebir universos de emotividad personal, no revisten un carácter utilitario ni funcional, simplemente responden a un deseo de otra índole: *testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión.*<sup>20</sup>

La pátina de estos juguetes mordidos, rotos, gastados, totalmente extemporáneos en algunos casos, puede generar en el adulto una suerte de regresión individual que remite a un pasado inmemorial. Esta característica los transforma en un potente elemento promotor de prácticas objetuales en tanto son testimonio de sucesos, de historias, de vivencias anteriores. Su materialidad permite reconstruir aquél espacio de juego, restablecer las leyes de su territorio, los códigos de su mundo, las costumbres que quedaron.

Para favorecer los recuerdos, Kartún propone un ejercicio disparador: escribir una “carta al niño que fui”. A partir de este estímulo cada uno se ve obligado a tener que recordar (ó reinventar,

falsear, crear) momentos de su niñez a través del papel escrito. De la eclosión de ambos aspectos: materia –juguetes recuperados– y recuerdos –datos recopilados a través de la carta: anécdotas, sucesos, etc.– se prefigura cada expresión individual.

La establecida elección de los objetos permite iniciar un boceto de su impronta: su condición material (¿escogido, intervenido, construido?), su gestus (su valor expresivo), su valor sinécdoquico (¿es metonimia de qué?), su condición metafórica.

Para ello hay que disponer el espacio donde el objeto se explaye: crear un marco que delimite el espacio donde el objeto va a ser expuesto (llámese a esto escenario a la italiana, caja de heladera o pasillo de una escuela<sup>21</sup>). El marco propone el poder de la metonimia y la responsabilidad de direccionar la mirada del espectador. Las dimensiones de los objetos elegidos o la forma en que estos van a imbricarse como propuesta estética proporcionan el tamaño y la magnitud del marco que los contiene.

A la condición subjetiva de los objetos hay que completarla con su condición “animatoria”, posibilidad que inaugura la pregunta “¿con qué lo puedo animar?”. La designación de los modos en que el

objeto será animado define la presencia, cantidad y tipología de manipuladores necesarios. Siguiendo el contexto de las prácticas podría establecerse una distinción—aunque generalmente todos esos aspectos se manifiesten interrelacionados en el complejo escénico— que plantea modos alternativos a una técnica antropomórfica.

En el teatro con objetos se promueven técnicas de animación por medio de:

La palabra: fundida en lo visual (la poesía objetual).

El espacio: Recorte, marco. Simple exposición del objeto como arte.

El movimiento: no antropomórfico. La mecanización, la automatización del objeto. Máquinas poéticas. Mecanismos móviles.

La luz: matices, intensidades, sombras, colores.

La música: que envuelve la totalidad del espacio plástico.

Cambios de estado del objeto: mojándolo, quemándolo, pintándolo, dertiéndolo, desar-mándolo.

La paradoja visual: niega lo que afirma. Contradicción. Objeto simbólico.

De las clases del taller, aquí se rescata particularmente un ejercicio realizado por uno de los alumnos, Manuel, que consistía en observar por un orificio el interior de una caja iluminada, donde distintos objetos del universo infantil desfilaban ante la mirada, previa colocación de auriculares que emitían una singular melodía.

La circulación de espectadores era de uno en uno, por turnos. Entre estos objetos observados por la ranura aparecían primero dos soldaditos de juguete que se entroncaban en una balacera sobre cierta sustancia pegajosa, colocada previamente. Esto les impedía el avance e iba cubriéndolos progresivamente hasta la caída final. Luego los

soldados eran retirados y aparecía un pedazo de carne cruda, símil hígado de vaca, que se aproximaba impunemente hacia nuestros ojos. Mediante ciertos carteles circulantes se descubriría que esa sustancia carnosa podrían ser las amígdalas que de chico le habían extirpado de su cuerpo. El fondo de todo era la cara inexpresiva del manipulador, antiguo protagonista de ese universo infantil quien, ahora adulto y lejano, contempla la escena, mientras nuestros oídos eran sometidos a la música estridente que caía de los auriculares. Una ingeniosa síntesis del fenómeno objetual donde se pueden identificar sus elementos fundantes:

—Un recorte: un marco establecido por los límites del orificio hecho en la caja.

—Un contexto plástico: la sustancia pegajosa de color que cubría el piso y el techo de la caja, el fondo inexpresivo del inmóvil rostro de Manuel (a modo de cuadro retrato) y la disposición de los objetos que entraban y salían de escena.

—Objetos en estado de manipulación: animados por la mano de Manuel y portadores de movimientos sutiles que no podrían percibirse desde una distancia mucho mayor.

—Intromisión de la palabra que contextúa el relato a través de pequeños carteles con mensajes aclaratorios: “Amígdalas - 1988”.

—Un contexto sonoro musical utilizado objetualmente; una melodía con pocas variaciones que en su reiteración provocaba un efecto casi hipnótico.

—Brevedad y creación de un espacio alternativo que contenga la particularidad del relato, acorde a la exigencia de sus dimensiones visuales

Este ejercicio puede considerarse un buen ejemplo donde se reflejan los aspectos esbozados del fenómeno, por ello, a él se volverá más adelante con la promesa de un desarrollo más exhaustivo de sus implicancias estructurales.

<sup>21</sup> En un escenario convencional el problema está resuelto de antemano por las proporciones que ya posee la boca de escena en su arquitectura, pero en el teatro de objetos este aspecto se torna relevante si consideramos que a veces se necesita inaugurar un nuevo espacio diferente, adecuado a su particularidad: dimensión de los objetos y sus sutilezas cinético plásticas.

### 3.

*Apropiaciones de la dramaturgia de objetos.*

# Las experiencias de Kantor y Veronese.

La primera visita de Kantor a nuestro país en la década del '80 tuvo innegables repercusiones sobre el teatro argentino. Las influencias que su trabajo parece ejercer en la denominada "dramaturgia argentina de los '90" son significativas, sobre todo por las apropiaciones que de sus hallazgos se hicieron en el terreno teatral local.

Su labor de investigación mundialmente reconocida en torno a los objetos y su respectivo cruce en el ámbito escénico, generó un interesante compendio de procedimientos perpetuados a través de sus obras y escritos.

La relación de Kantor con los objetos en el terreno teatral no necesita mucho preámbulo: su disertación pretendía destituir al repertorio de objetos escénicos de la categoría "accesoria" que lo mantuvo confinado. Liberado de su función vital el objeto se vacía<sup>22</sup>, glosaba la fórmula de Kantor. Este procedimiento pretende una reducción a cero de los valores de significación y contenido que se involucran en los tratamientos espectaculares. Sus métodos de vaciamiento buscaban provocar la orfandad de expresión, "de encadenamientos, de puntos de referencia" y orientarlos "hacia ninguna parte"<sup>23</sup>, liberando así el campo de creación ahora fértil a nuevas disposiciones. Los objetos más utilitarios y domesticados, de categoría inferior, se prestan más fácilmente a descubrir su existencia independiente y extraña, se dejan llevar a una existencia autónoma, sin contenido, privada de

sus connotaciones anteriores.

Bajo el rótulo de objetos pobres, Kantor defiende lo inservible frente a la tiranía funcional y declara una atracción hacia su empleo con fines plásticos, *artísticos, pictóricos*. Apoderarse del objeto, no reproducirlo. Proclamarlo ya no como un accesorio escénico sino como par del actor (no hay reemplazo de actor por objeto —como suponía el mismo Craig— ni tampoco obediencia hacia antiguas jerarquías dramáticas).

Este presupuesto liga inmediatamente a Tadeus Kantor al repertorio de prácticas relativas a la técnica de dramaturgia de objetos.

En materia específica de sus relaciones con el fenómeno objetual, podemos detectar que similares procedimientos a los que Kantor exhibiera, son los que se presentan años después en la obra del grupo argentino El Periférico de Objetos, referencia obligada a la hora de rastrear antecedentes del teatro de objetos en nuestro país.

Una breve acotación: en particular, aquí se privilegiará especialmente la figura de Daniel Veronese (también director del grupo) por su trayectoria como dramaturgo. Además de ser un exponente indiscutible de unos modos de trabajo escénicos reconocidos internacionalmente, y más allá de su pertenencia a esta agrupación, Veronese supo plasmar sus ideas en obras, escritos y entrevistas, que son las que nos permiten establecer ahora las relaciones con el tema en cuestión.

<sup>22</sup> Kantor, Tadeus. *Lecciones de Milán*, Pág. 4.

<sup>23</sup> Kantor, Tadeus. *El teatro de la muerte*.

Como su nombre lo dice, el Periférico de objetos es un grupo que se nutre del mundo del objeto a la hora de montar sus espectáculos. El origen del grupo data del año 1989. Sus integrantes son mayoritariamente titiriteros —egresados todos de la carrera del Teatro San Martín— y en consecuencia ex alumnos del taller dictado por Mauricio Kartún sobre dramaturgia de objetos.<sup>24</sup> Sus primeros espectáculos son deudores de las técnicas aprendidas en el marco de la escuela: así lo demuestra el montaje de *Ubú Rey* de **Alfred Jarry**, su primer espectáculo, estrenado en abril de 1990: los manipuladores funcionan desde un prisma netamente titiritero, esto es: ocultos y ajenos al curso trascendente de los sucesos. En 1991 estrenan *Variaciones sobre B...*<sup>25</sup>. Al modo de Phillipe Genty, los manipuladores aparecen en escena sin intermediarios y son vistos a plena luz en su actividad de animar objetos. Mediante la exposición deliberada de todos sus componentes se pretende establecer una convención que admita diferenciar manipulador y objeto en presencia simultánea, posibilitando así su influencia recíproca.<sup>26</sup>

Es Daniel Veronese quien reconoce, a partir de la interacción disociada entre manipulador y objeto (técnica dilecta de El Periférico en sus espectáculos), cómo se abre una nueva zona de experimentación donde el manipulador *traslada su centro expresivo al objeto*<sup>27</sup>, a ese cuerpo distinto del suyo, y lo convierte en protagonista por sobre su propia corporalidad.

*“El actor manipulador debe trabajar sobre el montaje de su propio espacio corporal sobre el objeto”*.<sup>28</sup>

La interacción de la tríada compuesta por el cuerpo del actor, del manipulador y del objeto, constitutiva en la dramaturgia de objetos, se

revela también aquí como fundante en el trabajo creativo del grupo.

Esta dimensión agregada de interacción manipulador-objeto, y su proverbial apropiación con fines espectaculares, quizás sea el rasgo más distintivo que singulariza la práctica de El Periférico dentro del semillero de expresiones en torno a interacciones entre objetos y seres humanos.

En cuanto al terreno de la experiencia concreta, Veronese describe así sus intenciones en el intercambio con los objetos:

*“... trabajar con los objetos (...) apartarlos de la rutina cotidiana. Darles autonomía. Proponerles una vida independiente”*.<sup>29</sup>

Mientras Kantor declaraba décadas antes:

*“...los aparto de la rutina cotidiana, les doy autonomía (inutilidad) los privo de motivos y de consecuencias (...) los impulso a llevar una vida independiente”*.

Esta elocuente similitud entre el procedimiento motor expuesto por Kantor y el expresado y utilizado fundamentalmente por El periférico no necesita de precisiones mayores. De hecho, contigüidades como éstas son las que nos permiten establecer ciertas constantes en los trabajos de esta índole.

Veronese coincide con la mirada del artista polaco sobre el trabajo con los objetos. De alguna manera podría especularse que se transforma (dentro de El Periférico) en su continuador más cercano dentro del ámbito teatral argentino.

De todos modos, no es la intención aquí realizar la genealogía en detalle del trabajo de la obra de estos autores: su experiencia interesa como parangón de procedimientos relativos a la dramaturgia de objetos en tanto permita ampliar el campo de referencias de esta técnica tan particular.

<sup>24</sup> Además de ex-alumnos fueron luego integrantes (y algunos siguen siéndolo) del elenco estable de titiriteros del organismo oficial.

<sup>25</sup> La inicial B... alude a Beckett.

<sup>26</sup> Técnica que continuarán desarrollando en sus posteriores espectáculos *El hombre de Arena* (1992/93), basado en el análisis que hace **Freud** del cuento de **E.T.A Hoffmann**, *Cámara Gesell* (1993/94), *Máquina Hamlet* de Heiner Müller (1995), *Circo Negro* (1996, Sala Argentina del Teatro Nacional Cervantes) *Zoedipus* (1998, Teatro Babilonia), *Monteverdi Método Bélico* (Teatro San Martín) *El suicidio* (El portón de Sánchez), etc.

<sup>27</sup> Escritos de Daniel Veronese sobre el Periférico de objetos. Argentores. Sitio de Internet.

<sup>28</sup> Veronese, Daniel, *Ibidem*.

<sup>29</sup> Kantor, Tadeus. *El teatro de la muerte*

Las primeras presentaciones del *Teatro Cricot2* de Tadeus Kantor datan del año 1955, resultado del silencioso trabajo concebido durante la guerra en el *Teatro Experimental Clandestino* (1942-1944). El denominado *Teatro Cricot2* inicia la saga de presentaciones, manifiestos y escritos que en su desarrollo definieron la carrera creativa del artista polaco.

*“Aunque en el curso de los diferentes períodos se han sucedido las distintas ‘etapas’ y ‘detenciones’ de mi camino, he escrito sobre piedras milenarias el nombre de los lugares: Teatro Informal, Teatro Cero, Teatro Imposible, Teatro de la Realidad Degradada, Teatro Viaje, Teatro de la Muerte, en algún lugar, en último plano, siempre estaba la misma BARRACA DE FERIA. Todos estos nombres intentan solamente protegerla de la estabilización oficial y académica”*.<sup>30</sup>

Su búsqueda se configura hacia un teatro que procure generar realidades autónomas, independientes y sobre todo que transcurra *por debajo de la vida*<sup>31</sup>. En consecuencia, el tono general de los sucesos escénicos estará transfigurado por *estados desinteresados* (*aversión, apatía, fastidio, trivialidad, ridículo*) en detrimento de manifestaciones cargadas emocionalmente.<sup>32</sup>

Esta *economía de las manifestaciones* que Kantor predica, se asemeja en todo sentido a las características que se asumían relativas a la actuación en la práctica de objetos con perspectivas a su dramaturgia: convivir con el objeto y no aplastarlo con la elocuencia de la interpretación histriónica inclina al actor hacia la discreción de sus dotes, al desarrollo de técnicas acordes con la jerarquía igualitaria entre objeto y actor.

*“Los actores se esfuerzan por cuidarse y adaptarse a un mínimo de condiciones vitales, economizando sus fuerzas, haciendo el mínimo de*

*movimientos para mostrar sus emociones”*<sup>33</sup>.

La misma intencionalidad de opacar el gesto invasivo del actor se manifiesta en el trabajo actoral de ciertos espectáculos de El Periférico. En *Cámara Gesell*, la actriz no manipuladora se desenvuelve entre objetos manipulados, su tonalidad expresiva se presta acorde al intercambio de sistemas: *“la expresividad del actor reducida al campo de la posibilidad del objeto”* expone Veronese.<sup>34</sup>

Esta tonalidad corporal provee a la forma humana de un matiz permeable a manipulaciones externas. Las categorías persona-objeto se develan consonantes: los objetos se redistribuyen y también las personas son transportadas de un lugar a otro como si fueran parte del mobiliario.<sup>35</sup>

En las obras de Kantor irrumpen en la escena muñecos de cera como réplicas de la figura humana<sup>36</sup>, y a veces se confunden entre la masa de los cuerpos vivos.

Del mismo modo, en las experiencias “periféricas” se manifiesta la utilización del maniquí. Veronese declara (a propósito de *Máquina Hamlet*) que provocaban *una prolongación del actor en su doble* (Ver Gráficos II).<sup>37</sup>

En esta tipología de experiencias, la función más efectiva de las réplicas humanas se delata en escenas de violencia extrema: la veracidad de su interpretación, su exposición literal a los golpes y abusos jamás será conseguida por la representación humana, aun en la actuación más verosímil<sup>38</sup>.

Además, la utilización del maniquí como potencial perturbador en su presencia inmutable, declara la influencia de Bruno Schultz en el trabajo del *Teatro Cricot2*, buscada por el propio Kantor

<sup>30</sup> Kantor, Tadeus. *Teatro Cricot 2, 1955-81. Itinerario de una vanguardia radical*, pág. 23

<sup>31</sup> Como alternativa para desviarse de *la acción dramática por encima de la vida*, es decir, aquella elevada en los síntomas, en intensificados conflictos, catástrofes, pasiones, etc.

<sup>32</sup> Kantor, Tadeus. *El teatro de la muerte*, pág. 115

<sup>33</sup> Como consecuencia Kantor expone denominaciones de procedimientos: *absorción de la expresión, representación en sordina*, expresiones reducidas a lo mínimo posible.

<sup>34</sup> Análogos fines se confiesan en *Variaciones sobre B...*: los manipuladores usaban un barbijo quirúrgico que sólo les permitía acentuar su gestualidad a través del poder de la mirada. Por un lado funcionaba exitosamente en la aproximación a las características expresivas del objeto y por el otro desarrollaban un nuevo nivel narrativo correspondiente a la interacción entre los manipuladores (al nivel narrativo generado por la interacción narrador-objeto u objeto-objeto, se le suma un tercero: la relación narrador-narrador).

<sup>35</sup> En *Wiepole, wiepole*, de Kantor, los personajes de Tío Olek y Tío Carlos reacomodan la distribución de los cuerpos en el espacio con la obsesión de reconstruir un recuerdo literalmente.

<sup>36</sup> En ocasiones son *sosías* del propio actor: en *Wiepole, wiepole* los doblan en tiempo presente: el cura y su doble provocan el absurdo desconcierto en diferenciar al auténtico de su copia, en *La clase muerta* los actores cargan con su pasado infantil, están adosados a niños objetos.

<sup>37</sup> Este rasgo también es perceptible en *Circo negro* durante el *Número de Tilín*: se declara “sustituto” del vidente a su doble material utilizado para distraer a los ciegos.

<sup>38</sup> El maniquí doble de Helka, en *Wiepole, wiepole* es víctima de múltiples abusos violentados por el pelotón de soldados. Lo mismo ocurre en la escena del sosía del cura que es clavado salvajemente a una gran cruz. Semejante eficacia se demuestra en las escenas de violencia aplicada sobre los muñecos de *Máquina Hamlet* de El Periférico, tanto en la escena del cinematógrafo como en la del sorteo.

y anexada deliberadamente a sus trabajos por esa *condición de muerte* que en su existencia designan. El influjo de Schultz llega también a la agrupación periférica (por decisión o por azar) no sólo por la incorporación de maniqués, sino también por las relaciones estéticas entre los muñecos utilizados en *Máquina Hamlet* y los creados por los Hermanos Quay para su film de animación con técnica stop motion, *La calle de los cocodrilos*, adaptación del texto de Schultz.<sup>39</sup>

Sin embargo, Veronese amplía el espectro de juego con estas figuras humanas al aplicar valores deformantes a su fisonomía: el bebé monstruo de *Monteverdi* o el cantante “travestido” de *Máquina Hamlet* portan sendas cabezas desproporcionadas con respecto al tamaño de su cuerpo.

Las diversas inclusiones evolucionan hacia la incorporación de réplicas de animales<sup>41</sup> e incluso a la participación de animales vivos e insectos en sus universos espectaculares: primero Kantor en el guión de “*Casino*” incorpora la presencia de gallinas entre humanos en una persecución desproporcionada y general del animal<sup>42</sup>. Luego, El Periférico incorporará el mismo recurso en la escena inicial de *Zoedipus*, donde un actor intenta atrapar a una gallina suelta en el escenario. En esta misma obra también aparecen presuntos insectos incorporados a las situaciones (son el plato que los actores degustarán) mediante su ampliación por recursos de retro-proyección.

La implementación e institución de las nuevas tecnologías en el ámbito teatral permite la ampliación visual de cualquier detalle por nimio que sea de múltiples sucesos antes suprimidos. A través del marco proyectado y ampliado de la pantalla de video, se permite exhibir las particularidades objetuales: por un lado, se soluciona parte del problema relacionado a la distancia visual y su

correspondiente construcción de espacios acotados en cantidad de público, por el otro, sin lugar a dudas se fraguan las posibilidades de construcción plástica hacia otras nuevas dimensiones y mixturas de gran atractivo visual. La exhibición del detalle permite en *M.M.B.* que se proyecte la acción en vivo de arrancar el corazón del muñeco intervenido quirúrgicamente<sup>43</sup>. En *El suicidio*, las miniaturas son precisadas por la cámara ambulante, y amplificadas también en vivo mediante la proyección.

A la vez, la aplicación de estos nuevos dispositivos escénicos amplifica la función del manipulador, cuya ocupación se extiende al manejo de aparatos tecnológicos, donde, y por supuesto, continúa operando en el montaje de *su propio espacio corporal sobre el objeto*, pero ahora desde variantes renovadas: en *Monteverdi*, objetos filmados se superponen con personajes en vivo a través de la manipulación de una cámara de video<sup>44</sup>. En *Zoedipus*, develar el contenido infesto de un plato de comida se resuelve mediante manipulaciones retroproyectadas entre miniaturas y actores.<sup>45</sup>

Por otro lado, Kantor, en sus happenings<sup>46</sup>, supo aprovechar también la explotación de los materiales en sus posibilidades plásticas: “todo el piso sembrado de masas de diario”, “los diarios cuelgan de cuerdas como ropa”, “local en ruinas, cielorraso hundido, todavía caen algunos restos”<sup>47</sup>. El contexto plástico se compone principalmente de objetos simples: elemento bolsa, cordel, envoltorio, embalaje. Estos objetos descansan en la escena y suelen entrelazarse con los cuerpos en una extraña unidad. La relación humano-objeto configura un solo organismo: personajes adosados a objetos o a fragmentos de objeto, personajes que se definen a través de su terca interacción con un mismo material, etc.<sup>48</sup>.

