

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Todas esas pequeñas cosas: La escenificación de la vitalidad de los objetos a partir de su relación con el trabajo de la actriz en una experiencia escénica sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN CREACIÓN Y PRODUCCIÓN ESCÉNICA**

AUTORA

Gabriela Ines Rojas Zevallos

ASESORA

Lucero Caroll Medina Hu

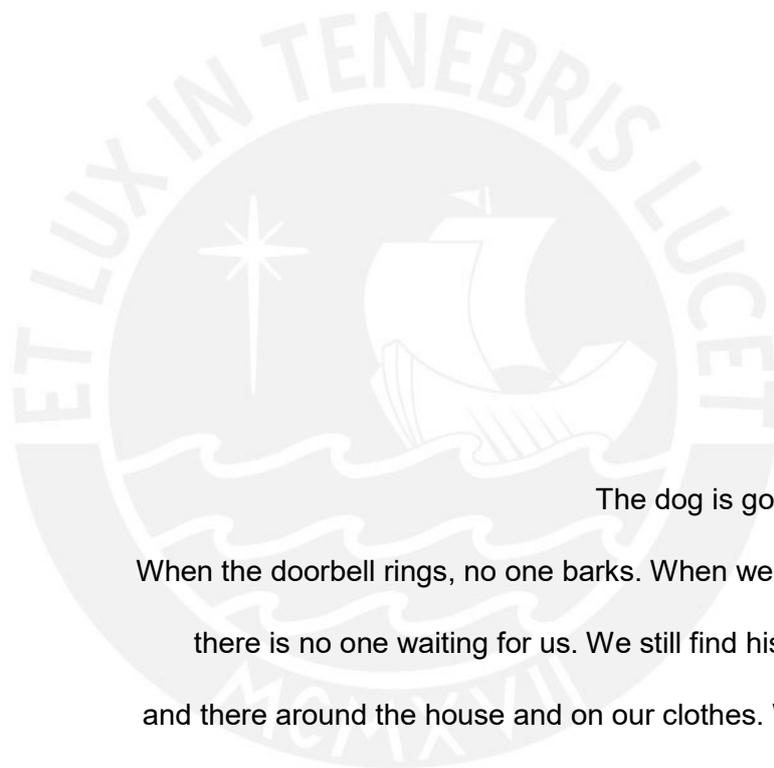
Lima, 2020

Resumen

Los objetos son parte de nuestra experiencia humana sobre el mundo, y reflejan nuestras dinámicas e imaginarios, tanto a un nivel colectivo como individual e íntimo. Sobre ellos se construye una cultura material particular, la cual se hace visible en nuestras formas de vínculo e interacción con la materia. El trabajo con objetos en las artes escénicas permite la exploración de estos vínculos dentro de un territorio de creación, capaz de reflejar el potencial de rastro de experiencias y memorias que ellos contienen. Esta investigación tuvo como objetivo desarrollar estrategias para escenificar la vitalidad de los objetos a través del trabajo de la actriz, siendo ellos el eje de la creación de una experiencia escénica sobre la intimidad de los sujetos en el espacio doméstico. El trabajo se hizo a partir de la implementación de un laboratorio de investigación y creación escénica en el que participaron 3 actrices y que tuvo como resultado “Todas esas pequeñas cosas”, experiencia escénica que recoge los hallazgos del proceso. La investigación permitió reconocer en los objetos, a través del trabajo escénico, una presencia capaz de construir paisajes y estructuras dramáticas que se manifiestan como parte de la experiencia humana y sus territorios de intimidad, como lo es el espacio doméstico.

Palabras clave: objeto, vitalidad de los objetos, creación escénica con objetos, espacio doméstico, intimidad

Para mi familia y para todas aquellas
personas que pasaron de alguna manera u otra por mi casa.



The dog is gone. We miss him.
When the doorbell rings, no one barks. When we come home late,
there is no one waiting for us. We still find his white hairs here
and there around the house and on our clothes. We pick them up.
We should throw them away. But they are all we have left of him. We
don't throw them away. We have a wild hope -if only we collect enough of them,
we will be able to put the dog back together again.

The dog hair, *Can't and Won't*. Lydia Davis.