<sup>39</sup> Los hermanos Quay utilizan unos muñecos que, como los de *El periférico*, tienen las cabezas huecas y las cuencas de los ojos vacías (Ver Gráficos II).

<sup>40</sup> Ver Gráficos II.

<sup>41</sup> El caballo de *Que revienten los artistas*, la gran vaca de *El suicidio*, las máscaras de rata en *Máquina Hamlet*, o de caballo en *El suicidio* (Ver Gráficos II), etc.

<sup>42</sup> Guiones teatrales: *Casino* en “Teatro de la muerte”, pág. 94.

<sup>43</sup> Ver apéndice de gráficos.

<sup>44</sup> La pequeña cámara manipulada sobre el muñeco de la camilla encuentra en su camino pequeños objetos y consigue generar un ángulo de captación visual que permite verlas simultáneamente con sucesos en escena: yuxtapone la filmación de soldaditos de juguetes con personas reales que en un segundo plano transportan cadáveres -una ingeniosa síntesis que recuerda a la guerra y sus horrores-.

<sup>45</sup> *Zoedipus*, Veronese, Daniel.

<sup>46</sup> Susan Sontag sintetiza los procedimientos del happening: se construyen mayormente en torno del procedimiento del ensamblaje: híbrido entre pintura, collage y escultura. Se caracterizan por la ausencia de argumento, las personas son tratadas como objetos (embaladas, enmascaradas), hay una preocupación por los materiales y sus usos sensoriales. Nótese la notable similitud que, en algunos casos, estos detalles exhiben con ciertos procedimientos expuestos por Kantor relativos al conjunto de sus obras.

<sup>47</sup> Guión del Happening *Gran embalaje*. Pág. 146.

<sup>48</sup> El metro, la palangana, el ahorcado y su soga, los viejos de *La clase muerta* adosados a sus dobles infantiles, los objetos rodantes arrastrados por la compañía de saltimbanquis, etc.

Los famosos bio-objetos de Kantor aproximan a El Periférico hacia el discurso del *Teatro Cricot2* ya que Veronese explicita: “los objetos en nuestras obras funcionan como verdaderas prótesis”.

En estas experiencias los elementos constitutivos de la representación (acción y discurso) se exponen a una serie de alteraciones especiales.

El campo de acción en Kantor opera desde una mirada deformante: la *hipertrofia de la acción* se manifiesta *por medio de aceleraciones y desaceleraciones* injustificadas desde la lógica “normal de la vida”, y se cumple también en la esfera psicológica mediante la importancia inusitada que toman momentos insignificantes o situaciones intrascendentes.

En este mecanismo repetitivo y sus variantes se resuelven gran parte de sus dispositivos escénicos.<sup>49</sup> La idea de mecanismo se extiende al automatismo como modelo de construcción escénica: ejecución de acciones retazadas sin intervención de la voluntad. Objetivar, independizar del sujeto, esta operación se imprime sobre funciones mentales y biológicas.

La dinámica de la repetición y el automatismo<sup>50</sup> como método, devienen en su literalización plástica: instalaciones de máquinas objetuales que activan **sus mecanismos** en determinados momentos del espectáculo.<sup>51</sup>

Kantor dilucida: “*En lugar de funciones vivas, de personajes, hay operadores que accionan estas máquinas-instalaciones*”<sup>52</sup>.

Estos operadores a veces se limitan a cumplir sus funciones visibles desde la periferia escénica y otras veces se despliegan en diversas usanzas que les permiten continuar imbricados en los acontecimientos. Desde operar dispositivos maquinales y poéticos hasta funcionar como simples peones de acciones secundarias: armar y desarmar el espacio, desplazar objetos, limpiar,

acomodar, ajustar, abrir y cerrar puertas, etc.

Los modos de trabajo actoral que se incorporan relativos al mundo del objeto permiten esta segmentación de sus funciones al no estar regidos por patrones del personaje tradicional. Tanto en Kantor como en el trabajo de El Periférico suele encontrarse a actores que no interpretan papeles ni personajes. En ocasiones ni siquiera tienen nombre, solo una simple denominación, en general determinada por algún rasgo externo claramente identificable: “La monja”, “Viejo del baño”, “La viuda del fotógrafo”, “Mujer en la ventana”, “El propietario del depósito de cadáveres del cementerio”, “El colgado”. En el Periférico: “ciegos A y B”, “asistente social”, “Jota”, “muñeca de cabellos dorados”, “mujer desconocida”, etc.

“*Ya no será el estilo del actor el del ‘hombre del escenario’, sino uno inferior: un cómico, un saltimbanqui*”<sup>53</sup>.

No es extraño que un teatro que se involucra con las técnicas objetuales utilice simultáneamente técnicas actorales explotadas por el repertorio circense. De alguna manera la lógica del humor más básico suele tender a cierta manipulación corporal relativa a la dimensión del objeto: la cosificación de la actuación, la rigidez expresiva en los movimientos, la exactitud del gesto congelado o la expresión más literal reducida a su cliché. No supone una actuación sino una comprensión del cuerpo desde su condición de objeto, de su ductilidad como herramienta expresiva.

Como se decía anteriormente, esto sucede con la danza y se verifica también en el cine mudo y en los tantísimos ejemplares del dibujo animado.

Como se ha visto hasta aquí, la apariencia de los cuerpos, las luces, los colores, las formas, las texturas, el vestuario<sup>54</sup> y todas las dimensiones del

<sup>49</sup> La repetición no sólo ofrece alternativas para vehicular la automatización de comportamientos, sino también actúa como leit motiv general, como aparato generador de la dinámica ausente en términos de situación, interacción y conflicto.

<sup>50</sup> Las acciones se reiteran hasta el cansancio con la intención de provocar un sincero aburrimiento. En *Wiepole*, *Wiepole*, el vestirse y desvestirse del tío Carlos y del tío Olek, los ejercicios maquinales de la abuela en la cama, la marcha de los soldados (Ver Gráficos II); los eternos desfiles circulares de los personajes de *La clase muerta* y los de *Que revienten los artistas*, etc.

<sup>51</sup> En *La clase muerta* la “Máquina familiar”, en *La muerte de Tintajiles*: “la danza de las sillas”, o en *Que revienten los artistas*, el agua que borbotea en la pileta de la fregona.

<sup>52</sup> Kantor, Tadeus. *Lecciones de Milán*.

<sup>53</sup> *Ibidem*, pág. 15.

<sup>54</sup> Para Kantor, las mallas, el vestuario de circo, la indumentaria pareja e indefinida, la casi ausencia del color: oscuros y grisáceos en su combinación con el blanco. La superficie plana, el “silencio plástico” donde estampar la implementación de pequeños accesorios como detalle funcional: sombrero, portalligas, cuellos, tiradores, etc., así como la inevitable adición de objetos-prótesis de diversa índole. En el caso del Periférico se puede observar que conjugan el típico vestuario clásico del titiritero con aspectos similares a la propuesta de Kantor.

espectro visual son fundamentales a la hora de encarar escenificaciones con objetos.

Todas las dimensiones del espectro sonoro, también.

Al descentralizar el universo discursivo, el componente audiovisual adquiere una participación significativa.

En un universo donde la palabra no despliega su reinado es coherente que la música funcione como un buen elemento conductor. Su selección no suele ser arbitraria, recuérdese los ejercicios en el taller de Kartún: la marcha peronista, la canción de la bandera, el “cumpleaños feliz”, son todos temas automatizados culturalmente por su reiteración a través de los años de convivencia social. Este rasgo carga a las melodías de un valor agregado, su descontextualización las extraña a nuestros ojos, las potencia.

Además, la música utilizada en su función estructurante también construye dramaturgia: instala códigos, claves que organizan con precisión

literal este lenguaje potencialmente interactivo con la materialidad escénica: anticipa, detiene, encaja momentos que regresan, acompaña, acentúa, dinamiza, agota.

Sin dudas, las apropiaciones del universo del objeto y sus particularidades se funden con facilidad en universos escénicos que se presten acordes a sus cualidades expresivas. Las posibilidades de fusión que demuestran los objetos con los demás lenguajes en escena, van delatando la riqueza de la técnica a la hora de aportar renovadas resoluciones estéticas, circunstancia comprobable en las obras de ambos creadores, Kantor y Veronese.

Desde estas perspectivas, la dramaturgia de objetos se devela como técnica potencialmente generadora de nuevas dimensiones de discurso, de complementariedad, de síntesis y apertura hacia renovadas formas del narrar en el ámbito teatral.



Tadeus Kantor,  
*Wiepole, wiepole*, 1980



Tadeus Kantor,  
*Wiepole, wiepole*, 1980



Tadeus Kantor,  
*La clase muerta*, 1977



Tadeus Kantor,  
*La clase muerta*, 1977



El Periférico de Objetos,  
*Maquina Hamlet*, 1995



El Periférico de Objetos,  
*Maquina Hamlet*, 1995



Hnos. Quay,  
*La calle de los cocodrilos*, 1986



Hnos. Quay,  
*La calle de los cocodrilos*, 1986



El Periférico de Objetos,  
*El suicidio*, 2002



El Periférico de Objetos,  
*Monteverdi Método Bélico*, 2000

4.

*El objeto protagonista.*

# La Nouveau Roman y Robbe Grillet

La inquietud de ampliar el campo de conocimiento en las posibilidades dramáticas del teatro con objetos fue determinando en la búsqueda de este trabajo un camino que indefectiblemente demuestra, como se adelantó, contigüidades con otras disciplinas artísticas como es el caso de la literatura y cine. Ambos inauguran, con sus diferencias de soporte, universos narrativos que contienen necesariamente la presencia de las cosas.

Es bien sabido que los objetos que ocupan la mayor parte de nuestra herencia narrativa han sido sometidos, en mayor o menor medida, a categorías relativas al sujeto: anquilosados en su pertenencia y utilidad son reflejo de la identidad y/o vicisitudes de su propietario.

El interés hacia un planteo del objeto corrido de su estatus narrativo tradicional promueve relaciones con el tratamiento que de ellos hiciera la *Nouveau Roman* de los años 50, representada en este caso por Robbe Grillet, quien a través de sus obras y, particularmente, a través de sus ensayos teóricos sobre el movimiento, nos deja un compendio de datos referidos al carácter protagónico que sus objetos adquieren en el relato.

Grillet le confiere a los objetos "*un privilegio narrativo hasta ahora concedido sólo a las relaciones humanas*"<sup>55</sup>. Barthes reafirma así la sospecha de contigüidad y promueve el apremio de este trabajo por embarcarse en los escritos del literato francés.

El teatro de objetos, como se ha visto, emplea una fórmula semejante al definir su campo de acción en el ámbito teatral, inaugurando también un universo narrativo que "privilegia" la materialidad de las cosas como centro organizador del relato.

Lo que se denomina dramaturgia de objetos hace frente a esta actitud escénica y organiza el conjunto de signos materiales, humanos y discursivos, integrantes de una realidad teatral irrupida por objetos protagónicos.

En las narraciones de Robbe Grillet a los objetos les sucede algo similar: ocupan un lugar determinante. Página tras página pueblan con su presencia todo el ámbito de la novela y comienzan a configurar estructuralmente un mundo material y espacial de particulares características. Detallados hasta el hartazgo, se desbrozan en una descripción exhaustiva que agota su superficie para abandonarlos luego y continuar su recorrido.

Robbe Grillet (1922), escritor y cineasta, fue el principal representante de la denominada *Nouveau Roman*: movimiento literario francés de la década del '50 que agrupa a escritores tan dispares como Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor, entre otros, en torno a la búsqueda de una nueva forma de narratividad que se erija como alternativa posible ante la arraigada corriente literaria tradicionalmente establecida, cuya predominancia abarcó sobre todo gran parte del siglo XIX.

La *nouveau roman* se caracteriza por su rechazo categórico a la noción de novela que ensalza

<sup>55</sup> Barthes, Roland. *Ensayos críticos*.

la capacidad eficaz de contar una historia por sobre todos los demás posibles atributos de una narración. Saber contar una historia —en los términos exististas de un determinado campo de expectativas— como bastión de la narratividad valedera. Conjuntamente, cuestiona también esa irrevocable legitimidad concedida a una forma determinada de delinear la trama, los personajes y las espacialidades: a través de las convenciones del realismo y de la psicología.

Si bien la *nouveau roman* no constituyó una escuela (si se toma como referencia a las agrupaciones acaecidas en las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, donde primaba la presencia activa en reuniones que derivaban luego en formulación de manifiestos y criterios unificadores) los rasgos generales antes enumerados, fortalecieron la opinión de reunirlos a todos en una misma corriente, aunque sus especulaciones hallarían concreciones divergentes, tanto en las obras de cada artista como en sus declaraciones<sup>56</sup>.

De alguna manera, quien toma las riendas de la reflexión y sistematización de los patrones que configuran esta denominación de "*nouveau roman*" es Robbe Grillet, pero lo aplica principalmente a su obra y su visión del asunto.

A partir de sus postulados sobre la *Nouveau Roman*, Robbe Grillet ha sido acusado y merecedor de los más diversos epítetos: inhumano, objetivista, cineasta frustrado devenido en literato, entre otros. Sus famosas descripciones, para algunos "inútiles y confusas", lo pusieron en los márgenes de la tradición novelística.

Y digo "*famosas*", porque precisamente la descripción, procedimiento típico de la literatura, adquiere en este contexto una dimensión renovada: su funcionalidad reproductora deviene en desempeño creador.

En líneas generales el uso de la descripción clásica en las novelas (en el realismo tradicional de Balzac, Zola, etc.) despunta en palabras que fraguan las condiciones materiales donde la acción sucede: mobiliario, ornamentos y variedad de objetos correspondientes al lugar de tránsito humano, que permiten entrever caracteres referidos a sus personajes (por ejemplo su pertenencia a una clase social: ambiente derruido o suntuoso; conductas: traducidas en el intercambio objetual que compromete aspectos psicológicos e historiográficos, etc.) y también aportan datos sobre vestuario, delineación física y repertorio de pertenencias personales que resultarán, de igual forma, índices caracterológicos de sus protagonistas.<sup>57</sup>

Esta literatura puesta en crisis incluye todo un breviario de accesorios enumerados con detalle para referir a un *universo estable y seguro* que parece confinar al creador a la tarea de reproducir, lo más fielmente posible, una realidad reconocible y cercana.<sup>58</sup> Como consecuencia, en su configuración, los escenarios tienden a resumirse alrededor del hombre (personaje) social y a su historia de vida. Los objetos habitantes de estas realidades se ven asociados y subordinados al universo antropomórfico. La presencia humana y los usos que ella le provea serán la justificación de su existencia narratológica.

Contra este destino se desplaza precisamente la búsqueda de Grillet, y su ataque se proyecta contra ese hombre *medida de todas las cosas*, blanco certero de estos embistes. El héroe tradicional se planta bien provisto de sus tres dimensiones, de su apariencia física, de su inserción en un medio social, de su personalidad, sus rasgos psicológicos: atraviesa sucesos, lucha y se defiende de la adversidad.

<sup>56</sup> Para ampliar sobre el tema ver *La Nueva Novela en Francia e Ibero América* de Pollman ó *No hay una escuela de Robbe Grillet* en "Ensayos críticos" de Barthes.

<sup>57</sup> Como se ha visto, de este tipo de descripciones abunda también el teatro tradicional: "describeme donde vives y te diré quién eres", criterio instaurado por dramaturgias naturalistas a través de la amplia gama de personajes típicos que penetran en las historias, al decir de Sarraute: caracteres arrebatados del clásico *museo de colección de personajes ficticios*.

<sup>58</sup> Grillet, Robbe, *Tiempo y descripción en el relato de hoy*, en "Por una Nueva Novela".

El planteo contra esta caracterología de personajes, fue uno de los motivos por los cuales se “inhumanizó” a la novela de Grillet, o se la propugnó como devastadora del pasado y de la tradición literaria. No deja de resultar un tanto extraño, como afirma el mismo Grillet, que se le adjudique tal presupuesto, ya que *el hombre* atraviesa de cabo a rabo con su presencia, con su mirada, con la descripción exhaustiva de su acontecer visual, todas sus novelas. Además, y por supuesto que Grillet lo sabía perfectamente, su rebelión era el germen recogido en sus predecesores literarios, desde Flaubert (que como él mismo señala ya ansiaba con escribir una novela que no se trate de nada<sup>59</sup>) hasta Beckett (y su elogio a la “objetividad pura”<sup>60</sup>, innegable punto de partida de la *noveau*), pasando por Kafka, Joyce y Proust (entre tantos otros) que promovían ya nuevas miradas sobre el fenómeno literario y sus consecuentes rupturas.<sup>61</sup>

Sin embargo, Grillet va más allá en tanto postula no sólo la desaparición del personaje tradicional como eje central del relato, sino también la supresión de la función “excavadora” del novelista tradicional (en aras de exteriorizar aspectos profundos del hombre y de la sociedad) y —lo más significativo— una progresiva aniquilación de la anécdota a través de métodos descriptivos según las particularidades que él le adjudica. Un método óptico que detenga las asociaciones típicas del nexo humano-objeto a través de un medido recorrido superficial sobre la materia inmediata.

No hay profundidad que reflotar, no hay protagonista para diseccionar ni relato significativo al que aspirar.

De esta manera, entonces, la fábula tradicional tendería a su propia destrucción: se adelgaza, se *aniquila bajo el peso de los objetos*<sup>62</sup>.

Algo similar sucede en la dramaturgia de ob-

jetos, la lógica de organizar el relato en torno a propiedades constitutivas de los objetos conlleva necesariamente a un replanteo de los códigos narrativos que impregnan la fábula tradicional. La literalidad visual de la imagen teatral, más allá de sus más arriesgadas composiciones, obliga a generar variantes combinatorias desde otras apropiaciones a la hora de escenificar relatos con objetos. Al igual que en las extremistas teorías aplicadas por Grillet en sus novelas, los objetos en este contexto teatral tenderán a favorecer los aspectos visuales en su combinación con los elementos escénicos restantes. Mientras mayor sea su distanciamiento del universo del hombre y sus relaciones, mayor será el desafío para esos objetos: deberán hilvanar el relato desde otras perspectivas diferentes a la progresión de conflictos humanos. Al apartarse definitivamente del universo antropomórfico, las continuidades serán más relativas a aspectos visuales, sonoros, y sus esquemas de concatenación.

La literatura, gracias al procedimiento de la descripción, se amplifica apelando a las competencias del lector en la reconstrucción imaginaria y activa de escenarios, objetos y entidades.

Al fundar la percepción ideal a partir del sentido visual estrictamente, Grillet pivotea en los ejes de la descripción óptica hasta agotarse en sus consecuencias. La sucesión de objetos y su distribución en el espacio organizan la marcha del observador, que atestigüa el mundo a través de su andar, de su recorrido óptico. No se involucra ni afectiva ni psicológicamente con su entorno, lo contempla, lo describe y se aleja. Pero en ese recorrido, Grillet no se detiene en las cualidades del objeto, no intenta atravesarlo en busca de nuevas significaciones ocultas, se limita simplemente a recorrer su superficie material, renunciando a extraer del objeto interioridad alguna o a establecer un nexo con el universo emocional del observador.

<sup>59</sup> “Algo que considero necesario y que me gustaría hacer es un libro acerca de nada, un libro sin relaciones externas de ninguna clase que se sostendría a sí mismo a través de la fuerza interior, de su peculiaridad, como la tierra se sostiene en el aire sin ayuda alguna. Un libro apenas sin sujeto. O por lo menos con un sujeto casi invisible, si es que esto es posible”. Carta de Gustave Flaubert (1852) Citado por Bardavio en “La versatilidad del signo”, pág. 36.

<sup>60</sup> “En el mundo y el pantalón (1945) Beckett elogia la *objetividad pura* de la pintura de Abraham Van Velde, y describe el objeto como una cosa sola, inmóvil en el vacío, pura, metal, que es aislada por la *necesidad de verla, aunque esto la vuelva impermeable al sentido*” Gardey, Mariana, *Samuel Beckett y Griselda Gambaro. La cuestión de la intertextualidad*, 1996.

<sup>61</sup> Traducidas en alteraciones temporales, yuxtaposiciones, simultaneidades, bifurcaciones, tramas paralelas, escritura automática, monólogo interior, etc.

<sup>62</sup> Barthes, Roland. *Ensayos críticos*.

Este adjetivo “óptico” se instaure como procedimiento obligatorio del nuevo estadio objetivo. Gracias a su intervención, “el objeto clásico” se verá desplazado por una nueva concepción de su materialidad.

En la *nouveau roman* de Grillet, los objetos *estarán ahí antes de ser para algo*, el universo referencial (adjudicado al objeto por el hombre) busca ser abolido y el objeto se defiende contra toda teoría explicativa (psicológica, sentimental, sociológica, metafísica):

*“El ojo es el órgano más apto para sacudir el aparato de las metáforas, significaciones y asociaciones para ver sólo lo que ve: líneas y colores (...) el ojo se extrae del significante asociativo y memorial.”*<sup>63</sup>

El realismo tradicional provee de “*sincretismo sensorial*” a sus objetos: además de su descripción externa adquieren atributos en función de un juicio implícito, de un sentido último que busca escabullirse en recuerdos o analogías promovidas a través de cualidades táctiles, olfativas que impregnan la inercia de la materia. “*Hierven en significados*” y pueden ser percibidos de diversas formas. Grillet acota este campo limitando la percepción al sentido visual estrictamente, “asesina al objeto clásico” en tanto escinde lo visceral de lo óptico e impide la fermentación de vinculaciones que lo amplíen. La búsqueda romántica de la esencia, del *corazón* de las cosas queda abolida. No hay nada más allá de su superficie. No hay un puente hacia la profundidad oculta que anida en la materia.

No hay profundidad oculta.

El objeto es solamente una “resistencia óptica”<sup>64</sup>.

Bachelard asumía que el emprendimiento hacia lo profundo signó al surrealismo en su tentativa de hacer la revolución total del objeto: más

hallaremos en *lo real escondido* que *en el dato inmediato*, afirmaba.

Incluso los artistas del dadá se esforzaron también por manifestar ese lado ordinariamente invisible del objeto: ponían el acento en lo espiritual, psicológico del objeto, en resumidas cuentas, en su humanización, alumbrando así otras condiciones de su identidad.

Así como el dadá y el surrealismo vacían al objeto de funcionalidad mediante una descontextualización semántica, Grillet también decide extraerlos del fondo común de la cotidianidad en la que se yerguen y así desprovistos, depositarlos en el centro del relato. Pero a diferencia de los ismos no promueve los enlaces metafóricos ni las lecturas analógicas —campo privilegiado del poeta— antes bien aspira a destruir el adjetivo. Se propone desalentar en su literatura toda inducción hacia el sentido poético de las cosas y se levanta contra las tradiciones interpretativas y los sistemas de referencia que fundan el dispositivo poético.

Según lo manifiesta el mismo Grillet “*la palabra visceral, analógica o mágica*” distintiva del universo literario antecesor a la *nouveau roman*, debe retirarse y ceder su puesto al adjetivo *descriptivo*, que sólo se *limita a medir, a situar a delimitar y a definir los objetos*.<sup>65</sup>

Los objetos están ahí, su surgimiento y abolición, su reincidencia, su acumulación, sus coordenadas, su espacialidad, su “*coordinación progresiva*” fundan el relato. Según su teoría ya no hay datos psicológicos ni patológicos donde anclar la narración.

*“Las cosas no significan nada: cargan con “el sentido indebido” que los hombres han depositado en ellas”*. Como se verá, quizás sea la grieta más alevosa del discurso robbe-grilletiano.

El objeto clásico no permanece inmune del contacto con el hombre. Grillet se niega a aceptar este

<sup>63</sup> Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo*.

<sup>64</sup> Barthes, Roland. *Literatura Objetiva*, pág. 39.

<sup>65</sup> Grillet, Robbe. *Por una Nueva Novela*.

punto de vista humanista (en tanto antropocéntrico), que supone admitir cierta predestinación del mundo a la vida humana, ni tampoco acepta la reducción de su narrativa a la categoría de lo absurdo: “*el mundo no es significativo ni absurdo: simplemente es*”, arguye.<sup>66</sup>

Mucho menos pretenciosa en sus objetivos, la dramaturgia de objetos se construye también en la coordinación organizativa de sus protagonistas naturalmente inanimados, y por esto mismo, al igual que Grillet, no desconoce de reincidencias, acumulaciones, y espacialidades, tampoco de ausencias psicológicas o patológicas donde apoyar sus relatos.

Sin embargo, la descripción que promueve Grillet propone moldear espacios que afirmen su función creadora al abandonar la búsqueda de un correlato en un *mundo claro y seguro* (un cosmos preestablecido) que los defina y contenga en los términos tradicionales. Entonces, los objetos se dejan llevar en la construcción de un espacio que se va inventando a medida que avanza la descripción (en perpetuo presente), que va balbuceando derroteros visuales que permiten retrocesos y bifurcaciones, cambios y desplazamientos extemporáneos. Las descripciones parten de un detalle insignificante (un fragmento diminuto) para expandirse luego en superficies (líneas, planos) hasta dar una visión conjunta contradictoria y reincidente: los objetos sufren interferencias al intentar ser distribuidos en el espacio.

Las descripciones demuestran su carácter inventivo, ya no más reproductoras ni miméticas, sino creadoras de realidades subjetivas, de realidades verbales:

*“Inventar en el objeto un espacio dotado anticipadamente de sus puntos de mutación, de modo que el objeto más que degradarse, se desencaje”*.<sup>67</sup>

A una *degradación*, en tanto atributo del objeto clásico que participa del destino de su propietario, se le opone un desencajarse: un cambio espacial situacional en un circuito perfectamente delimitado.

En las novelas de Grillet la mirada se traslada de objeto a espacialidad para volver a focalizarse en otro objetivo que de nuevo se funde en un espacio que parece ser el mismo pero ahora acaba de modificarse, algo cambió de lugar, algo se corrió y ya no está en el mismo sitio. Lo descrito segundos antes se desdibuja, las coordenadas habitadas de la percepción se ven defraudadas.

A cada paso de este transitar humano —su itinerario visual— se sostiene una continuidad de conductas y objetos sin interrupciones significativas de episodios complejos o clímax narrativos, todo se sostiene uniforme, paisajístico, con un intercambio escueto y retazado de fragmentos mínimos de diálogo u acción.

Entregados al movimiento a veces tedioso de la descripción, vamos delineando un recorrido prestado por esos ojos que se expanden transformándose en nuestra particular guía. Es, precisamente, este carácter inventivo que reviste la construcción espacial (realizada en el presente), que postula la negación del carácter objetivo (en tanto reproductivo de una realidad externa al texto), la contradicción, la revisión, las bifurcaciones, las mutaciones repentinas son prueba de ello, y se afianza en esa **subjetividad productora, el mismo carácter inventivo** que organiza objetos y construye nuevas espacialidades estrictamente ópticas, sean fantásticas, delirantes, soñadas, distribuyéndose sin mediaciones.

De esta manera, Grillet ataca un importante bastión de la tradición narrativa: la organización del espacio literario convencional.

<sup>66</sup> Esta aclaración, según él, le permite diferenciarse a la vez del absurdo proclamado por Camus y de sus descripciones: en *El Extranjero* por ejemplo sus objetos son una forma de humanismo clásico aún cuando partan del extrañamiento provocado en la relación hombre —objeto (mundo) y del absurdo que media entre ambos, sus descripciones no se deslindan de las analogías ni de su dimensión metafórica. Barthes, Roland, *Literatura Objetiva*, pág. 48.

<sup>67</sup> Barthes, Roland. *Literatura Objetiva*, pág. 48.

Asimismo, en la dramaturgia de objetos, la vacilación ante referencias estables de espacio-tiempo puede desarrollarse plenamente dentro de sus posibilidades expresivas, tanto por la limitación de sus protagonistas como por las renunciaciones que implica la elección de universos inanimados como eje esencial de la narración. La fenomenología de un evento teatral con objetos puede edificar relatos apelando a estas características que Grillet asume como hipótesis de construcción en sus novelas. Aunque las edificaciones teatrales estarán siempre en desventaja con aquellas evocaciones y reconstrucciones provocadas en la mente de un lector que imagina la materialidad de los objetos y no la ve, tangiblemente, como realidad literal en un escenario.

De todos modos, el replanteamiento espacial en los discursos artísticos no está reservado sólo para el recinto literario, la pintura, la poesía y el teatro clásico también se vieron sacudidos por las nuevas concepciones espaciales que destruían prescriptivas anteriores y fundaban nuevos principios organizativos.

El cubismo desde 1910 se plantea el problema de la percepción simultánea: el agotamiento de una perspectiva frontal como modelo provoca a la vez una rotación de los puntos de vista.

*“El espacio ha perdido su pasividad: no es aquello que contiene las cosas sino que en perpetuo movimiento altera su transcurrir e interviene activamente en sus transformaciones. Es el agente de las mutaciones, es energía. Hoy el espacio se mueve, se incorpora y se vuelve rítmico.”<sup>68</sup>*

La poesía (visual, los caligramas de Apollinaire, el poema concreto) revaloriza la página en blanco como lugar de significación, el teatro inaugura la espacialidad como fundante de su dramaturgia.

La pintura atenta contra el marco y se expande tratando de desaprisionarse del lienzo, lo abulta, lo rasga, lo excede, se expanden los puntos de vista. El teatro transforma todo el recinto teatral en espacio potencial de escritura escénica: el texto se inscribe y se extiende a todos los recovecos donde transcurra el drama (rompe la barrera espectador – escenario y rompe los límites del espacio sagrado de representación).

La poesía se desliza hasta las fronteras mismas de la plástica, el teatro comulga también con ellas. Esta conciencia espacial en la poesía altera el orden lineal de los términos: el modo de colocar las palabras condicionará el sentido del mensaje.

Se promueven nuevas sintaxis artísticas a través de la interferencia, la pluralidad y la contigüidad entre las artes.

Pero volvamos a Grillet.

Al replanteamiento del espacio literario indagado por Grillet lo acompaña un tratamiento particular de la dimensión temporal: el ideal de la *nouveau* se desarrolla en un perpetuo presente. Grillet niega relojes y calendarios que se opongan al intempestivo discurrir mental, fragmentario. Un desarrollo donde es imposible todo recurso a la memoria – al pasado- *“lo que sucede es aquí y ahora: no hay fuera en otra parte ni un antes en otro tiempo”*.

El objetivo de plasmar narrativamente un “tiempo mecánico” es una de las constantes preocupaciones de los “nuevos novelistas”. Por ello deberán desplegar estructuras temporales capaces de reproducir mecanismos del *tiempo subjetivo, personal*.

La ruptura de la continuidad cronológica será uno de los procedimientos más empleados, ruptura y fragmentación de la narración que contempla pasajes inmediatos, sin interrupciones, donde se

<sup>68</sup> Paz, Octavio, citado por Bardavio en *La versatilidad del signo*.

sucedan secuencias temporales de circulación libre: pasado, presente y futuro, hechos reales y hechos imaginarios, recuerdos y anhelos, todo acontece sin transiciones vinculantes.

*“El tiempo se organiza como recurrencia y desfase, no existe progresión real sino repetición y anticipación de un acontecimiento.”*

Para Grillet, la narración en la novela ya no es una condensación episódica de una totalidad aludida, es una totalidad en sí misma. El relato sucede en la cabeza de un otro cualquiera en tanto receptor de los sucesos: de allí deviene su carácter desconcertante que desencadena la postulación del lector- espectador como único personaje protagonista.

*“La narración se instaura en una dialéctica creativa que implica al lector como agente activo y catalizador de sentido.”*

Los intentos de Grillet promulgan un reemplazo del punto de vista único por la inserción de una multiplicidad de perspectivas—todas distribuidas en igual jerarquía (reales e imaginarias, pasadas, presentes o anticipadas)—. En esta tentativa subyace una función primordial: propugnar las ramificaciones del relato en inciertas y contradictorias versiones de esa misma realidad.

Muchas críticas pueden hacerse al *sistema óptico* de Grillet. Por un lado, como diría Onetti (entre otros): sus obras no están a la altura de sus escritos teóricos<sup>69</sup>, cosa a simple vista reconocible y admitida hasta por el propio Grillet. Además, por el otro, su postulación de una novela vacía de significados ha sido defraudada en sus obras, como lo ha demostrado Morrisette—uno de sus más acérrimos analistas— en sus escritos poco alegres para los postulados de la *nouveau* y sus defensores.

Morrisette se niega a aceptar que esa construcción desprendida de sentidos humanistas logre alejarse de toda referencia posible (y su negación de un significado a priori). Postula entonces un método de análisis que desbroza paso a paso cada parcela de la totalidad estructural de las novelas de Grillet demostrando así cómo puede relacionarse cada episodio con algún modelo del contexto literario predecesor: la presencia organizada de sus famosos objetos construye las redes ocultas de una historia posible, garantizando la continuidad cultural en el método robbe-grilletiano<sup>70</sup>.

Desde la perspectiva de este trabajo, se coincide con la lectura de Morrisette sobre esa inevitable posibilidad de extraer la anécdota del universo meticulosamente organizado que Grillet supo concebir desde la función estructural de los objetos—fundamental en el trazado de la novela y sus arduos episodios—. Sin embargo su corajuda postulación de una novela sin contenido, y sus observaciones del asunto, resultan un valioso aporte teórico en las raíces de un análisis de la novela contemporánea de la segunda parte del siglo XX.

Grillet afirma categóricamente que cada novela crea sus propias leyes e inventa sus propias formas y que la interpretación enmarcada estáticamente en preceptivas relativas a modos pasados de construcción formal no alcanza para dar cuenta de las posibles renovaciones en el ámbito de su aplicación, en tanto se persista en inhabilitar su implementación en nombre de los usos antecesores que delimitaron su existencia (dejando así demostrada su ineficacia): *“Las normas del pasado sirven para medir el presente pero también para construirlo”*. Cierta ámbito de la crítica—y no sólo la literaria—funda sus criterios en oposiciones binarias descalificadoras de todo

<sup>69</sup> Onetti, Juan Carlos. *Reflexiones de un lector*. Noviembre, 1978. [http://www.borrismayer.net/onetti/onetti\\_lector.html](http://www.borrismayer.net/onetti/onetti_lector.html)

<sup>70</sup> Barthes, a partir de Morrisette, reconoce (aunque con una mirada menos reconciliadora) que éste último tiene razón: Grillet traiciona su pretendido desprendimiento de un sentido tradicional: “La goma (de *Les Gommés*), el cordelillo (de *Le Voyeur*), el ciempiés (de *La Jalousie*), estos objetos, repetidos, variados a lo largo de la novela, remiten todos a un acto, criminal o sexual, y más allá de este acto, a una interioridad”.

razonamiento que no se ajuste a sus categorías de disección, como si existieran criterios más válidos que otros y/o categoría más cercanas a una verdad presumible (como diría Von Forester<sup>71</sup>, parafraseando a Nietzsche<sup>72</sup>: “la verdad es un invento de un mentiroso”).

De todos modos, en este trabajo no se trata de desbrozar las líneas de la crítica literaria ni de defender una postura contra la otra.

Si se acepta que el hombre en su nueva relación con el saber asume que la realidad es una construcción intersubjetiva y que el conocimiento no es el resultado de una mirada totalizante rectora a priori, se da por sentado que los ámbitos del pensamiento ya no deberían inhabilitar miradas alternativas que –por el simple carácter alterno u opositor a los sistemas conocidos y/o legitimados– propugnen nuevas construcciones de *lo real*. La observación depende necesariamente del punto de vista del observador, queda derogada entonces la existencia de una objetividad pura, por tanto, de una forma única de percibir los fenómenos.

Si *observar es hacer una distinción*, en Grillet esto se torna literal: focalizar un punto entre otros infinitos puntos que componen la materia circundante y lentamente abrir el plano hacia lo que rodea ese punto y descubrir el espacio, observarlo: inventarlo desde las impresiones que ese observador promueva y de las decisiones (al decir de Kant) que esa subjetividad realice.

<sup>71</sup> (“Ensayos críticos”, Pág. 279) El razonamiento de Morissette dejaría abolido el carácter revolucionario de la *nouveau roman* en tanto oposición a esa misma tradición que, ahora –y bajo esta nueva perspectiva- la justifica y exonera. Así logra trocar el rechazo a un universo cerrado y “deceptivo” de una narrativa pretenciosamente uniforme –así proclamada por la primera crítica que se hiciera de la obra de Grillet- por un renovado interés exploratorio en sondear *datos escondidos*.

<sup>72</sup> Watzlawick, Paul y Krieg, Peter *Despedida de la objetividad* en “El ojo del observador”, 1994.

## 4.1 La novela formalista

Las estrategias de Grillet—o que pueden desprenderse de sus novelas— traslucidas en el análisis de sus obras, iluminan una enriquecedora gama de procedimientos narrativos que, con objetivos alejados del humanismo tradicional, desentronizan al personaje (actor clásico en el teatro) del núcleo estructural y depositan la continuidad narrativa en manos de la presencia de objetos (literales para Grillet — poéticos para el teatro de objetos).

Su formalismo extremo, a su vez, lo lleva a renegar del “*engagement*”<sup>73</sup> y de su valor artístico. Para Grillet, la implementación en la construcción de la obra de una finalidad netamente ideológica reduce el campo del arte a la categoría de medio al servicio de una causa exterior, donde lo más importante será su eficacia directa e inmediata en transmitir su objetivo exitosamente. Por el contrario, su teoría sostiene que la obra de arte *es para nada*, no necesita justificación y por tanto, en su forma reside su realidad.<sup>74</sup>

En el estudio preliminar de la edición española de *Le voyeur* se reafirma a la *Nouveau R.* como **novela formalista** (forma no es “frialdad” en tanto invención y no receta, agregaría Sarraute) y se arriesga un desglose sintético —totalmente comprobable— de las tácticas narrativas que anidan en la formación de una novela de estas características (casi todas ya desarrolladas en el apartado anterior) y que enumeraremos más ordenadamente a continuación:

**1. Desaparición del personaje y de la psicología individual como centro organizador**

**de la ficción** (concomitantemente los objetos adquieren mayor autonomía en el relato).

**2. Destrucción de la coordenada temporal:** desorden cronológico, yuxtaposición de secuencias inconexas, estructuras cíclicas, recurrentes, que obstaculizan la progresión del relato. Facilita la permanencia protagónica de los objetos.

**3. Hiperdesarrollo de la coordenada espacial:** cuestiona el planteamiento clásico del espacio. Se abren nuevas dimensiones y planos simultáneos que configuran una espacialidad des preocupada de todo verismo relativo a realidades de orden extra-textual. Garantiza posibilidades ideales de distribución de los objetos.

**4. Especial atención a la dimensión técnica de la novela:** importancia a la exhibición formal de procedimientos narrativos.

**5. Perfecta relación entre forma y contenido:** el único sentido válido es el que la obra genera: la literatura no reproduce, es creación estrictamente verbal.

**6. Exclusión de los procedimientos metafóricos tradicionales:** donde el orden de relaciones sujeto-objeto no son esencialmente humanos: ideal descriptivo.

**7. Rechazo de la noción de literatura comprometida:** la dimensión transgresora se asume

desde el punto de vista formal y no semántico.

**8. Reflexión meta-literaria inserta en la propia novela:** la ficción reflexiona sobre su propia esencia.

Ahora, mínimamente, se observará cómo esto se aplica en la obra novelística de Grillet. Tomando sólo el ejemplo de *Le voyeur*, se comprueba que dicha novela es un compendio del recorrido visual de un par de ojos (los de Mathias) repasando desordenadamente momentos transcurridos en su estadía en una isla a la que parece arribar con la intención especulativa de vender toda su mercancía de relojes pulseras en un tiempo estipulado de antemano. Esta tarea, en apariencia, se va complicando cada vez: casi nadie parece estar interesado en su mercadería. Mathias entonces alquila una bicicleta y se aleja del pueblo en busca de probables compradores. Durante su estadía ocurre entonces un crimen en el acantilado: una niña ha sido asesinada en los alrededores de su recorrido (suceso que instaura las relaciones con el género policial, del que Grillet sabrá también apropiarse).

Pero nada de esto se encadena tan fácilmente.

Las incertidumbres que van surgiendo en las sucesivas páginas de *Le voyeur*, son resultado de una provocación adrede en pos de destruir la anécdota que sostiene los relatos tradicionales —esa historia “bien contada” contra la que tanto despótica Grillet en sus escritos—. De cómo consigue este efecto se han ocupado los analistas

de su obra, quienes afirman que, por ejemplo, en *Le Voyeur*, Grillet se vale de dos procedimientos para bloquear la progresión:

Por un lado “*la selección de los elementos de la narración*”: según esta perspectiva, Grillet infringe del modelo policial sus principales rasgos: transgrediendo el tratamiento narrativo de la intriga, omite los datos más importantes, aquellos que funcionan de sostén en la generación del mecanismo progresivo.

“*Es muy significativo que el crimen—momento en que se resuelven todas las tensiones que se han ido acumulando desde el principio— ni siquiera sea mencionado: se solventa narrativamente como un decepcionante salto en el tiempo.*”<sup>75</sup>

La desconcertante página en blanco que nos espera en la mitad del libro parece ser un guiño privativo: ese momento evadido definitivamente encuentra asidero en su signo más literal e irónico: el silencio visual. La descripción óptica se interrumpe, como si la persona que observaba —Mathias— hubiera cerrado los ojos un segundo y haya (nos haya) cortado la imagen de su recorrido momentáneamente, nos deja solamente esa página en blanco: la ausencia de esa mirada es la ausencia del mundo, de ese mundo, su consecuencia.<sup>76</sup>

Otro recurso factible de ser utilizado en la invalidación del mecanismo progresivo es *la articulación lógica de los elementos de la narración*, el ronroneo descriptivo de Mathias es un extenso racconto de su transitar plasmado en imágenes fragmentadas y recurrentes: recapitula encuentros, delinea y deforma trayectos, se refuta, se desdice, repasa una y otra vez las misma instancias del recorrido y/o visitas contradictorias (ergo: probablemente falsos/as).

Esto responde a la intencionalidad de llevar “*continuamente la narración a contradicción*”: ¿cuáles acontecimientos han sucedido realmente y cuáles son imaginados por Mathias? ¿Son parte de su coartada?<sup>77</sup>

En las novelas de Grillet, como también se identificara en la dramaturgia de objetos (y en mayor escala en la literatura, en el cine y en la dramaturgia contemporánea general) la noción de personaje tradicional también se encuentra bloqueada por distintos procedimientos: expropiar el derecho nominal que gozaban los caracteres clásicos es uno de ellos (procedimiento ya instaurado germinalmente por Kafka con su mítico Señor K). En *Le voyeur*, el nombre como símbolo de identidad personal es transgredido: distintos nombres pueden designar a un mismo personaje (la niña violada y asesinada: ¿Jacqueline o Violete? ) ó un mismo nombre puede designar a varios personajes o a ninguno (como en el caso de Jean Robin).

En general, los procedimientos de la *nouveau roman* tienden a provocar una sensación de dispersión e incertidumbre, totalmente consecuente con la impresión provocada por el resquebrajamiento que han experimentado los antiguos edificios solidificados que constituían el campo de conocimiento humano. Los grandes discursos políticos, religiosos, morales, se han derrumbado, la ciencia reconoce un universo incierto como escenario de investigación, ya no hay verdades inamovibles, la dinámica de lo real es dispersa, ambigua, desordenada y cambiante. El arte moderno venía a dar cuenta de ello.

La linealidad y la subordinación a una perspectiva dominante en un sistema de jerarquía a dado paso a la convivencia y complementación de realidades múltiples y simultáneas, irreductibles a una mirada con pretensiones totalizadoras.

<sup>73</sup> “¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.” Nietzsche, F.

<sup>74</sup> Arte didáctico: *contar para enseñar*. “A propósito de unas nociones caducas”. Grillet, pág. 44.

<sup>75</sup> Heredera de *corrientes promotoras* de la experimentación técnica prioritaria en aras de una revolución de las formas, la *nouveau roman* se define opositora al didactismo comprometido.

<sup>76</sup> Estudio preliminar de *Le voyeur*, por Patricia Martínez.

<sup>77</sup> El *silencio plástico* del universo escénico objetual se relaciona íntimamente con este silencio visual: el fundido a negro y el color uniforme, en el cine; el escenario vacío o la inmovilidad, en el teatro; los compases de espera o la pausa musical.

En palabras de Octavio Paz: “*como si las imágenes y las cosas se presentasen unas detrás de otras y no, según como realmente ocurre, en momentos simultáneos y en diferentes zonas de un mismo espacio o en diferentes espacios*”.

Para construir narraciones desde estas perspectivas alejadas del tradicional sistema jerárquico, la *dimensión técnica* es un aporte sustancial en las novelas de Grillet. En sus obras se identifica –según el compilatorio análisis de Patricia Martínez– la utilización de determinados procedimientos como:

- La **intertextualidad**: Mediante este procedimiento se alude o insertan otras textualidades en el interior del relato, su identificación apela a las competencias culturales e ideológicas de los receptores.<sup>78</sup>
- La **mise en abyme**: se traduce en la construcción de un micro relato que reproduce en el interior de la novela la trama principal.<sup>79</sup>

- **Estructuración interna de la novela** en todos sus niveles (estructuras analógicas que responden a elementos de la obra) y utilización de las figuras abstractas y geométricas, aritméticas, gramaticales (anagramas).<sup>80</sup>

Estos recursos identificados en sus obras permiten establecer un paralelo con aquellos procedimientos que podemos intuir también manifestados en espectáculos objetuales.

En la dramaturgia de objetos se puede evidenciar la presencia de estos tratamientos formales, pero insertos dentro de su lógica particular.

Por ejemplo, en el caso de *El Periférico*, **la reflexión meta teatral** inserta en su dramaturgia, plantea aspectos referidos a la técnica misma del teatro con objetos. En los textos de Daniel Veronese se establecen comparativas entre las ca-

pacidades expresivas de los objetos con respecto a las propias del actor, o se denuncian la quietud de los objetos a merced del manipulador. O los personajes mismos formulan preguntas sobre el fenómeno objetual: “*¿de dónde emerge la vida de estos objetos? ¿Los han visto de cerca?*”.

En *Maquina Hamlet* podría pensarse por ejemplo, que aquél fragmento en la escena de las muñecas barbies dentro de la caja de madera<sup>81</sup> es una **puesta en abismo**: se reproducen en miniatura los sucesos acaecidos en escenas anteriores (protagonizados por actores y muñecos de dimensiones humanas). El ingreso del cartel con el número utilizado momentos antes en la situación del sorteo (y la consecuente golpiza propinada al ganador) enlaza aún más ambas situaciones: la misma secuencia ahora se repite en miniatura con otros objetos como protagonistas. Consecuentemente con ello, las barbies son sometidas y violentadas.

La **intertextualidad** está presente en las obras de Kantor (salmos, referencias bíblicas, canciones populares) así como también las referencias a otros escritores como Schultz o Witkiewicz, aunque desde un punto de vista mucho menos comprometido con esas manipulaciones textuales. A propósito de *La clase muerta*, Kantor expresa: “*sería una broma “bibliofílica” injustificada tratar de encontrar esos fragmentos necesarios para un “conocimiento” completo del tema de la intriga en esta obra*” e ironiza luego “*es por eso que no es recomendable conocer el contenido de la obra de I. Witkiewicz, Tumor Cerebral*”<sup>82</sup> (texto que da origen precisamente a ese espectáculo).

El Periférico en cambio asume una actitud diferente, orientados por el filósofo T. Abraham, el texto *Zooedipus* de Veronese se construye puntillosamente bajo las referencias a Kafka, Deleuze y Guatari, y del *Edipo* mismo, combinando inclusive

<sup>78</sup> La narración se despliega en ambiguos relatos del mismo suceso o de hechos similares: las visitas a la granja ¿son falsas?, los desvíos en bicicleta que demoraron su retorno al pueblo ¿hubo realmente desvíos?, la avería de su bicicleta ¿fue real o fingida?. El gran logro de *Le Voyeur* es que -como ninguna de sus declaraciones contradice con peso suficiente a la otra (no hay una versión que se imponga con mayor fuerza que las demás)- el relato se dispara en diversas direcciones generando la apertura a múltiples interpretaciones posibles que no serán cerradas en el transcurso del texto.

<sup>79</sup> En *Le voyeur* se entablan relaciones con la mitología griega, mediante una reelaboración del mito de Andrómeda.

<sup>80</sup> En *Le Voyeur* las instancias de puesta en abismo son variadas: desde el recorte periodístico sobre el asesinato de una niña que Mathias lleva consigo (aludiendo al episodio criminal que envuelve la trama: el asesinato de Violette) hasta las sucesivas referencias (el cartel de cine, las de la taberna) donde una muchacha indefensa es intimidada por una figura masculina. Inclusive se advierte un doble juego de *mise en abyme* en la escena recortada del dormitorio.

fragmentos de estos escritos. Del mismo modo, en *Máquina Hamlet* trabajan con un “dramaturgista”<sup>83</sup>, Dieter Welke, o a través de *El hombre de arena*, se sumergen en el mundo de Hoffman, para encontrar puntos de anclaje en los escritos de Freud sobre lo siniestro.

Es importante señalar que los rasgos aquí enumerados se extienden también a muchas otras expresiones narrativas contemporáneas. Gran parte del ámbito teatral también podría reconocerse exponente de estos modos que componen la obra de Robbe Grillet.

Actualmente, contamos con una amplia gama de obras que nos ha legado el teatro del último siglo, en las que diversos procedimientos formales han intervenido en la dramaturgia convencional para desencajar preceptos y reglas de construcción clásica. La progresiva disolución del héroe como eje del relato, el reemplazo de grandes conflictos por simples acontecimientos aislados, la desvalorización de una contextualización determinante—tanto temporal como espacial—las alteraciones en la continuidad lógico temporal, disolución y alteración de la lógica discursiva, etc., fueron posibilitando cada vez más la apertura hacia nuevos caminos de exploración escénica en aras de su representación.

En lo que respecta a nuestro país, y como se ha dicho anteriormente, los enlaces de estos modos de representación con la llamada “dramaturgia de los ‘90” son significativos. Dentro de esta denominación se podrían englobar autores como Alejandro Tantanian, Federico León, Bernardo Cappa, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, entre otros. En sus obras se pueden rastrear las afinidades con estos procedimientos en materia de construcción tanto escénica como textual.

La decisión de Grillet de ubicar a los objetos en el centro del relato, lo ha llevado a experimentar en procedimientos y técnicas que ayuden a sustentar semejante empresa. Descentrar el individuo protagonista del relato, necesariamente conlleva a generar redes de asociaciones que se sustenten desde otra mirada, en este caso más apoyada en los patrones formales de construcción global (selección y articulación lógica de los elementos de la narración, descripción literal, desorden cronológico: inventario situacional y espacial) que en la singularidad de un episodio enriquecido en sus matices o desencadenante de profundas reflexiones. A la vez, si su crítica a la literatura tradicional lo lleva a buscar resoluciones ajenas a las por ella establecidas, es lógico que ataque los principios fundamentales que la sustentan, apartándose así, deliberadamente, de los principios de reproducción y de mimesis. Desde esta perspectiva es que su obra refleja, además de la particularidad objetual que se ensalza aquí, un panorama más general de la situación literaria y narrativa predominante en la segunda mitad del siglo XX.<sup>84</sup>

<sup>81</sup> En *Le voyeur* están presente, por ejemplo, toda una gama analógica de objetos y figuras recurrentes que remiten al símbolo numeral del ocho “(...) *el ocho horizontal que aparece en las argollas del puerto, en la madeja de cuerda, en las vetas de la madera, en el vuelo de las gaviotas, en el dibujo del humo, en la cadena de la bicicleta, etc.*”

<sup>82</sup> Dicha caja que al permanecer cerrada exhibe en letras grandes el nombre del grupo, muy similar a aquellas utilizadas por Kantor que exhiben la rótula “*Que revienten los artistas*”

<sup>83</sup> Kantor, Tadeus, *El teatro de la muerte*, pág. 261

<sup>84</sup> “El trabajo del dramaturgista como ayuda, puente hacia el texto desde una mirada esclarecedora fue uno de los pilares de la puesta. No hay costumbre en Buenos Aires de este tipo de mirada sobre un trabajo en proceso. Este rol de dramaturgista lo suele hacer el mismo director.” Daniel Veronese

## 4.2. Grillet y el cine

*“Estamos a la búsqueda de un film con situaciones puramente visuales y en que el drama surgiera de un contraste hecho para los ojos, extraído, si puede decirse, en la sustancia misma de la mirada, y que no proviniera de circunloquios psicológicos de esencia discursiva y que son simplemente textos traducidos visualmente”*

**A. Artaud. *El cine***<sup>85</sup>

Las relaciones entre el cine y la *Nouveau Roman* son inevitables, primero porque Grillet llega a desenvolverse como creador en el campo cinematográfico en varias oportunidades y segundo, por las semejanzas que su método descriptivo exhibe respecto de los procedimientos de captación de la realidad propios de las técnicas cinematográficas.

Su carrera cinéfila no se agota en la escritura de guiones, él mismo lleva a la pantalla sus propias narraciones. La colección de películas filmadas por Grillet<sup>86</sup> dejan asentada una vez más su controversial personalidad reiterada ahora en otra faceta de su obra y sobre la cual la crítica también se habría empeñado en objetar. El artista francés resume él mismo las detracciones más significativas que le han hecho a su obra cinematográfica<sup>87</sup>:

-La falta de naturalidad en la interpretación de los actores,

-La imposibilidad de distinguir lo que es real de lo mental y

-La decisión de traducir los elementos de fuerte carga pasional en “tarjetas postales”.

Tres patrones deliberadamente reiterados en la totalidad de sus películas.

Todas estas categorías que entonces le señalaban, responden a un campo de expectativas

todavía anclado en exigencias miméticas y que intenta amoldar la narración a cánones más convencionales. En la obra de Grillet, y no sólo en la obra fílmica, los intentos de reconstituir la narración ciñéndola a cronologías externas o de fundar su relato en la idea tradicional del tiempo como sucesión, acaban en una encerrona minada de contradicciones.

*“No se trata de una narración entrelazada con una sencilla anécdota exterior a él, sino una vez más el desarrollo mismo de una historia que no tenía más realidad que la del relato. Que no tenía lugar en otra parte que no fuera en la cabeza del invisible narrador, es decir del escritor y del lector”*.<sup>88</sup>

De hecho, gran parte del esfuerzo de la *Nouveau Roman* incita a revisar también el papel del lector/espectador. Toda la gama de procedimientos que constituyen su corpus teórico aspiran a revertir la actitud contemplativa y sumisa del lector abstraído en paisajes y melodramas conocidos: pretende instigarlo a tomar cartas en el asunto.

Octavio Paz hablaba a veces de encontrar ese arte “difícil” como meta: ese arte que “*obliga al espectador o al lector a convertirse en poeta*”.

¿Acaso no percibimos las cosas de esa manera? se preguntaba Octavio Paz, ¿no es acaso el tiempo de nuestra memoria, un tiempo corrido del tiempo lineal? Preguntaba solapadamente Grillet.

Precisamente ha sido el lenguaje cinematográfico quien desarrolla en su máxima expresión este replanteamiento temporal y espacial del tratamiento narrativo. Su influencia no deja de advertirse en la diversidad de las manifestaciones artísticas.

<sup>85</sup> Además, en la literatura argentina, no es osado afirmar que Cortázar, después Saer y hasta los cuentos del propio Borges (*Ficciones* es traducida al francés en 1951 donde, se recordará, ya exhibía una puesta en abismo dentro de *El jardín de senderos que se bifurcan*) se apropian también de estos procedimientos.

<sup>86</sup> Pág. 87.

<sup>87</sup> *L'immortelle* (1963) -dirigida por él mismo- *Trans-Europa-Express* (1966), *L'homme qui ment* (1968), *L'Eden et après* (1970), *Le jeu avec le feu* (1975). *Hace un año en Marienbad* - 1960 - (donde sólo fue guionista, la dirección estuvo a cargo de Resnais, con quien tuvo profundas discrepancias a la hora de la realización)

<sup>88</sup> Grillet Robbe, *Tiempo y descripción en el relato de hoy*.

## 4.3. El lenguaje cinematográfico y sus influencias

Grillet no desconoce de los medios provenientes del cine y se sirve de ellos en tanto enriquecen los modos formales de composición en sus novelas.

El interés de los nuevos novelistas por el arte cinematográfico no reside en reproducir las condiciones de soporte sino en comprobar el potencial de variantes procedimentales que encierra este tipo de lenguaje.

Pasemos revista velozmente a algunas de ellas:

Utilización del plano detalle: mediante este procedimiento se provoca el acercamiento físico de algún elemento de la imagen, un aislamiento de lo singular o de imágenes yacentes en sí misma. En el cine es sumamente fácil rastrear su utilización: el encuadre se acerca o se recorta hacia un punto más cercano del objeto o el espacio.

En las novelas de Grillet la traslación es bastante literal: focalizar la descripción en una minucia que adquiere desproporcionada importancia.

A grosso modo, sus funciones narrativas pueden ser divididas en dos: desde acentuar mediante dicho aislamiento un objeto o una gestualidad que luego será desencadenante de otras situaciones o revelador de un enigma, etc. (elementos que son funcionales a la trama.), a un acercamiento con intenciones más estéticas que funcionales (elementos que no le son funcionales estrictamente al relato pero si en cambio responden a imprevistas estéticas).

En Grillet los objetos estructuran el relato intentando permanecer en una tesitura uniforme y distante. Es precisamente por ello que puede considerarse la utilización de este procedimiento (en sus variantes: primer plano o primerísimo

primer plano cuando remite a la zona de la cara de los personajes) como un buen conductor de tales decisiones. Aislar al objeto, detenerse en él, recorrer su superficie a través del lenguaje de la descripción minuciosa, es análogo al trabajo de la cámara cinematográfica utilizada en su función de encuadrar detalles o primeros planos: en cualquiera de sus variantes aísla y resalta la presencia de alguien o de algo por sobre el resto de una imagen total aludida. La diferencia estriba en el servicio que cada uno se provea del recurso: Grillet lo agota sin intenciones manifiestas de progresión narrativa (a igual que el cine de ciertos autores por ejemplo en "La humanidad" de B. Dumont, en retazos de "La ciénaga", de Lucrecia Martel, en "El espejo" de Tarskovski, por nombrar sólo algunos) o mejor dicho, con intenciones más *deceptivas* que progresivas, más estéticas que narratológicas (en el sentido clásico del término).

El cine entonces se transforma no en un medio de expresión al que aspirar sino en un campo de búsqueda donde indagar inquietudes estilísticas.

En similar emprendimiento se embarca el teatro de objetos, cuya fenomenología se adapta con facilidad a los medios proporcionados por este lenguaje audiovisual.

La utilización del plano detalle es precisamente la condición de posibilidad del ejercicio de Manuel en el taller de Kartún: gracias al pequeño orificio hecho en la caja se puede observar en detalle la gama de objetos que se presentan frente a los ojos del espectador.

Las incursiones de El Periférico en el uso de las ampliaciones mediante la retroproyección y a través de métodos de filmación y reproducción en vivo, dan cuenta del detalle en objetos y personas.

Por otro lado, las posibilidades de movimientos que la cámara cinematográfica inspira al lenguaje descriptivo de Grillet son significativas: *travellings*<sup>89</sup>, *paneos*, variación de angulaciones, de velocidades, etc.

Todo un complejo de prácticas que coactan modos relativos al mecanismo visual del hombre.

El *paneo*, por ejemplo (giro horizontal de la cámara que pivotea sobre un mismo eje) es totalmente similar al movimiento de la cabeza (de ahí las denominaciones de “*cámara subjetiva*” que refieren a los ojos de cierto personaje que es aquél quien, en determinado momento, contempla). Esa “*subjetiva*”, ese par de ojos que barren el espacio con la mirada (los personajes de las novelas de Grillet<sup>90</sup>) y lo recorren por parcelas sin interrupciones, es lo que se realiza mayormente mediante las *descripciones ópticas*: “*paneos*” sobre el espacio, que a veces se detienen sólo para iniciar un “*tilt up*” o un “*tilt down*”<sup>91</sup> que descubren, repiten o inician un nuevo matiz en el ámbito descrito.

Por otro lado, la influencia del montaje (lo que sería en cine la narración a partir de la asociación de fragmentos) influye en la estructuración anecdótica de las novelas de Grillet en tanto le permiten ir y volver libremente en diferentes secuencias episódicas distribuidas fuera de perspectivas lineales: mezcla de episodios reales e imaginados, yuxtaposición de las distintas versiones de un mismo episodio o de una misma realidad, mezcla de lo fantástico y lo real.

Los *flash back* y *flash forward* se suceden también sin interrupción ni aclaración alguna entre épocas y realidades diferentes: mezcla del tiempo de la memoria y de la anticipación que se desarrolla en una misma página.<sup>92</sup>

Generalmente -al igual que en el lenguaje del cine- los objetos, lugares y personas, se presentan como bisagra entre una escena u otra, permitiendo la generación de montajes elípticos y a-cronológicos de planos cortos, cíclicos y dodecafónicos, montajes móviles en los que los elementos son intercambiables (un mismo relato puede ser montado de múltiples maneras distintas, según estructuras diferentes, como si se tratase de series musicales), etc.

En este sentido, los modos y técnicas de edición y montaje, provenientes del lenguaje del cine, brindaron un prisma diferente a la hora de secuenciar y dinamizar aspectos escénicos. La búsqueda de Svoboda así lo demuestra: “*lograr que el espectador pueda tener diferentes puntos de vista de un mismo espacio*”, esta concepción espacial está íntimamente relacionada con las posibilidades de angulación y perspectiva de encuadre que permite generar la cámara cinematográfica. Del mismo modo, la incorporación de técnicas de proyección para provocar “*efectos visuales*” es deudora de la evolución de su lenguaje.

Resumiendo: el intercambio visual combinatorio en relaciones de proximidad, las diferentes proporciones que pueden detallarse o ampliarse en objetos, personas y/o lugares -tan propia del cine- es evidentemente muy útil para imprimir dinamismo y ampliar posibilidades formales en cualquier expresión sensorial donde prime lo óptico.

<sup>89</sup> Ibidem, Pág. 172.

<sup>90</sup> Movimiento de la cámara montada sobre un rodado desplazado sobre rieles (avance-retroceso) a la velocidad deseada.

<sup>91</sup> Mathias en *Le voyeur*, Wallas en *Les gommés*, el paciente observador de *La jaalousie*.

<sup>92</sup> Tilt up/down: inclinar verticalmente la cámara hacia arriba o hacia abajo (barrer verticalmente el objeto).

El mismo teatro tradicional ha sabido también apropiarse de los cánones del lenguaje cinematográfico, apelando al influjo del cine para desempolvar y reacomodar estructuras tradicionales todavía ancladas profundamente en las progresiones de un héroe tradicional, su universo interior y sus trágicas vicisitudes.

Inclusive en las artes plásticas, Francis Bacon<sup>93</sup> ya demuestra una apropiación del recurso en varias de sus pinturas: sobre determinadas figuras resalta círculos que funcionan como lente de aumento sobre focos de tensión en el cuadro. La reformulación del uso del "*plano detalle*" en este ámbito le imprime una particular dinámica a sus lienzos (Fig. en movimiento, 1970).<sup>94</sup>

Lógicamente que también los procedimientos de montaje en una literatura como la de Grillet (donde prima la descripción visual y el adjetivo óptico) serán fieles aliados donde imprimir una dinámica narrativa que no se sostendrá a través de conflictos ni intercambios humanos sino a través de superficies materiales, de exterioridades y silencios.

<sup>93</sup> Por poner un ejemplo cualquiera: en su novela *Le voyeur*, Mathias observa las gaviotas en el muelle y de repente es de nuevo un niño observando gaviotas desde la ventana de la casa paterna.

<sup>94</sup> Bacon, Francis (1909-1992). Editorial Poligrafía S. A. y Globos Comunicación S. A., Barcelona 1994.

## 4.4. ¿La dramaturgia de objetos en el cine?

*"No se trata de encontrar en el lenguaje visual una equivalente del lenguaje escrito –o viceversa– en que el lenguaje visual no sería más que una mala traducción, sino antes bien, hacer patente la esencia misma del lenguaje y de transportar la acción a un plano donde toda traducción fuera inútil y donde esta acción actuase casi intuitivamente sobre el cerebro"*

### A. Artaud. *El cine*<sup>95</sup>

Sobre el teatro balines, Artaud expresó alguna vez: *"el espíritu se descubre condenado a la confusión y atribuye las propiedades sonoras de la orquesta a los movimientos articulados en los artistas e inversamente"*<sup>96</sup>. En 1928, Eisenstein, a propósito de un espectáculo Kabuki, decía: *"verdaderamente oímos el movimiento y vemos el sonido"*.

La fuente del teatro oriental ha sido el lugar de referencia donde ambos artistas supieron indagar. Artaud en su lucha contra los modos burgueses de escenificación que ilustran un texto en detrimento de sus elementos escénicos fundantes y específicos. Eisenstein, en su empeño por reemplazar la dramaturgia argumental cinematográfica por una dramaturgia de la forma cinematográfica donde se primen sus posibilidades combinatorias<sup>97</sup>.

No es casual que **Eisenstein**, exponente fundamental en la historia del cine, provenga también del teatro. Fascinado con *"el encanto plástico de la realidad"* intenta implementar *elementos materiales-reales*<sup>98</sup> en el teatro, aunque la

limitación del soporte termina por frustrar sus intenciones. En la empresa de materializar una dinámica y un verismo idóneo donde vehicular sus ideas, desplaza el interés hacia el cine. Allí se encuentra con los principios del montaje como herramienta amplificadora, a extremos considerables, de las posibilidades narrativas. Proyectos teatrales malogrados lo llevaron a relacionarse con esta técnica: en sus hipotéticas puestas en escena, buscaba reflejar "tiempos veloces", cambios rápidos de acción, intersecciones de escenas, representaciones simultáneas, cuyas escenificaciones sucedieran en auditorios con asientos giratorios. Para evitar los cambios de decorado, Eisenstein dividía el escenario en dos (al nivel del suelo y sobre una plataforma), provocando un montaje entrelazado de dos diferentes escenas: el actor entonces corría sucesivamente de un espacio a otro, rozando lo humorístico (*"los 'cortes' incrementaban el tempo"*<sup>99</sup>). Como sucediera con Kantor, Eisenstein también asume su atracción por los principios básicos del circo. En "Precipicio"<sup>100</sup>, buscaba expresar la dinámica de la ciudad, para ello, llegó a diseñar decorados móviles (fragmentos del panorama urbano) y a montar a los actores sobre sendos patines con el fin de agilizar los cambios escénicos (actuaban mientras trasladaban los decorados).

Muchas décadas han pasado desde aquellas incursiones de Eisenstein en un teatro todavía precario tecnológicamente. Las sucesivas investigaciones espaciales relativas a la dinamización del espacio escénico, también buscaron imple-

mentar en la escena posibilidades de variación y montaje a partir del uso de estructuras móviles (saltar de un espacio a otro sin lapsus intermedios, y evitar cambios de decorado que dilaten la acción).<sup>101</sup> Precisamente, esa inmediatez irresoluble que constituye al fenómeno teatral debilitando sus efectos, favorece la implementación de procedimientos cinematográficos desde una particular apropiación.

Eisenstein al pensar en su "dramaturgia de la forma" propone una subdivisión en conflictos formales que, en relación dialéctica, construyan el grado del drama: el conflicto gráfico, el conflicto de superficies, el conflicto de volúmenes, el conflicto espacial, el conflicto de iluminaciones, el conflicto entre el material y el encuadre (deformación espacial por el punto de vista de la cámara), el conflicto entre el material y su espacialidad (deformación óptica por el objetivo), el conflicto entre el proceso y su temporalidad (ralentis, aceleraciones), etc.

*"Y mientras que un acto –la acción de una pieza dramática– se compone de escenas, y las escenas de puestas en escenas, en el cine esta división va más allá: cada puesta en escena se divide aún en unidades de montaje y las unidades de montaje en planos. Y cada elemento sucesivo está subordinado a su 'jefe' particular."*<sup>102</sup>

Esta premisa propone un progreso de la esencia del personaje al detalle de la caracterización, de la caracterización a la acción en la puesta en escena, de la puesta en escena a la fragmentación en planos pensados como las partes para la confección de unidades de montaje.

Por ejemplo, pensando el cruce de escenas en la película *Octubre*, se deduce que este montaje encierra amplias posibilidades metafóricas, permite asociar un elemento X (un objeto, un signo, una imagen icónica) con un suceso colectivo o individual (o con una serie de sucesos o con una progresión individual según el uso tradicional de la edición). En esta dialéctica, radica la expresión final que se completa en el espectador y que éste asocia según sus competencias intelectuales y circunstancias individuales. Es decir, Eisenstein en *Octubre* propone trabajar en dos niveles de significación, por un lado una anécdota a simple vista reconocible (la revolución Rusa) y paralelamente una serie de imágenes provenientes del imaginario social y cultural (dioses de distintas culturas, personajes históricos, estatuas, objetos distribuidos o insertados desde situaciones concretas, etc.), que intercaladas consecuentemente con momentos seleccionados por el narrador, activan un valor agregado que surge de su inclusión en contrapunto con la anécdota que avanza. Por tomar un ejemplo (Ver Apéndice de gráficos): en la secuencia impresa se puede identificar la secuencia del objeto: estatua fragmentada en madre-niño, niño solo, pies de niño junto al juguete; la inserción de la palabra: cartel donde se lee "primeros pasos"; y la presencia humana: una mujer soldado uniformada que vocifera órdenes a sus compañeras (todas ellas mujeres que abandonan sus hogares para salir a la guerra).

Otros ejemplos similares a este pueden rastrear en el transcurso de la película: los usos de la estatua de Napoleón encadenados con el

personaje del general en la cima de la escalera (un cartel que aparece, glosa: *¿Bonaparte? ¿Emperador?*), los saludos militares de los personajes que lo rodean se suceden con imágenes estáticas de copas, vasos y soldados en miniatura alineados uno junto a otro al modo militar.<sup>103</sup>

En la película *Octubre* la progresión anecdótica incluye objetos, personas y carteles (repertorio típico del cine mudo) sólo que, desde la perspectiva de Eisenstein, la secuencia construye, a través de la inserción de los objetos, nuevos niveles de significación.

Algo de este cruce podría pensarse que sucede a la hora de especular con la eclosión de la técnica de dramaturgia de objetos en la escena contemporánea.

El universo del objeto y los modos tradicionales relativos al actor y su construcción discursiva y anecdótica, son dos niveles, como se ha visto, de diferente especificidad, pero que podrían convivir escénicamente posibilitando nuevos e interesantes cruces: en forma de montaje paralelo, yuxtapuesto o simultáneo, generando distintos niveles de relato que finalmente, al igual que en *Octubre*, busquen completarse en la cabeza de los espectadores. De este modo, la técnica de la dramaturgia de objetos, bien utilizada, podría convertirse en una "intertextualidad visual" (signo o cadena de signos audiovisuales) que enriquezcan la narración y la abran hacia lecturas polisémicas.

La expresión final se efectuaría en el nivel del montaje, en su posibilidad combinatoria.<sup>104</sup>

<sup>95</sup> Además Bacon aplica a algunas de sus pinturas un registro sobre el movimiento y su dinámica totalmente inspirado en el "fenómeno de persistencia retiniana": elemento constitutivo del lenguaje cinematográfico.

<sup>96</sup> Pag. 87

<sup>97</sup> Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, pág. 65

<sup>98</sup> Eisenstein, Sergei *La forma del cine* Capítulo *Lo inesperado*, 1928..

<sup>99</sup> Eisenstein, *La forma del cine* Capítulo *Del teatro al cine*, 1934.

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> Obra de Valery Pletnëv.

<sup>102</sup> Toda la evolución de la técnica escenográfica, desde los *murs móviles* de Meyerhold, los *módulos móviles* de Svoboda, y todos los aportes tecnológicos que le sucedieron, plantean el ideal de un dinamismo en las puestas superando la limitación de un decorado fijo. Del mismo modo, la idea de un elemento rector que Eisenstein propone trasladado del drama a la forma, encuentra su punto de encuentro con Svoboda y su *espacio psico-plástico*, que desde su diseño desempeña un rol activo en la dramaturgia escénica.

<sup>103</sup> Nishny Vladimir, *Lecciones de Cine*, pág. 142 idem.

<sup>104</sup> En el mismo film, inclusive, se incorpora una microescena donde, sobre un tablero de ajedrez, el general Kornilov representa con objetos una pequeña situación de coronación.

## 4.5. *Las relaciones entre Kantor y Grillet. Su relación con la dramaturgia de objetos.*

Los puntos de encuentro entre Kantor y Grillet se dan ya desde el plano metodológico: ambos demuestran una tendencia hacia el allanamiento de métodos prácticos relativos a sus conjeturas teóricas. Los dos trabajan sobre lenguajes bien diferenciados, sin embargo arriban a similares conclusiones a la hora de llevar a cabo un proyecto creador, llámese novela u obra de teatro.

Ambos coinciden en que cada obra de arte erige sus propias leyes, y que el creador no propugna fórmulas ajenas al cauce natural de su creación, cuya inmanencia es autónoma.

La obra de arte ya no se gobernará por intenciones miméticas ni por universos preestablecidos ni por imposición externa alguna.

Las explicaciones tranquilizadoras y los contextos probatorios instauraban la confianza mutua entre el autor y su lector /espectador. Ahora el nexo se ha trocado en sospecha y el lector/espectador ha quedado abandonado a su suerte.<sup>105</sup>

Lo más importante (y que más interesa aquí) es que ambos se apoyan en los objetos a la hora de desplazar sus obras de la vertiente tradicional, ambos persiguen la restitución de un nuevo orden que no responde a la idea ni a la lógica de la realidad instituida: a la percepción domesticada y al pensamiento institucionalizado.

En Kantor sus objetos son poéticos, esconden un mundo de significaciones, son metáfora de la desolada certeza por aquello que ya nunca regresará,

son el centro neurálgico del patetismo de quienes no se resignan, de quienes precisan escaparse hacia ese recinto mental donde se resguardan las imágenes de un tiempo anterior (la infancia sin duda)<sup>106</sup>. No es casual que las experiencias del taller de Kartún se hayan inmiscuido también con las “cosas” del universo infantil. O que El Periférico haya ahondado en el mundo de las muñecas antiguas. Objetos cubiertos de pátina, deteriorados, malogrados por los usos y el paso del tiempo. Objetos encontrados, extraídos del mundo real, conservados en su fenomenología implacable: viejos, destartados o incompletos. Poéticos, bellos, inquietantes.

Si la materia será protagonista es comprensible su aprehensión por los signos visuales que definan su materialidad. “Encontrar” esos objetos que posean un atractivo visual, y que se signen por su condición metonímica, por su potencial a ser expuestos en condiciones dramáticas.

En Kantor se sintetiza este derrotero que parece signar la práctica teatral con objetos:

*“La materia sometida al tiempo, la destrucción y el azar: no son construidas artificialmente sino que emanan de los procesos naturales: el paso del tiempo, el efecto de la naturaleza, el desgaste y la destrucción como resultado de las actividades humanas bajo la influencia de estados emocionales como la violencia, la ira, la excitación”<sup>107</sup>.*

En Grillet, en cambio, los objetos son literales, no buscan fundirse en las cuitas del hombre ni en la influencia de su interioridad, las posibilidades de relación con su universo emotivo pretenden cortarse de raíz mediante el método descriptivo y el adjetivo óptico. “situar, delimitar, medir” profiere la técnica robbe-grilletiana. Apartarse de la búsqueda más allá del límite del cuerpo, del misterio, del corazón de las cosas. Apartarse de la interioridad del mundo. Diseñar un imperio arquitectónico metamórfico donde cada cosa se ubica, pierde y recupera su lugar intermitentemente y al hombre solo le queda un desplazarse de un punto a otro encandilado por estos cambios, imperioso de encontrarles un ordenamiento. Este ordenamiento coincide con el derrotero visual, con el aciago ímpetu de observación que los sustenta. Y de allí las justificadas vinculaciones con la utilización de recursos cinematográficos, relativos al comportamiento literalizado de la cámara filmadora.

Como si en las novelas de Grillet, el mundo de las cosas atentara contra la empresa de sus observadores (la del detective, la del asesino, la del vendedor y sus relojes) por su mero estar ahí, por su sutil desencajarse ritmado por una descripción que entrega al desconcierto a aquellos hombres que confiaban en la inmanencia estable del mundo material y que ahora se diluye y traiciona (el interruptor de la luz que no estaba en

el lugar descrito, las colillas y los envoltorios de caramelo que aparecen y se pierden en la escena del crimen).<sup>108</sup>

Mientras Grillet persigue la destrucción progresiva de la anécdota, Kantor busca *hacer estallar el caparazón anecdótico de la trama*<sup>109</sup>. Ambos reniegan del mandato referencial como blasón de los sucesos narrativos. Kantor propicia la indiferencia ante las situaciones, acontecimientos, conflictos y estados psíquicos, desentenderse de su apariencia convencional y mudarlos en materia escénica pura, independiente de las codificaciones habituales. Grillet destituye al hombre de su supremacía e intenta anular las apreciaciones antropomórficas sobre el mundo material, trocar los objetos en hilo conductor del relato por encima de las problemáticas relativas estrictamente al hombre.

Para Kantor, realidad y vida estrechan sus lazos dejando a la ficción emparentarse con la muerte. Los personajes vienen entonces de un más allá, de *la otra orilla*, pero no son reencarnaciones, son estafadores, personajes alquilados que vienen a hacerse pasar por los que ahora ya no están, vienen a reconstruir los recuerdos y a escenificar la trama de una vida que no les corresponde. Son huéspedes inminentes de una vida que va por debajo del curso natural.

*“En el escenario semejante situación se representa muy sencillamente, el actor se comporta de una manera rara, y así nos da a entender que no pertenece a nuestro mundo”*.<sup>110</sup>

Simpática resolución adquieren en el plano material las especulaciones kantorianas.

En el caso de Grillet, la cuestión se solventa de modo un poco más extendido: en su literatura, el detalle de los comportamientos es evadido por la constante privación de una interioridad humana desarrollada que los sostenga o justifique: reduce mayormente las imbricaciones narrativas al nivel de espacialidades y objetos. Sus “personajes” no se comportan de “manera rara”, sino que están entrecortados, no logramos entrever el contexto que envuelve los retazos de sus intervenciones y por eso se extrañan ante nuestra mirada<sup>111</sup>.

Así como los personajes de Grillet no se fundamentan desde el orden psicoanalítico, tampoco los de Kantor consignan una justificación convencional en su comportamiento. Unos son, más que personajes—desde un punto de vista de entidades autónomas—, ojos que fundan recorridos visuales, los otros, más que personas, son corporalidades dispersas en fragmentos de acción y discursos vacíos e interrumpidos. De nuevo resultan viables las relaciones con la dramaturgia de objetos: todos estos personajes (de Kantor, de Grillet, del Periférico, del taller de Kartún) se desenvuelven en itinerarios poblados de objetos, su intervención se supedita a la particular inserción del universo inanimado en las espacialidades donde transcurre su deambular.

Por supuesto: la materialidad que define a unos y otros personajes humanos en cada campo de creación es muy distinta: unos son corpóreos y los otros son moldeados por palabras. Sin embargo, a la hora de las explicaciones, ambos—Kantor y Grillet— acuerdan en el rechazo categórico a entidades y sucesos relativos al personaje antropomórfico como protagonista desde una perspectiva tradicional.<sup>112</sup>

*“El curso del relato —la fábula— lleva ineluc-*

<sup>105</sup> Coherente con la propuesta de Einsstein que plantea un “montaje intelectual”, vale decir, un fenómeno que se cierra concretamente en la experiencia mental del espectador.

<sup>106</sup> Afirmaciones expresadas por Natalie Sarraute en *La era de la sospecha* y citadas por Pollman en: *La nueva novela en Francia e Iberoamerica*.

<sup>107</sup> Ejemplos sobran: El agonizante que se retrotrae, los pupitres que vuelven y esos niños muertos adosados a los viejos de *La clase muerta* son herederos de su imaginario.

<sup>108</sup> Kantor Tadeus, *Teatro de la muerte*. Teatro informal.

<sup>109</sup> Objetos pertenecientes a las novelas de Grillet, *Les gommages* y *Le voyeur* respectivamente.

<sup>110</sup> Kantor Tadeus, *Teatro de la muerte*.

<sup>111</sup> Kantor, Tadeus “Kantor escribe sobre *Wiepole, wiepole*”.

<sup>112</sup> Sin embargo en su filmografía los actores sí se comportan “de una manera rara” y no precisamente para connotar que “vienen de la otra orilla” (no son saltimbanquis ni hombres de feria como los de Kantor), sus gestos interrumpidos, su súbita inmovilidad, sus miradas hacia quien sabe donde, recuerdan un poco al universo de Kantor, ese aislamiento de patrones psicológicos o de motivaciones o deseos que movilicen sus actos (objetivo totalmente perseguido por el artífice francés).

*tablemente a la ilusión. Siento la necesidad de disolver incesantemente esa ilusión”, expresa Kantor en el artículo del Teatro Imposible.<sup>113</sup>*

Kantor tantea en los sedimentos de manifestaciones que no vayan por encima de la vida para edificar su teatro, Grillet despoja al hombre de su profundidad en pensamientos y emociones. Uno lo minimiza, el otro lo desplaza. Uno busca la vida independiente de aquellos sucesos que conforman *la masa de la realidad*: su descontextualización, su autonomía, su predisposición a otras lecturas. El otro aniquila las categorías esenciales de la construcción de lo real, la esencia de la relación hombre-mundo: *“la novela se convierte en experiencia directa de lo que rodea al hombre, sin que este hombre pueda valerse de una psicología, metafísica o un psicoanálisis para abordar el medio objetivo que descubre.”<sup>114</sup>*

Para Kantor, sus objetos no sólo son materia moldeable al tratamiento escénico sino que, en ocasiones, al ser también receptáculos mismos de la memoria, se transforman en llaves hacia un tiempo otro situado en alguna dimensión pasada.

Braudillard ya nos hablaba de este tipo de objetos:

*“Yo no soy el que es actualmente; yo soy el que ha sido y ese objeto antiguo me es signo, desde el presente se hunde en el tiempo.”*

Los retazos de la memoria, inventariados por la mano de Kantor, se comportan imbuidos en la lógica del recordar humano: de manera selectiva –consciente o inconscientemente– aparecen focalizados determinados detalles de la historia personal, omitiendo otros, trastocando algunos, reinventando momentos y acontecimientos a partir de los aislados elementos que perduran. La

memoria se presenta fragmentada, discontinua, confusa por momentos, provocando cruces temporales, extraños enlaces y asociaciones.

El tratamiento del tiempo interno del relato en la obra de Grillet, como ya se ha visto, se resuelve en un transcurso subjetivo y según sus propias palabras se enmarca en *“la construcción de instantes, intervalos y sucesiones que nada tienen que ver con relojes y calendarios.”*

Grillet no busca altibajos en la progresión del relato: tiende a una uniformidad que provee de importancia igualitaria a los distintos momentos que transcurren en la novela. No hay sucesos relevantes en términos tradicionales: afrentas, confesiones decisivas, persecuciones dinámicas, develamientos, grandes hallazgos, etc.

Kantor por el contrario, pese a la estructura fragmentaria, sabe aprovechar el desarrollo de situaciones teñidas por sentimientos y acciones humanas: la explícita vejación de Helka en manos de los soldados, el encuentro del Padre con su cadáver inerte, la entrada del cuerpo muerto de Adas depositado junto a la cruz, el conmovedor reclamo de los ancianos de *La clase muerta*. Estos acontecimientos, además, se ponderan en el entramado escénico a través de distintos procedimientos: la función punzante de la música que interviene enfatizando la emotividad de los sucesos, pone en primer plano hechos que generalmente conciernen a sentimientos humanos muy marcados: violencia, ira, dolor, resignación, miedo.

Y precisamente por esta intensificación de su embestida se establece el quiebre entre los modos de apropiación del recurso en Kantor y los expuestos por Grillet: de nuevo los separa esa actualización emotiva y referente a modelos normalizados de relato anteriores a la *noveau* que Kantor exhibe.

Aunque ciertamente ambos interrumpen la continuidad de sus narraciones generando núcleos o bloques de fragmentos de episodios u acciones, a la hora de seleccionar y focalizar acontecimientos ambos inclinan sus preferencias a dimensiones bien diferenciadas.

Ambos abogan por una posición privilegiada del objeto aunque en sus usos tengan divergentes implicancias.

El cuestionamiento al planteo clásico del espacio une tanto a Kantor como a Grillet, uno y otro comprendieron que no es un *recipiente neutro* y comparten esa necesidad, heredada de la pintura moderna, de abarcarlo en todas sus dimensiones.

En Grillet se trata de desencajar el espectáculo, reproducir las condiciones de la visión cinematográfica, infringir en lecturas simultáneas de los planos figurativos, montajes paralelos, alternos, sucesivos, etc. En Kantor: desplegar las dimensiones del territorio escénico en múltiples planos posibles, agotarlo con la simultaneidad, ocupar las extensiones de su profundidad.

La influencia del montaje cinematográfico también está presente en la obra del artista polaco: las imágenes pasadas o imaginadas por los personajes se manifiestan encadenadas sin separador alguno, todas se suceden en un fluir constante que incluye el retroceso, la actualización y la bifurcación de la lógica progresiva del relato.

La proximidad de la muerte en *Que revienten los artistas* abre el camino hacia esa regresión de la que hablaba Braudillard: actualiza momentos pasados, momentos de infancia. Al modo Proustiano,

este retrotraerse interno del *personaje agonizante* (doble del propio Kantor), provocado por su estado de salud, se exterioriza y los recuerdos materializados invaden la habitación escénica. Los abismos de una memoria privada en la que se escarban recuerdos poblados de emoción y delirio se materializan y circulan orquestados entre los habitantes del presente.

*"La acción ya no existe. No la encontrarán en la escena. Se trata más bien de un viaje hacia el pasado, hacia los abismos de nuestra memoria".*<sup>115</sup>

La supresión de la lógica de las acciones como nódulo fundamental en la construcción formal del relato atañe tanto a la búsqueda literaria como a la empresa teatral contemporánea, tanto a Robbe Grillet como a Tadeus Kantor.

La dramaturgia de objetos opta definitivamente por este alejamiento del orden relativo al accionar humano: no tiene mayor alternativa, sus protagonistas no poseen mayores variaciones en su repertorio expresivo, jamás conseguirán el despliegue del intercambio humano, mucho menos la ductilidad del cuerpo del actor. Además, evadir la continuidad normal, cortar el tiempo en fragmentos facilita el trabajo sobre la brevedad y la limitación expresiva del objeto.

Sin duda también, la proposición que involucra una categoría del espacio como multidimensional se corresponde con el tratamiento narrativo que prioriza objetos y lugares. A fin de cuentas, es allí donde fermentarán las relaciones del nivel visual preponderante en la experiencia escénica con objetos.

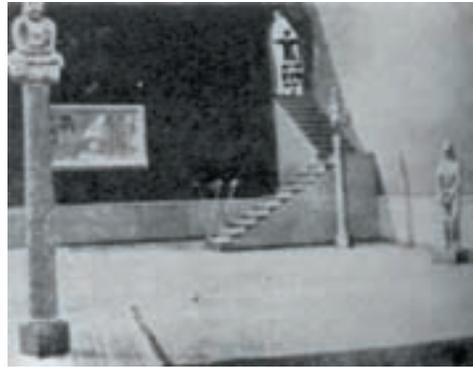
<sup>113</sup> Quizás esta brecha material entre la concreción en experiencia teatral y la literaria logre diluirse un poco al trasladarnos hacia las prácticas cinematográficas del polifacético Grillet. Las críticas que a sus personajes fílmicos le han hecho, son similares a aquellos aspectos también perseguidos premeditadamente por el artista polaco: la falta de naturalidad y fluidez en la interpretación de los actores y el tratamiento de "*elementos de fuerte carga pasional transformados en tarjetas postales*".

<sup>114</sup> Kantor Tadeus, *Teatro de la muerte*.

<sup>115</sup> Barthes, Roland, *Literatura objetiva*, Pág. 51.



Hans Richter, *Vormittagsspuk*, 1927



A.G. Bragaglia, *Perfido incanto*, 1916



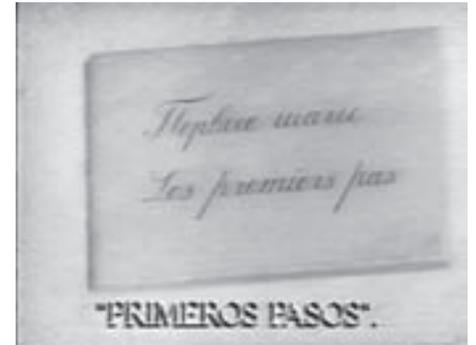
A.G. Bragaglia, *Thais*, 1916



A. Resnais, *L'Anne dernière a Marienbad*, 1960



A. Sokurov, *Mat i syn*, 1997



S. Eisenstein, secuencia de *Oktjabr*, 1928

# 5. Textualidades en la dramaturgia de objetos

*"Hablar de movimiento en el teatro de objetos es hablar de su dramaturgia, su esencia es el movimiento: es el arte de la imagen y del movimiento. Sustituye la comunicación verbal y la comunicación de imágenes estáticas por formas en movimiento."*<sup>116</sup>

En la empresa de explorar aspectos constitutivos de las textualidades de dramaturgia de objetos en el ámbito teatral, comprobamos que el valor de la didascalia adquiere singular importancia: se transforma en el medio ideal para precisar acciones y sucesos resultantes del intercambio mudo, parcial o no, entre objetos, manipuladores y espacio. En líneas generales, la dramaturgia toda se ha servido de este procedimiento de acotación siguiendo diversos derroteros: la descripción precisa y exhaustiva de detalles relativos a ambientaciones y lugares, vestuario y objetos escénicos (pienso en didascalias de Discépolo, Chejov, Miller, Ibsen, y corrientes naturalistas) hasta la falta de precisiones de tiempo y lugar, pasando por referencias mínimas espaciales y de acción (los ensayos de Alejandro Tantanian, *Máquina Hamlet* de Müller, *Cachetazo de Campo* de Federico León, *Roberto Succo* de Bernard Marie Koltés, *Pervertimento* de Sanchís Sinisterra) o la exasperante literalidad de las acotaciones (*Dramas Breves* de Miyana) hasta la enumeración pretenciosamente disparatada de "*acciones que acompañan tristemente el texto*" (fumigar con veneno muchas manzanas, pegar tiros con pistola, sacar fotos de soldados, de Borges, etc.) puestas

por Rodrigo García al final de su "*Borges*", texto que en su desarrollo está totalmente desprovisto de acotaciones, exceptuando por esta lista final.

Sin embargo, independientemente de la originalidad de su estructura, el soporte discursivo traducido en diálogos, monólogos, etc., mantiene su predominancia como eje del texto dramático, como organizador del universo de entidades (roles, personajes, narradores, voces, etc.) y acontecimientos (situaciones, conflictos, acciones, movimientos).

Ahora bien, el teatro de objetos, como ya hemos desarrollado, se define mayormente por su cualidad visual en interacción con otros universos perceptivos, apreciable en la presencia de los silenciosos objetos en estado de manipulación.

A diferencia del teatro de actores, en el teatro de objetos los personajes, conflictos y situaciones se ven sometidos a otras leyes espaciales, discursivas e interpretativas. Los dinámicos diálogos y los grandes soliloquios son reemplazados por variados episodios de acción y movimiento protagonizados mayormente por objetos. Estos protagonistas no poseen voz propia, cargan con una gestualidad limitada y carecen de destreza corporal. Es lógico entonces que el universo que se disponga para ellos, para su intervención y despliegue, esté cargado de significativas revisiones formales.

Estos actores, saben que quizás no puedan descansar en la continuidad obtenida mediante la entidad usual de personaje y tendrán que desarro-

<sup>116</sup> Ibidem, pág. 51

llar sus intervenciones en un juego de idas y venidas donde todo el aparato de justificaciones—preponderante en los modos de interpretación tradicional—se verá sacudido por nuevas formas de sobrellevar la presencia y la verosimilitud escénica.

A la vez, el espacio y su disposición se construyen en consonancia con la materialidad de sus objetos protagonistas: su valor plástico (como entidad y conjunto de entidades), su movilidad, su interacción, las visuales adecuadas que respondan a sus dimensiones.

¿Cómo entonces se podría dar cuenta a través de un texto de todas estas variables—normalmente accesorias—que intervienen en el tejido de elementos que componen la escenificación compartida de humanos y objetos?

De base, se necesita de una tipología de texto que alcance a contemplar ambos universos en igual jerarquía, esto es, que registre el intercambio de acciones y discursos lo más fielmente posible. Además que sea flexible como para expresar, por las características que enumeramos anteriormente, las condiciones en que este intercambio se desarrollará: espaciales, objetuales, rítmico-sonoras, de manipulación, interpretativas, y de todas las dimensiones que el dramaturgo quiera precisar para su escenificación. Esto lleva nuevamente hacia la pregunta:

¿Este tipo de texto es entonces de previa, posterior o simultánea concreción?

La creación de una textualidad puede pensarse en diferentes tiempos, distribuidos grosso modo en: antes, durante o después de su puesta en escena, dependiendo de cada proceso individual.

La variante más clásica es la de escenificar un texto dramático escrito previamente; ya sea para representarlo de la manera más fidedigna posible o para someterlo a las más diversas experimentaciones escénicas: desde actualizar o adaptar a

un clásico hasta desmenuzar, compilar, revisar, recrear textualidades preexistentes (literarias, poéticas, etc.).

Pero, además, existe toda una corriente de textos producidos durante los procesos de ensayos y que parten de una idea, un tema, una imagen, de la improvisación de los actores, de una propuesta escénica, plástica, etc., para terminar configurando un texto elaborado a raíz de la realidad material en proceso—producida por actores, director, dramaturgo—durante el trabajo sostenido y de exploración.

Dentro de esta segunda opción, se podría considerar una tercera: la producción del texto completo luego de la concepción escénica (su materialización) más próxima a la definitiva.

Quizás sea esta última, para algunos, una de las opciones que mejor cuadran en la práctica objetual considerando la fenomenología del material preponderante en su dramaturgia: objetos en movimiento. Pero para otros, como también se verá, puede un texto de objetos concebirse desde la abstracción y no necesariamente desde el trabajo escénico al papel.

En ocasiones, la textualidad que resulta de algunas prácticas con objetos se resume en la confección de una “partitura escénica”. La utilización de la partitura como método de registro concierne a gran parte del sistema dramático teatral contemporáneo, es una herramienta más a la hora de organizar la información textual, sea o no concretado desde una mirada eminentemente objetual. Este método, ajeno a estructuras convencionales, expresa a grandes rasgos los sucesos escénicos definitivos—cuya construcción previa se ha materializado en períodos de ensayo—e incluye algunos retazos de textos y de indicaciones interpretativas, sonoras o espaciales, etc. Tomando en cuenta las características constituyentes de una técnica con objetos, este método sería el más

apropiado a la hora de plasmar su desarrollo en un texto o a la hora de dar forma a una textualidad que parte de un imaginario poblado por objetos animados.

*"Yo he hecho el guión, la partitura, pero eso no es la pieza. No se puede escribir la pieza ni antes ni después"*<sup>117</sup>.

Herederio de los manifiestos de Artaud, Kantor reniega del teatro como rama de la literatura y prefiere definir los escritos de sus obras como la *masa semántica y rítmica del espectáculo*<sup>118</sup> que envuelve objetos, acontecimientos y discursos hacia su vaciamiento e interrupción, su desintegración.

*"No existe texto previo, los actores durante los ensayos expresan en su propio idioma los sentimientos que afloraban en las distintas situaciones de acuerdo con las líneas generales del espectáculo."*<sup>119</sup>

Veronese por su lado también afirma que las obras de El Periférico están basadas mayormente en el producto de ensayos, *en las pruebas de acciones y situaciones con los actores*. Todos los textos de El Periférico se han escrito posteriormente *a modo de didascalia* y a partir de improvisaciones en los ensayos, excepto uno: *Cámara Gesell*. Este es un texto escrito previamente por Veronese para ser representado por El Periférico de Objetos. Se compone de 10 escenas cortas que delinearán las vicisitudes de Tomás, un niño que fantasea abandonar su hogar por la disconformidad familiar que lo apremia hasta que finalmente se le presenta la posibilidad inminente del reemplazo que configurará gran parte de la trama. Cada nueva escena representa una situación distinta (el encuentro con los supuestos secuestradores, con su nueva familia, los nuevos incidentes, los asesinatos, su fuga, las torturas y

la cárcel). Si bien su estructura no difiere especialmente de la organización signada por las clásicas intervenciones humanas-actorales (donde hay un protagonista y un devenir de su vida) es interesante vislumbrar la inserción del universo objetual en los distintos episodios: El *"terrible espectáculo de los objetos apilados simbolizando los recuerdos culposos de Tomás"* quien intenta ocultarlos en vano por que estos lo persiguen incesantemente (escena 6), o el reemplazo del protagonista por un objeto destinado a soportar las torturas aplicadas por *"personajes que manejan aparatos de dentista"* (escena 8), entre otros.

Desde la perspectiva de Kantor, en la esfera del discurso se aplica una *hipertrofia* reflejada en la manipulación o descomposición lingüística obtenida mediante diversos recursos. Las estructuras discursivas relativas a una lógica familiar a los objetos aproximan a Kantor hacia esos objetivos: la descripción retórica clínica de la agonía a cargo del autor en el acto 2 de *Que revienten los artistas*, por ejemplo, o la mixtura en las líneas de la tía Manka que se expresa constantemente con citas del Evangelio. En las textualidades de El Periférico se manifiestan análogos rasgos: los listados de consejos e instructivos (*"instrucciones sobre cómo usar las manos"*<sup>120</sup>) ó el irónico intercambio textual entre Alberto agonizante y las explicaciones de Ernesto:

**–Alberto:** *Aaaagggghh.. ¿qué? (advierte un cuchillo clavado en su pecho) ¿qué hizo Ernesto? ¿Por qué? Estábamos charlando normalmente y usted, Ernesto...*

**–Ernesto:** *Si la herida no es mortal, dará unos pasos vacilantes llevándose las manos a la parte afectada. Después buscará un mueble para sostenerse. Podemos estudiar su sintomatología. Verá pasar la vida como una ráfaga ante nuestros ojos ¿Qué ve Alberto? Cuénteme ¿Qué ve?"*

<sup>117</sup> Ibidem, pág. 245

<sup>118</sup> Entrevista a Kantor, en Caracas 81, por Moisés Pérez Cotosillo, pág. 277.

<sup>119</sup> Ibidem.

<sup>120</sup> Ibidem.

O más adelante, cuando se devela que la herida del cuchillo es falsa:

“**Ernesto:** Si planteásemos de manera gráfica la cercanía a la muerte nos encontraríamos con 3 elementos básicos: “O” el objeto muerte, “M” la muerte propiamente dicha y allí lejos, balanceándose torpemente, hallaríamos a “S”, el sujeto, en un agónico intento por enseñarnos algo sobre la muerte, es decir, algo sobre la vida”<sup>121</sup>.

Del mismo modo, se identifica una literalidad de la palabra y el gesto (diálogo y acotación) de una situación diseccionada en sus mínimas unidades:

“Estoy preocupado por dos cosas.

**Gesto de preocupación**

Tengo ganas de fumar.

**Ansiedad**

Y encima este tocadiscos recién comprado que no anda

**Movemos torpemente el brazo del tocadiscos con fastidio**<sup>122</sup>.

Es corriente encontrar en los textos de obras de El Periférico la deliberación explícita sobre la práctica con objetos (la **reflexión meta-teatral** que enunciábamos respecto a Robbe Grillet): en *Circo Negro*, las preocupaciones descontextualizadas de Alberto respecto de “esa zona de inmanencia donde se mezclan lo material con la meta materia”<sup>123</sup>. La voz en off que inicia *Variaciones sobre B* reflexiona a propósito de la relación del manipulador sobre el estado inmóvil e indefenso del objeto.

El universo del objeto está implícito en la cartografía de la materia textual y abre frondosas grietas donde insertar técnicas de manipulación e interacción con objetos. A la vez, su perpetuación textual y la autorización del autor para su

posterior circulación, habilita nuevas propuestas de montaje derivadas del compromiso en manos de otros directores de escena.

Esta actitud de Veronese frente a sus textos, no se corresponde con la asumida por Kantor, quien abogaba por resguardar el trabajo materialmente escénico de sus obras en la negación a su escenificación por manos de otros directores. Su constante negativa de otorgar los derechos a otra compañía se explica por esta lógica de trabajo que Kantor sustentaba con su elenco: “si son otros actores, la pieza será otra”<sup>124</sup>. Esta decisión sentenciaba a los textos al cese de su representación, una vez concluidos y abandonados por su compañía.

Veronese, por el contrario, rescata esta posibilidad del tránsito postrero en la experiencia espectacular de sus textualidades y la identifica como una “lenta reubicación del dramaturgo en las zonas de cambio de concebir la teatralidad”.

En realidad, existen muy pocas textualidades circulantes específicas de dramaturgia de objetos que puedan destacarse. De hecho, su configuración tratada desde un punto de vista de producciones textuales, es un *rara avis* en el contexto de la práctica concreta.

En los eventos basados netamente en las leyes objetuales, como los observados en el taller de Kartún, la concepción fundamental suele ser eminentemente material y de manifestación inmediata, la palabra y sus usos ocupan una ínfima parte con respecto a la totalidad de la representación. Recordemos el ejemplo del ejercicio de Manuel —el fragmento del mundo de la infancia visto a través de un orificio hecho en un caja— donde en ningún momento se pronunciaba palabra alguna, sólo se contemplaba el deambular de los objetos con el aislamiento proporcionado por la música de los auriculares.

<sup>121</sup> *Circo Negro*, Veronese, Daniel, Pág. 346.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> O cuando Ernesto compara al actor representando la muerte y al muñeco: “El objeto en cambio, nos representa la muerte con naturalidad, es su estado natural”. *Ibidem*, Pág. 352. 70 Entrevista a Kantor, Revista Express.

¿Pero podría entonces darse cuenta de este trabajo a través de una textualidad? Por supuesto que sí, a través del procedimiento de una “partitura” que albergue por escrito la descripción de las distintas secuencias de acciones, del compendio de materiales utilizados, la distribución espacial, la utilización de los carteles con mensajes.

Pensemos un boceto de aquellos materiales necesarios para realizar un guión con estas características:

Descripción del espacio: Caja de cartón con dos aberturas a cada costado y una detrás para las manos y la cabeza del manipulador respectivamente. Un orificio delante para que el espectador espíe. Una puerta que bloquea el orificio. En el interior de la caja, toda la superficie cubierta por una sustancia pegajosa.

Objetos: Dos soldaditos de juguete, fotos viejas de parientes, pedazo de carne cruda.

Descripción de la acción: Secuencia 1: La ventana se abre y nos espera la cara del manipulador —con su mirada impávida— al fondo. Dos soldados entran por los laterales, avanzan hacia el ojo observador, pero el terreno es hostil: los detiene, los hace caer, no permite que prosperen, entonces ellos disparan y disparan mientras van perdiendo posiciones, luchando en vano por permanecer en pie, confinados cada vez más a su posterior fracaso. Ambos desfallecen sin llegar al objetivo y son retirados ya inertes del campo de batalla. La ventana se cierra ante el cortejo fúnebre. Fin de la secuencia 1.

Secuencia 2: Desfile de objetos alegóricos. Una caja de madera. Dentro de ella un puñado de carne cruda. A la derecha ingresa cartel que glosa “Amígdalas 1988”.

Indicaciones sonoras: Una música constante suena a través de los obligados auriculares.

Indicaciones interpretativas: El actor manipulador no expresa estados emocionales, permanece

impertérrito mientras observa lo que sucede.

A través del procedimiento de la partitura se podría fundir la totalidad de estos datos en un cuerpo textual organizado según las intenciones del autor.

Algunas “partituras” podrán estar más bellamente escritas que otras, como cualquier trabajo dramático en manos de alguien con predisposición literaria podría resultar atractivo en términos del uso poético o personal del lenguaje esgrimido.

Al desbrozar estas descripciones, se evidencia también la afinidad de estas estructuras con los procedimientos que Beckett imprimía a las textualidades de ciertas “Pavesas” como *Acto sin palabras*, entre otras, cuya circulación y libre escenificación está supeditada a la cláusula que resguarda los textos de Beckett, por la cual, cualquier puesta en escena debe respetar a pie juntillas todas las acotaciones y referencias que promueva el texto, inhabilitando nuevas lecturas del material textual.

De todos modos, los patrones que se enuncian aquí como constituyentes del evento objetual no distan del todo de otras alternativas teatrales con actores regidas por leyes de la “vida humana” y sus derivados. La sutil diferencia se extiende al ecosistema propio de los objetos no naturalmente móviles ni parlantes en contraposición al posible fluir discursivo y motriz del actor humano: desafío que supone la indagación en alternativas opciones de resolución.

Como ya se ha expresado, la escenificación de un texto dramático previo también pertenece al universo de estrategias generales que sintetizan la práctica teatral global desde el polo más convencional hasta el más extravagante. Aplicando

este procedimiento a las prácticas objetuales cabría preguntarse: ¿un teatro considerado “de objetos” puede apropiarse de un texto dramático previo, no confeccionado concretamente para su especificidad?

La respuesta está en las obras: Tadeus Kantor adapta a Maeterlinck en su *Teatro Efímero y Mecánico* (1937) y a Witkiewicz en diferentes espectáculos.

También, *El Periférico* adapta a Müller (*Máquina Hamlet*, 1995), y a Jarry (*Ubú Rey*, 1990).

Kantor establece “la acción del texto” y, paralela a ella, “la acción escénica”. El espectáculo resulta del cruce entre ambas: la experimentación y manipulación de los textos (de Maeterlinck o Witkiewicz o Wyspianski) fusionados con el singular trabajo de actores y objetos que Kantor dispone en el escenario (inactividad, automatismo, economía expresiva, diseño de mecanismos, etc.) produce una nueva textualidad que, diferenciada de su disparador dramático textual, conserva sin embargo su esencia fundante. De esta manera, se encuentra que toda su producción estuvo inspirada en distintas textualidades dramáticas y no dramáticas, a las cuales consideraba como “un elemento encontrado, una guía de imágenes, un lugar de referencia” sobre las que intervenía con distintos procedimientos dramáticos como el collage o la condensación. Del conjunto de estas combinaciones textuales y escénicas surge su particular poética que sirvió de base para establecer modos de trabajo objetual, de construcción escénica de imágenes pictóricas, de intervención objetual, de mecanismo absurdos, de trabajo actoral, constituyéndose en una fuente de la cual los artistas sucedáneos supieron servirse para construir renovadas experiencias.

Las textualidades (dramáticas, literarias o poéticas) son apropiadas entonces desde la mirada

personal de Kantor y fundidas en algunos de los parámetros que rigen la actividad de los objetos en contextos textuales y escénicos con singulares modificaciones: en el caso de ***La muerte de Tintagiles***, todos los personajes se convierten en objetos manipulados por hombrecitos con sombreros, “las tres sirvientas” del castillo de Maeterlinck se transforman en “tres autómatas” de movimientos sincronizados (tres marionetas de madera y metal, montadas en un mecanismo de engranajes a modo de esculturas móviles) que “*aparecen y desaparecen por una gran puerta anunciando el peligro*”.

Los textos de *La muerte de Tintagiles* inspiran la acción escénica y son diseccionados para conformar una “*partitura verbal dicha por una voz grabada e interpretada por los actores que repiten ciertas frases o subrayan las sonoridades de ciertas palabras*”. Este procedimiento, fácil de rastrear en el teatro con objetos, opera sobre la textualidad previa “objetualizándola”, reformulándola para su posterior aplicación en la escena.

En las textualidades producidas por Kantor en base a sus espectáculos se pueden rastrear los mismos elementos identificados en el diseño anteriormente realizado a partir del ejercicio de Manuel (alumno del taller de Kartún).

De esta manera, en ***La clase muerta*** se comprueba que hay:

Descripción del espacio: “*una sala de clases surgida del trasfondo de nuestra memoria*”.

Objetos: “*hileras de pobres bancos, libros secos que se deshacen en polvo, figuras geométricas dibujadas en el pizarrón*”, etc.

Descripción de la acción:

“*La gran entrada de los actores...*”

“*Todos llevan niños pequeños como pequeños cadáveres...*”

*Algunos se balancean inertes, aferrados en un movimiento desesperado, suspendidos, arrastrándose como si fueran el remordimiento de la conciencia, acurrucados a los pies de los actores, como si se arrastraran sobre esos especímenes metamorfoseados...”*

Indicaciones interpretativas: “*Actúan automáticamente, por costumbre*”<sup>125</sup>; “*repetirán alternativamente sus gestos cada vez más vacíos e insensatos*”<sup>126</sup>.

Indicaciones sonoras: “*El celador canta el himno austriaco*”, “*la mujer de la cuna mecánica canta una canción de cuna, que es un grito desesperado*”.

En *La muerte de Tintagiles*- la adaptación que Kantor hiciera sobre el texto de Maeterlinck - también se dispersan idénticos procedimientos dramáticos:

Descripción del espacio: “*Escenario vacío, una gran puerta de hierro amenazador*”.

Interpretativa: “*Dos personajes inmóviles como figuritas de nacimiento*”.

Sonoras: “*Grito de las marionetas*”, “*cuchicheos*”, “*cánticos*”.

De acción: “*El personaje esqueleto avanza hacia el proscenio. La recién casada adulta aparece. Baila con el esqueleto. El esqueleto se cae, etc.*”

Analizando estos dos textos diseñados por Kantor, a las categorías apuntadas se les suman la descripción y detalle de:

A) Momentos de activación de mecanismos y su detención: en general desencadenantes de manifestaciones actorales relacionadas con su intervención en la escena: En *La clase muerta* la “*Máquina familiar*” o en *Tintagiles* se activa *la danza de las sillas*.

B) Indicaciones de texto verbalizado directamente

en la escena: La mujer de la limpieza lee “*las últimas novedades...1914...la declaración de la Primera Guerra Mundial...el asesinato del príncipe heredero de Austria en Sarajevo...*”.

Reiterando: como muchos podrán objetar, el mismo procedimiento que aquí se razona para la construcción de textualidades basadas en experiencias objetuales es también válido para la aplicación sobre cualquier otro evento espectacular, no necesariamente objetivo, constituido desde la materialidad escénica hacia el papel. Y que toda la dramaturgia contemporánea alternativa a la netamente textual (denominada actoral, espacial, etc.) podría englobarse también aquí. Desde este trabajo no se opone discusión alguna sobre ello. La única diferencia fundamental que se encuentra con la denominada *dramaturgia actoral* radica simplemente en que para el teatro de objetos la figura humana no es eje ni núcleo de la narratividad, centrar los sucesos en el actor sería volver a centrar la acción en lo antropomórfico (la representación de la vida humana) como matriz.

Además, pensando puntualmente en las prácticas de El Periférico, podría considerarse también que una dramaturgia de objetos implica la necesaria presencia de manipuladores idóneos que puedan “animar” los objetos con precisión. Cuando un autor o un director se propone realizar montajes de este tipo (me refiero a exceder la mera realización actoral de acciones con objetos) sabe que necesita de gente capacitada para manipularlos, para darles vida en los términos trabajados hasta aquí.

Si bien en los espectáculos de Kantor hay manipulación de objetos, su intervención es desde un lugar mucho menos riguroso técnicamente que la pulcritud desplegada por los titiriteros de El Periférico. En las obras de Kantor todo es

<sup>125</sup> Pág. 260

<sup>126</sup> Pág. 254

realizado más “torpemente” en forma deliberada y no dura lo suficiente como para sucumbir en la interacción de objetos desde el punto de vista de un desarrollo propio que les permita refractarse como posible entidad animada —quizás con la salvedad de la *Muerte de Tintagiles*—, donde el manipulador pueda operar el montaje en escena más específicamente desde técnicas relativas al títere y su manipulación (por tomar un ejemplo cualquiera: la precisión de movimientos aplicada a los muñecos de cabezas ahuecadas en *Máquina Hamlet* del Periférico). También es cierto que Kantor no se preocupaba por el desarrollo de una técnica específica: el conglomerado escénico de sus obras se desborda en múltiples variantes preceptivas.

En síntesis, lo que se quiere decir aquí es que la precisión y la destreza que puede alcanzar un objeto en manos del titiritero o manipulador avezado proporcionan una imagen de rango visual muy diferente a la conseguida por un simple actor que desconozca estas técnicas.

Eso agregaría una nueva dimensión viable de explorar en la particularidad de las textualidades de este tipo. Así se aprecia en el texto dramático de *Zoedipus*:

“(…) Señal roja de sangre, el rojo saliendo del cuello del pollo.

*Momento de imponer los objetos. O el entendimiento.*

*Entra en escena Edipo-Objeto. No se había ido tan lejos.(…)”*

Evidente alusión al momento de manipulación y de trabajo en esa zona que “no es titiritera ni teatral”<sup>127</sup>: la del montaje del espacio del manipulador sobre el espacio del objeto y sus múltiples interacciones.

Por consiguiente también es escudriñable la

referencia al muñeco que se expresa en estas dramaturgias una vez concretadas en un texto:

“Una muñeca de circo, de cabellos dorados.

Cuando se para sobre la cabeza del hombre, ella piensa: Algún día me caeré y me romperé la cabeza.

Algún día nos quedaremos así pegados para siempre, piensa él.

*Mi cabeza es frágil, se rajará con facilidad, ella”*  
(*Circo Negro*)

Es interesante observar que la utilización de indicaciones relativas a la aparición del objeto ya se encuentra también en los textos de Kantor:

*“Detrás de las sillas los maniqués desnudos como condenados”<sup>128</sup>, “las caras de cera y las cuencas de los ojos vacías”<sup>129</sup>.*

Aunque se puedan extraer algunas funciones anexas a estas textualidades con objetos protagónicos, la realidad es que, como se decía párrafos anteriores, no existe una gran variedad, ni una sistematización de lo que podría denominarse textos específicos para una dramaturgia (entendida siempre desde el punto de vista no sólo textual sino también de construcciones escénicas) de objetos, por lo que surge la pregunta sobre su verdadera naturaleza: ¿textual o eminentemente práctica?

Mauricio Kartún opina que la dramaturgia de objetos es un fenómeno posible, en principio, sólo sobre la materia real que la constituye: los objetos, y desconfía un poco de la eficacia alcanzada en otra opción alternativa. Desde esta perspectiva la creación de una textualidad imbricada dentro de esta práctica tendería a ser concebida posterior o simultáneamente con el período de realización escénica material.

<sup>127</sup> Daniel Veronese.

<sup>128</sup> *Wiepole, wiepole*, Kantor, Tadeus, Esc 8, pág. 71

<sup>129</sup> *Que revienten los artistas*, Kantor, Tadeus, pág. 58

A través del texto *Cámara Gesell*, Veronese demuestra que la concepción de un texto regido por lineamientos objetuales puede trazarse con anterioridad al hecho escénico, independientemente de los resultados o modificaciones que se desplieguen en su montaje ulterior, esto es: puede concebirse más allá del conocimiento de la materia concreta del objeto que ha de representarlo.

De todas maneras, es evidente que a la hora de crear el texto de *Cámara Gesell*, este autor esgrime un novedoso armamento para incorporar en su dramaturgia: aquel proporcionado por su experiencia previa en el acoplamiento de las obras regidas por objetos de El Periférico.

En disparidad de circunstancias, se escribe *Pulsativo Olor Primordial (P.O.P.)*, texto de Mario Costello, merecedor de una mención en el Concurso de Dramaturgia de Objetos realizado en la provincia de Tucumán. Su autor no posee experiencia en el terreno de los objetos y sin embargo compone una obra que recibe una distinción del jurado. El texto de Costello exhibe un formato organizado en la interacción, a través del diálogo como matriz, y está inscripto absolutamente en las técnicas dramáticas tradicionales (personajes, conflicto, mecanismo progresivo y disgresivo, etc.), sólo que los protagonistas en lugar de ser personas, son objetos: un revólver, un cuchillo, etc. Es importante señalar que el *marco referencial* del concurso aclaraba puntualmente que el objeto puede ser tratado desde un determinado punto de vista: “*objetos elegidos o encontrados utilizados en la escena como personajes, sin ninguna modificación de su forma*”. El actor puede prestar su voz y la impresión de su movimiento al personaje, pero “*la apariencia visual del personaje es proporcionada por el objeto*”, glosaba el instructivo.

En este sentido, Kartún se emplaza contra la composición de un universo de objetos concebidos

a partir una abstracción ajena a su materialidad concreta. Su postura es comprensible en tanto se comprueba que, textos escritos por personas apartadas de los códigos del objeto (plásticos, poéticos, visuales) terminan evidenciando estructuras todavía muy relativas al reinado del actor —como puede verse en el texto de Mario Costello, *P.O.P.*, y en el instructivo mismo del concurso— donde los protagonistas son objetos, pero se desenvuelven como si fueran personajes humanos o títeres antropomórficos en situaciones realistas de diálogos y acción.

De todos modos, las experiencias recopiladas de construcción textual se abren a diferentes posibilidades ¿cómo poder cerrar una técnica tan acotada en sus manifestaciones como es la dramaturgia de objetos en tanto campo escénico o como soporte escrito?

Escenificar un texto que responde a las leyes tradicionales implica, por supuesto, un desafío distinto al de concretar la puesta en escena de una textualidad más novedosa: montar *Cuarteto* de Müller o *La tercera parte del mar* de Tantanian, implica sustanciales diferencias que decidirse por un Chejov o un Tennessee Williams (aun con intenciones de transgredirlas ó enrarecerlas). Con esto se quiere decir que si la dramaturgia textual tradicional supo modificarse, incorporando y refuncionalizando modos y métodos surgidos de las prácticas escénicas extratextuales (promovidas por los quiebres vanguardistas del siglo XX), para plasmarlos en textualidades y perfeccionar las innovaciones en un proceso que aún (aunque ya un poco agotado) continúa su curso, ¿por qué no pensar en un teatro con objetos que pueda configurar una creciente evolución en materia textual y un merecido desarrollo de las singulares apropiaciones de los elementos del universo teatral como hicieran Kantor y Veronese?

“Objetualizar” (desde los parámetros que en este trabajo se exponen: imprimir códigos relativos al mundo codificado del objeto) un texto clásico, a estas alturas no es un gran desafío ni un hallazgo metodológico, pero escenificar un texto “para objetos” concebido previamente, por uno mismo o por otro *dramaturgo de objetos*, puede abrir un camino de adiciones que permitan iluminar renovados aspectos de su fenomenología y promover el registro de prácticas escénicas regidas por esas circunstancias tan especiales.

Ese modo de organización narrativa desprendida del entramado móvil de objetos y personas (no necesariamente personajes) encuentra sus ecos en la escritura cinematográfica, sobre todo en las experiencias audiovisuales donde prima sinceramente la imagen sobre la palabra, el desarrollo visual por sobre la estructuración dialogada o monológica (pienso nuevamente en Andrei Tarkovski, en *Madre e hijo* de Alexander Sokurov, en *La humanidad* de Bruno Dumont, en algunas experiencias de Godard y del cine iraní, por citar sólo algunas).

Prescindiendo de lo visual como dato sustancial en la composición de su textualidad, la utilización del soporte cinematográfico es desaprovechada en su naturaleza fundacional. Además, la amplia gama de procedimientos formales que lo constituye consigue soportar en el tiempo el tratamiento visual más ínfimo, irrelevante, monótono de acciones humanas o de significaciones con objetos: la película *El arca rusa* es un larguísimo plano secuencia que se sirve de un constante barrido de la cámara sobre personas, acciones, situaciones colectivas, en su mayoría captadas y abandonadas en un mismo gesto, sin profundizar en prácticamente ninguna, construyendo un largo poema visual intercalado de soliloquios y diálogos

de un siempre mismo personaje que, de alguna manera, funciona como timón de este viaje dentro del extenso territorio de un conocido museo ruso. Desconozco el cuerpo textual que dio origen a esta experiencia cinematográfica—si es que dicho texto existiese— pero de seguro reúne (o reuniría) una extensa lista de descripciones a ser captadas—con sus variantes— por el ojo de la cámara.

En cuanto al ámbito teatral, la descripción literal o poética de los acontecimientos nivelados entre objetos y humanos, independientemente del tiempo en que se ha realizado (antes, durante o después del montaje), no sólo puede transmitir la experiencia objetual sino que además inaugura la revisión de caminos poco transitados, factibles de investigarse y combinarse en la generación de renovables textualidades escénicas.

La proscripción de las textualidades de Tadeus Kantor en manos de otros directores inhabilita comprobar las posibles manifestaciones generadas por este tipo de textualidades específicas, codificadas desde un tipo de escenificación relativa a los usos de técnicas objetuales.<sup>130</sup>

Más allá de esto, es posible imaginar que de este tipo de dramaturgias escénicas pueden surgir muchos otros textos que revistan estas características hasta conformar un compendio lo suficientemente sustancioso como para tornarse en fuente inspiradora o en disparador o en material de experimentación en la búsqueda de renovadas experiencias en el área dramática y teatral, no sólo objetual.

Este hipotético desarrollo aportaría su contribución a esa *lenta reubicación del dramaturgo* que mencionaba Veronese y que desde este trabajo prósperamente se comparte.

<sup>130</sup> De todas maneras resulta comprensible la inclinación de Kantor por resguardar su trabajo artístico: si se piensa desde el punto de vista ideológico coherente con su oposición a los sistemas de legitimación y perpetuación de la obra de arte (el museo del arte tantas veces vaporeado por él mismo) y en su misiva desaprobatoria de la posible injerencia del artista mediocre y falsificador—raza prolifera si las hay— en los resultados de sus obras

# Algunas reflexiones finales

Ese proceso por el cual vimos cómo a principios del siglo XX realizadores del área teatral se desplazaban al campo del cine para ampliar sus prácticas y/o superar limitaciones del lenguaje (Kramer, los futuristas, el propio Einsestein), ahora encuentra un nuevo viraje en el que las prácticas escénicas se sirven de las herramientas del cine, pero a partir de un desarrollo inclusivo de nuevas tecnologías. El lenguaje cinematográfico aparece definitivamente como amplificador de la realidad teatral. Este nuevo nivel tecnológico incluido en la escena provee un espacio apto para generar estadios narrativos (externos, paralelos, en oposición o ajenos a la trama) que bien utilizados en la interacción con el evento espectacular, posibilitan alternativas de lectura singulares en la cohesión múltiple de los signos.

Asimismo, a partir de la inclusión de estos nuevos procedimientos en el trabajo escénico, se abre un nutrido espectro que favorece particularmente la construcción de relatos con objetos mediante la ampliación de las dimensiones por métodos de proyección. Desde este punto de vista, a la hora de elegir objetos, se extiende el abanico de posibilidades. Cuestiones como las relativas a un tamaño adecuado que propicie las visuales ideales ya no serán determinantes: el mundo de "lo micro" y de "lo macro" inicia su despliegue en esta actual dimensión, donde podrán generarse mezclas e intercambios con la materialidad específica del teatro y sus variantes constitutivas (las experiencias del Periférico de Objetos así lo demuestran).

Por si esto fuera poco, la tecnología alcanza también al desarrollo de materiales que facilitan realizaciones de objetos, muñecos, máscaras y hasta símiles de hombres, con una precisión y una ductilidad antes impensable.

Además, en los grupos de trabajo se incorporan nuevos roles para la puesta en escena: técnicos y especialistas en las áreas tecnológicas (editores de imagen y sonido, realizadores, camarógrafos, etc.). Las proyecciones (ampliaciones, hologramas, retroproyecciones, etc.) incorporadas en una obra teatral pueden encerrar elementos relativos a universos plásticos o pueden también incluir extractos de escenas pertenecientes a trabajos ya existentes (películas documentales, material televisivo) o producidos especialmente para el evento, es decir, filmados y editados para generar un nuevo nivel del estadio narrativo (externo a la trama) o exhibir directamente a sus protagonistas (personas u objetos, aún en vivo), reproducidos a través de la proyección en situaciones en tiempo y espacio exteriores al lugar de la representación.

Sin lugar a dudas, el teatro ha sabido también apropiarse de otros procedimientos narrativos, como en el caso de la literatura de Grillet, para aplicarlo en la estructuración de sus textos y/o puestas, no sólo desde el plano estrictamente audiovisual, sino también en lo relativo a la ordenación y encadenamiento de situaciones o imágenes, vale decir, en su dramaturgia.

En el cine "*el tiempo pierde aquí su ininterrumpida continuidad (...) puede ser llevado a una detención, en primeros planos, ser invertido:*

*en retrospectivas, repetido: en recuerdos y superado en visiones del futuro. Acontecimientos paralelos y simultáneos pueden ser mostrados sucesivamente, y acontecimientos temporalmente distanciados, simultáneamente*".<sup>131</sup>

No es casual que la definición de dramaturgia más en boga en estos momentos sea aquella proporcionada por Kartún: "Edición en el tiempo y el espacio". La palabra "edición" remite inmediatamente al universo cinematográfico.

La disolución de la interioridad como factor determinante en la concepción de los personajes marca un nuevo derrotero en las narraciones (literarias, cinematográficas, teatrales), perturbando el equilibrio al prescindir del desarrollo del carácter como respaldo central del relato. Desde esta modificación se conciben a los personajes de las historias en retazos de actos u alocuciones, alejados del curso cotidiano, que en su conjunto podrán o no definir su comportamiento, extrañarlo o acercarlo a nuestro campo de referencias. Ese retaceo en los personajes, adoptado por las corrientes textuales literarias y dramáticas, se extiende a los modos interpretativos del actor (tanto en el teatro como en el cine), permitiendo deslizar ciertas correspondencias con la técnica que la dramaturgia de objetos prepondera: la objetualización de los actores en tanto descenso del hombre al registro del objeto. Esto a su vez establece el nexo con la *nouveau roman* y que se intensifica aún más, al pensar en las expresiones cinematográficas del multifacético Robbe Grillet: en el tratamiento

que las actuaciones reflejan y su distancia con la exteriorización de las pasiones humanas entendidas desde su espontaneidad natural.

Desde el terreno teatral, podría pensarse que gran parte de la corriente interpretativa desarrollada en el siglo XX, y ejemplificada más metodológicamente en los trabajos teóricos de Kantor y sus predecesores (Appia, Craig, Maeterlinck, Artaud), fué alejándose progresivamente del esquema de la justificación interna basada en psicologismos, diferencias de clase y estereotipos sociales. Esto ha dado como resultante seres esbozados, subjetividades intermitentes, personajes cosificados, economía de expresión, desintegración del movimiento, actuación fragmentada y estados independientes.

La dramaturgia de objetos, al despojarse de los lineamientos habituales de narración y representación, utiliza la imagen y el intercambio audiovisual para generar una dinámica ausente en términos de conflicto, personaje, situaciones. Desde esta perspectiva, lo cinematográfico entra de lleno a socorrer a los objetos, puesto que propicia asociaciones y montajes, fragmentaciones, yuxtaposiciones, acciones e intercambios en retazos, complejas resoluciones formales para relatos sencillos. Las incursiones tecnológicas también resultan beneficiosas para prácticas como la del teatro de objetos, en el cual, por su naturaleza, el hombre es desplazado y sus condiciones expresivas replegadas por la presencia invasiva de objetos y el desarrollo eminentemente plástico visual del relato.

Es importante distinguir que la aplicación de la técnica del teatro de objetos en el teatro de títeres no es igual a su aplicación en el teatro de actores. La materialidad de los objetos está emparentada con la sustancia básica del títere: ambos son permeables a las más estrambóticas intervenciones, transformaciones y usos corpora-

les. Desde la perspectiva del taller de Kartún, en la dramaturgia de objetos del contexto titiritero parece preponderar eminentemente el componente cinético plástico, la brevedad y la síntesis de su transcurso escénico —recuérdense los ejercicios— por sobre la extensión y el despliegue de un espectáculo más amplio de actores. Dentro del teatro protagonizado por actores, el trabajo con objetos es una alternativa más dentro de las funciones y espacios desarrollados por sus protagonistas y abarca sólo momentos determinados del espectáculo.

A partir del análisis de las características significativas del teatro de objetos y su inserción en realidades escénicas más amplias, se podría especular que existe un doble proceso en el cual, por un lado, la plasmación escrita de fenómenos relacionados con el teatro de objetos y sus implicancias aportan una herramienta de exploración y apertura hacia otras zonas de la escritura dramática que se valen de manipulaciones o interacciones con objetos proverbialmente inclusivas dentro de realidades textuales que mixturan técnicas varias y, por el otro, un proceso de apropiación donde aquellas textualidades contemporáneas, difíciles de escenificar (no necesariamente relacionadas con la técnica con objetos), se verían dinamizadas o sustentadas en sus aspectos cinético, plástico, visuales, a través de los recursos que esta técnica provee.

Lo que se quiere decir aquí es que, paradójicamente, por su concepción primigenia apartada del mundo de la palabra y del actor, la técnica del teatro de objetos puede sustentar y sostener mejor un texto plenamente discursivo. Resulta apta para textualidades no tradicionales, ya sea por las rupturas de su estructura compositiva o por la proximidad con otro tipo de textualidades como la poesía (Müller, Tantanian, Minyana o textos de poetas no relacionados con el teatro

<sup>131</sup> Hauser, Arnold. *Bajo el signo de cine*. En: *Historia social del arte y la literatura*, Pág. 282.

y trasladados literalmente como materia textual escénica). Incluso textos no tan rupturistas en cuanto a la organización del relato, pero concebidos eminentemente desde el campo literario, que cuentan con extensas descripciones verbales de hechos e imágenes ¿El teatro de objetos no viene a proporcionar una técnica que solventa los desarrollos escénicos desde una lógica formal que responde precisamente a esa ausencia de encadenaciones tradicionales?

Daniel Veronese y el Periférico de Objetos trabajan sobre este tipo de textualidades “difíciles” (*Máquina Hamlet*, dramaturgias sobre textos de autores como Kafka, Deleuze, ajenos al universo teatral), generando efectivos dispositivos extra-textuales que sostienen el desarrollo escénico en su contrapunto con las palabras.

En su dramaturgia textual, Veronese a la vez incluye objetos desde perspectivas relacionadas con este tipo de dramaturgia a partir de su relación con la técnica desarrollada en el seno de El Periférico. Pero si bien en *Cámara Gesell* (recordemos: obra concebida previamente para ser representada con inclusión del universo objetual) sabe adjudicarle al texto impresiones de dicha técnica, de todos modos continúa aplicándolas dentro de estructuras partidarias de la intervención humana como protagonista: la evolución de las vicisitudes de un protagonista -Tomás- en el centro de una narración en la que se imbrican mecanismos tradicionales.

A partir de esta situación, podría pensarse que aunque la técnica de la dramaturgia de objetos intenta apartarse del mundo del humano como protagonista, termina finalmente fundiéndose en preceptivas relativas precisamente a aquello de lo que busca apartarse. No solo el texto de *Cámara Gesell* lo demuestra, sino también el de Mario Costello *P.O.P* —aunque mucho más extremo—, en el que objetos protagonistas desenvuelven

sus roles reproduciendo el comportamiento del hombre en diálogos y acciones.

Como vimos, las novelas de Robbe Grillet no alcanzan para dar cuenta de un mundo apartado de pretensiones humanistas ni tampoco alcanzan a configurar una tipología que se propugne disidente de técnicas antecesoras: antes bien, demuestran ingeniosas apropiaciones de los procedimientos tradicionales para fundar modos narrativos distintivos por su singularidad, pero que no terminan de configurar una nueva corriente que pueda erigirse como alternativa radicalmente opositora a las prácticas instituidas.

Podría pensarse entonces que la dramaturgia de objetos cae en similar disyuntiva a la involucrada en la experiencia de Grillet: en la búsqueda por definir un terreno que la singularize de la tradición (provocando un desvío significativo de corrientes antecesoras) sobreviene finalmente una sensación de derrota: al verse envuelta nuevamente en apropiaciones de aquellas técnicas eludidas, la dramaturgia de objetos no termina de configurar un universo paralelo a la práctica titiritera ni tampoco se singulariza como realmente alternativo a las híbridas experiencias que pueblan actualmente el ámbito teatral entronizando sucesos humanos.

El teatro de objetos, puesto en relación con el de títeres, encuentra que una de sus diferencias estriba en que excede la funcionalidad antropomórfica del muñeco, es decir, como se ha visto: sabe servirse de los objetos en tanto irradiadores de poesía, constructores de metáfora, combinables en diferente contextos y dispuestos a trocar su funcionalidad por las renovadas lecturas que se desprenden de su materialidad. Al repensar las categorías de manipulación propuestas en el contexto de la metodología del taller (de Kartún) —aquellas que no responden al movimiento ni al

manejo directo del manipulador—, se comprueba que pertenecen al repertorio de elementos formales identificables en gran cantidad de espectáculos contemporáneos: actor, materialidad inanimada (objetos, elementos escenográficos pasivos) o animada (al prescindir del manipulador, quedan sólo estas categorías alternativas de manipulación: dentro o fuera de la escena, desde la cabina de luces o desde su mediación directa), espectro sonoro (repertorio de sonido y musicalidades) combinaciones lumínicas (desde su básica necesidad de “dar a ver” —inherente al concepto teatral— hasta las más extremas combinaciones que puedan configurar una dinámica escénica de luces y sombras y colores). La especificidad del teatro de objetos vuelve a difuminarse: animar, en estos términos, es escenificar o teatralizar cualquier aspecto de la materia en un contexto dramático-plástico.

Resulta más acertado pensar la dramaturgia de objetos como una técnica más, cuya singularidad reside en una dimensión organizadora de la interacción entre objeto-actor-manipulador, que se funde (y se apropia) en el compendio de técnicas que configuran el fenómeno teatral.

La narración, en tanto entidad expresiva, se transforma en el seno donde convergen las diversas disciplinas —o medios— formales con propósitos de erigir relatos. Las diferencias de soporte de cada lenguaje narrativo (teatro - cine - literatura) encuentran, sin embargo, en sus ramificaciones, puntos de encuentro y de comunión que establecen un mapa de territorios entrecruzados y lábiles, inaugurando variados y prósperos territorios de búsqueda y creación.

*“Contrariamente a lo que sucede en el discurso narrativo tradicional, en el que las posibles contradicciones se solventan a través de una jerarquización entre las múltiples perspectivas (una*

*de ellas domina a las demás neutralizándolas), la nueva novela respeta la pluralidad de sentidos, permitiendo que todos circulen libremente por el texto sin que ninguno prevalezca por sobre los demás.”<sup>132</sup>*

Justamente, y valiéndonos de la relación con el campo científico, una imagen hoy de uso corriente en esos contextos es la de red de modelo: muestra cómo las aproximaciones científicas de tipo local no cooperan armónicamente para una imagen unitaria del saber y del universo, sino que, por el contrario, se entrecruzan, se ensamblan, se ignoran, se contraponen, se integran, se funden, se escinden: *“no existe una dirección privilegiada”*. El no cuestionamiento a los órdenes estables, lineales y jerárquicos del saber tradicional —construidos alrededor de un *meta punto de vista* que haga homogéneas las diferencias— ha agotado ya hace tiempo la gama de argumentos que lo hacían indiscutible.<sup>133</sup>

Como vimos en las novelas de Grillet la explotación de la dimensión técnica —la dimensión formal— también es un aporte sustancial a la hora de construir sus narraciones. Las categorías anexadas en los análisis de la obra de Grillet dan cuenta de ciertos procedimientos que facilitan al autor la tarea de organizar la narración evadiendo la intervención activa del héroe tradicional (psicología, profundidad) y de conducirla a través de un replanteamiento de las dimensiones físicas tradicionales (espaciales-temporales) que establecen el marco del relato.

Barthes en sus escritos se preguntaba por el trasfondo analógico que subyace en la obra de Robbe Grillet advirtiendo que no solventa un fundamento freudiano ni una referencia al universo newtoniano: *“habría que pensar más bien en un complejo mental inspirado en ciencias y artes contemporáneas, tales como la nueva física y el cine”<sup>134</sup>*, concluye.

<sup>132</sup> Prólogo a la edición de *El mirón* por Patricia Martínez. Cátedra, 1987, pág. 31.

<sup>133</sup> Watzlawick, Paul y Krieg, Peter, *El ojo del observador*, pág. 48.

<sup>134</sup> Barthes, Roland. *Literatura objetiva*. En: *Ensayos críticos*, pág. 37.

El mismo Robbe Grillet en "*Tiempo y descripción del relato de hoy*" asume:

*"La duración de la obra moderna no es de ningún modo un resumen, una condensación, de una duración más extensa y más real que sería la de la anécdota, la de la historia narrada. Existe por el contrario identidad absoluta entre ambas duraciones"*.

Podría pensarse que la dimensión estilística e imaginativa del discurso propulsado por Robbe Grillet parece encontrar su correlato en esta nueva relación con el conocimiento postulada por los constructivistas radicales. Además, porque esa desaparición de la imagen clásica de la razón y del conocimiento provoca como resultado una nueva actitud ante el mundo: postular una idea de complementación por sobre una idea de síntesis como estrategia constructiva de los universos de discurso. La complejidad por sobre la simplificación, la cooperación por sobre la obediencia, el fragmento desaloja a la síntesis, el contexto y los recorridos desplazan a la metáfora del edificio<sup>135</sup>.

Desde todos los estratos, en el contexto actual del conocimiento humano ya no sólo se cuestionan los modos de entender el mundo y sus modos de responder a la cuestión, sino que, en el fondo, se sabe que necesitamos de preguntas nuevas, de nuevas nociones y de nuevos modos para determinarlas.

Las *descentraciones*<sup>136</sup> del cosmos: espaciales, temporales, se acompañan de un proceso análogo de descentración de los modos del pensar. En este sentido, la *nueva novela* viene a dar cuenta de ello en tanto "descentración" de los modos tradicionales de construir relatos. Asumir la expresión artística como viable productora y no medio reproductivo de estabilidad garantizada permite instaurar infinitos trazos multidimensionales que se expanden a la vez en nuevas redes, potenciales todas de volver a establecer nuevos mapas de recorrido.

No sólo la literatura actual, sino el cine y el teatro participan también de este proceso y, quiéranlo o no, responden en su estructura compositiva a este estado de la cuestión, este trasfondo básico de la realidad.

Si la teatralidad contemporánea aparece vinculada a la disolución de los géneros, a la hibridación, al lenguaje del cuerpo, del espacio, de la imagen, sólo resta pensar en que el ámbito teatral ha superado las categorizaciones que se le aplican como herramientas de análisis. El proceso creativo en estos contextos es un cúmulo de fuerzas contrapuestas, de ideas encontradas, de trucas materializaciones, de fracasos y hallazgos, de erigir y destruir en un mismo gesto donde su artífice manotea, a veces a ciegas, en el flujo de ideas y materialidades que se manifiestan con escasas posibilidades de organización inmediata. En el teatro, como en ninguna de la artes, convergen distintas dimensiones comprendidas en un mismo espacio-tiempo, y es allí mismo donde se juega y se pierde en la organización de diferentes elementos: cada cual necesita una atención precisa en ese continuum donde las cosas (objetos, ideas, imágenes, nexos) aparecen y se alejan luego para volver renovadas o para desaparecer inexorablemente en el universo personal del hacedor (revividas en experiencias futuras o recicladas u olvidadas).

Esta hibridación que atañe al proceso creador mismo de un evento espectacular (y que inevitablemente impregna sus resultados), más allá de sus preferencias estéticas, ha llegado a tal punto que resulta un tanto absurdo pretender catalogar todas sus implicancias interdisciplinarias como parceladas. Pero, ¿acaso tenemos otras categorías más válidas que estas?

Josette Feral concluye que la teatralidad es un rasgo identificable en todos los órdenes humanos, no sólo en un escenario sino en la cotidianeidad

<sup>135</sup> Mauro Cerutti. *El mito de la omnisciencia y el ojo del observador*.

<sup>136</sup> Concepto utilizado por los constructivistas radicales para dar cuenta de los fenómenos de "*proliferación y de incomunicabilidad*".

misma, y que la capacidad de dramatizar está implícita en una actitud adquirida de posicionarse frente a cualquier fenómeno desde la mirada contemporánea<sup>137</sup>. Todos los fenómenos audiovisuales en forma creciente vienen adhiriéndose inexorablemente a nuestras percepciones debido a la estandarización de los medios de comunicación masivos, la proliferación de las imágenes a través de la publicidad, la TV, el acceso al cine como moneda corriente, la propagación del universo tecnológico y virtual. La mera contemplación activa ya puede estar generándole al objeto observado algún rasgo de teatralidad (¿cuál es la posibilidad de la existencia de una otredad accesible sino la representación psíquica que nos hacemos de los otros, del mundo e incluso de nosotros mismos?). Desde esta perspectiva el teatro es sólo una forma de la teatralidad, noción que excede el campo teatral, en tanto un observador cualquiera en cualquier situación puede transformar al otro en objeto espectacular a través de su mirada. Desde esta perspectiva también es que puede recordarse el divulgado eslogan “el cine está en todas partes”. Desde el momento en que un par de manos encuadran cualquier situación cotidiana imbuyéndola del rasgo cinematográfico por excelencia, cuya función refiere al encuadre elegido para definir lo narrado, puede decirse: “el arte está en todas partes”. Es la cumbre de un proceso del arte como factor diseminado en la experiencia cotidiana.

Por supuesto que esta situación es perfectamente traducible a través de las ideas de Braudillard, quien ya hizo referencia a esta “transestetización” del arte que vive nuestra contemporaneidad.

Según él, se percibe una creciente “subjetivización del objeto” que no se reduce al campo artístico. Más aún, si se continúa el razonamiento de Braudillard, se verá que el arte ha ido perdiendo en las últimas décadas la especificidad que lo

identifica y constituye en tanto tal, y concomitantemente, el resto de la sociedad occidental se ha “transestetizado”: todos los ámbitos de la experiencia humana, desde la vestimenta hasta la comida hasta el diseño de ambientes hasta los cuerpos mismos hasta los ambientes “naturales”, etcétera, etcétera, están imbuidos de un sentido estético que es el reverso de la pérdida de intensidad del arte como actividad particular.

La pregunta por la especificidad del acto teatral en un medio donde la teatralidad ha sobrepasado el campo del teatro y puede aplicarse a las otras artes (considerando que, según Feral, está en el origen de toda práctica estética) resultaría quizás irrelevante. Más que la pregunta sobre la especificidad, valdría la pena interrogar sobre los procesos socioculturales e históricos que suscitan esas nuevas variantes y los modos de utilización que permiten que exista un lenguaje teatral definitivamente transformado.

Barthes denunciaba en 1958 la tranquilidad que provoca clasificar a Grillet (y ya han pasado más de 50 años de esto) como continuador de técnicas tradicionales desde una perspectiva vanguardista y no como un verdadero riesgo de desestabilización. Nos advierte del peligro de los disfraces mediante los cuales se ocultan ingenuas miradas reconciliadoras:

*“Es un viejo truco de nuestra crítica demostrar su amplitud de visión, su modernismo, bautizando con el nombre de vanguardias lo que puede asimilar, uniendo así económicamente la seguridad de la tradición al escalofrío de la novedad”<sup>138</sup>*

Kantor decía que la vanguardia implica riesgo, y es precisamente eso lo que ya no puede pronosticarse en el teatro de nuestros días, quizás sólo nos quede por delante ese *ensañamiento con el cadáver*, del que ya nos hablaba Baudrillard.

<sup>137</sup> Feral, Josette, *Acerca de la teatralidad*

<sup>138</sup> Barthes, R. “No hay una escuela Robbe Grillet”. En: *Ensayos críticos*, Pág. 138

# Bibliografía General

- **ARTAUD, Antonin**, "El cine", Editorial Alianza, Buenos Aires, 1994.
- **ARTAUD, Antonin**, "El teatro y su doble", Editorial Edhasa, Barcelona, 1978.
- **AMARAL, Ana Maria**, "Teatro de Formas Animadas. Máscaras, bonecos, objetos". Editorial de la Universidad de Sao Paulo, Sao Paulo, 1993 (2ª edición).
- **BACON, Francis** (1909-1992), Editorial Poligrafía S. A. y Globos Comunicación S. A., Barcelona, 1994.
- **BARDAVIO, José M.**, "La versatilidad del signo", Editorial Alberto Corazón, Madrid, 1975.
- **BARTHES, Roland**, "Ensayos críticos", Editorial Seix Barral, Bs. As., 2003.
- **BAUDRILLARD, Jean** "El sistema de los objetos", Seix Barral. 2001. Barcelona.
- **BAUDRILLARD, Jean**, "La ilusión y la desilusión estéticas" y "La simulación en el arte". Ed. Monte Ávila, 1998 Conferencias realizadas en Caracas, Venezuela. 1994
- **BUTOR, Michel**, "La modificación", Editorial Cátedra, Letras Universales, Madrid, 1988.
- **CIRLOT, Juan Eduardo**. "El mundo del objeto a la luz del surrealismo". Editorial Anthropos, Barcelona. 1986
- **CRAIG, Gordon**, "El actor y la supermarioneta".
- **DELEUZE, Gilles**, "La imagen tiempo", Paidós, Buenos Aires.
- **DUCHAMP, Marcel**, "Escritos. Duchamp du signe", Colección comunicación visual. Editorial Gustavo Gilli S.A., Barcelona 1978.
- **DURAS, Marguerite**, "Esto es todo", Editorial Olleros y Ramos, Madrid, 1998.
- **DUVIGNAUD, Jean**, "Espectáculo y sociedad". Editorial Tiempo Nuevo. Caracas, Venezuela, 1970.
- **EISENSTEIN, Sergei**, "La forma del cine", Capítulos: "Del teatro al cine", "Lo inesperado", "La cuarta dimensión cinematográfica" y "Métodos de montaje" 1934. Ediciones Losange, Bs As, 1958.
- **FERAL, Josette**, "Acerca de la teatralidad", Editorial Nueva Generación, Bs. As., 2003.
- **GARDEY, Mariana**, "Samuel Beckett y Griselda Gambaro. La cuestión de la intertextualidad", 1996.
- **GENET, Jean**, "El objeto invisible", Ed. Thassàlia, S.A., Barcelona, 1997.
- **GRILLET, Robbe**, "Por una Nueva Novela", Ed. Minuit, Paris, 1953
- **GRILLET, Robbe**, "El mirón", Editorial Seix Barral, Barcelona, 1954.
- **GRILLET, Robbe**, "Las gomas", Editorial Anagrama, Barcelona, 1986.
- **GRILLET, Robbe**. "La celosía", Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970.
- **HAUSER, Arnold**, "Historia Social de la literatura y del arte", Editorial Labor, S. A. Barcelona, 1985 (19ª Edición).
- **JUNDRA, Vladimir**, "Quien es Josef Svoboda", Ed. Orbis, Praga, 1968.
- **KANTOR, Tadeuz**, "El teatro de la muerte", Ediciones de la Flor, 1997.
- **KANTOR, Tadeuz**, "Lecciones de Milán", Julio de 1986.
- **KANTOR, Tadeuz**, Wiewpole, wiewpole, Cuaderno del espectador y Que revienten los artistas. Revista El público, Centro de documentación teatral, Madrid, 1986.
- **KANTOR, Tadeuz**, La clase muerta, El loco y la Monja y Happenings Cricotaje 2, y otros en El teatro de la muerte, Ediciones de la Flor, 1997.
- **"LA NOUVELLE VAGUE**. Sus protagonistas.". Paidós. Buenos Aires. 2004.
- **MANÉ BERNARDO**, "Títeres", Editorial Latina S. A., 1972
- **PAZ, Octavio**, "La apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp", Editorial Era, México, 1990.
- **POLLMAN, L.** "La nueva novela en Francia e Iberoamericana", Editorial Gredos. Madrid, 1971.
- **SÁBATO, Ernesto**, "Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Grillet, Borges y Sastre", Editorial Universitaria S.A., Santiago de Chile, 1968 (Colección letras de América).
- **SAER, Juan José**, "La narración objeto", Editorial Planeta, Argentina, 1999.
- **SARRAUTE, Nathalie**. "El señor Martereau". Colección Anaquel. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1961.
- **SCHULTZ, Bruno**, "Tratado de los maniqués o el segundo exégesis", 1893-1942.
- **SONTAG, Susan**. "Contra la interpretación", Editorial Seix Barral, Barcelona, 1984.
- **TEXTOS Y MANIFIESTOS DEL CINE**, Editorial Cátedra, Barcelona, 1998.
- **VALENZUELA, José Luis**, "Bob Wilson. La locomotora dentro del fantasma", Editorial Atuel-La avispa, Madrid, 2004.
- **WATZLAWICK, Paul Y KRIEG, Peter**, "El ojo del observador", Editorial Gedisa, 1994. Artículos utilizados: "Despedida de la objetividad" y "El mito de la omnisciencia y el ojo del observador" de Mauro Cerutti.
- **VERONESE, Daniel**, "Cuerpo de prueba". Oficina de publicaciones del CBC, Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, 1997
- **VERONESE, Daniel**. Guión de Monteverdi Método Bélico. Centro de documentación de Teatro San Martín.
- **VERONESE, Daniel**, Zooedipus y Variaciones sobre B., en el centro de documentación y biblioteca de Argentores.
- **NIETZSCHE, F.** "Humano, demasiado humano", Editorial EDAF. Madrid. 14ª edición, 2001.
- **NISHNY Vladimir.**, "Lecciones de Cine", Ed. Seix Barral, Barcelona.

## Revistas

- El paseante Nº 10. Ediciones Siruela, S.A. 1985. Madrid
- Máscara. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. México.1999.
- Poliéster. "Pintura y no-pintura". México.1992
- Puck Nº 2 "Las marionetas y las artes plásticas" y Nº 5 "Tendencias, puntos de vista". Editions Institut International de la Marionnette / Centro de Documentación de títeres de Bilbao.
- El público. BALBE, Denis, "Tadeuz Kantor y el Teatro Cricot 2", QUADRI, Franco "Con Tadeuz Kantor", Centro de documentación teatral, Madrid, 1986.
- El público. KANTOR, Tadeuz, "Escritos de Tadeuz Kantor para Que revienten los artistas", "Tadeuz Kantor escribe sobre Wiepole wiepole" "Teatro Cricot 2, 1955-81. Itinerario de una vanguardia radical". Centro de documentación teatral, Madrid 1986.
- Revista Expres. Bs As 28 de agosto de 87.
- Caracas 81, COTOSILLO PEREZ, Moisés, "Entrevista a Kantor".

## Páginas de internet

- **VERONESE, Daniel**, "Escritos de sobre el Periférico de objetos", <http://www.autores.org.ar/dveronese/periferico.htm> Dic.1999 / Enero 2000
- **ONETTI, Juan Carlos**. "Reflexiones de un lector". Noviembre, 1978. [http://www.borris-mayer.net/onetti/onetti\\_lector.html](http://www.borris-mayer.net/onetti/onetti_lector.html)
- **DELEUZE, Gilles** "Imagen movimiento, imagen tiempo" Cours Vincennes - St Denis: Bergson, proposiciones sobre el cine - 18/05/1983 <http://www.medicinayarte.com/territorio/resnais.htm>
- **VARGAS LLOSA, Mario**, "El dato escondido", Biblioteca Digital Ciudad Seva <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/vargas1.htm>