Agradecimientos

Me gustaría agradecer a mis compañeras de tesis, por podernos acompañar en este proceso. Especialmente a Luciana y a su tía Marcela, que además me permitieron un pedacito de su casa para hacer realidad la experiencia cierre de la investigación. También a las personas que vinieron a “Todas esas pequeñas cosas”, por permitirme compartir con ustedes el trabajo mío y de las actrices, por dejarme comentarios y reflexiones desde un lugar de sensibilidad. A Almendra, Norma y Andrea, por confiar en la propuesta, y traer juego, vulnerabilidad y curiosidad a cada sesión. Del mismo modo, a mi asesora de tesis, Lucero, por perseguirme, darme ánimos, claridad y tener una mirada atenta y minuciosa durante todo el proceso.

A mis amigas y hermanas de la vida, Ana Paula y Ximena, por estar ahí siempre dispuestas a escuchar desde cada lugar.

A mi hermana de sangre, Estefanía, por estar.

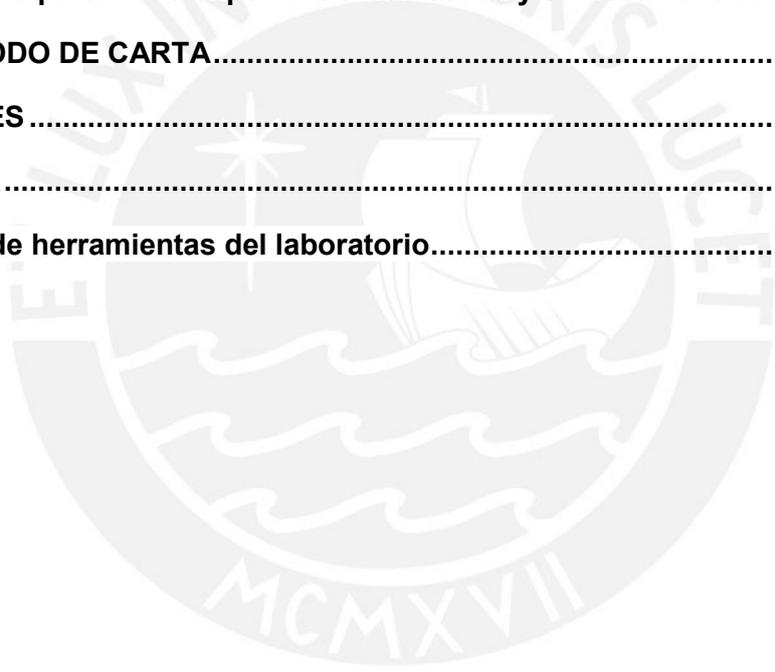
A mi familia, Cecilia, Rodrigo, Horacio y Emilio, por ser el motivo de todo esto.

Sin todas estas personas, este trabajo no hubiera sido el viaje lleno de preguntas y vida que fue.

Tabla de contenidos

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1. GENEALOGÍA DEL OBJETO EN ESCENA: PROPUESTA DE UN ESTADO DEL ARTE Y MARCO CONCEPTUAL	15
1.1. Sobre los objetos y su dimensión social	16
1.2. El objeto como resto del espacio doméstico	19
1.3. El objeto en escena como rastro de la realidad doméstica	22
1.4. El objeto como rastro dentro de la creación escénica	27
CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA	37
2.1. La investigación exploratoria desde la práctica	37
2.2. El diseño del laboratorio de investigación y creación escénica	40
2.3. Registro del laboratorio y bitácora	46
2.4. Hallazgos y dificultades de la implementación del laboratorio	48
CAPÍTULO 3. EL OBJETO COTIDIANO. INSERCIÓN DEL RASTRO DE LA INTIMIDAD DEL ESPACIO DOMÉSTICO EN ESCENA	51
3.1. El objeto cotidiano. Dispositivo para la exploración escénica del territorio doméstico	52
3.1.1. El objeto como rastro	54
3.1.2. El objeto como enigma	57
3.1.3. El objeto como detonador	63
3.2. La vitalidad de los objetos, el proceso creativo y el escenario doméstico	67
3.2.1. La creación de paisajes objetuales	68
3.2.2. “Todas esas pequeñas cosas”, la construcción escénica de paisajes objetuales sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico a través del trabajo con objetos	70
3.2.3. La presentación dramática del objeto y la generación de una situación escénica	75
3.2.4. Los universos de sentido del objeto y la reinterpretación de su significado en escena	80

CAPÍTULO 4. OBJETOS Y CUERPOS. RELACIONES QUE CONSTRUYEN	
ESCENARIOS DOMÉSTICOS	84
4.1. El objeto intervenido por el cuerpo	84
4.1.1. La manipulación del sentido de los objetos.....	87
4.1.2. Collage cuerpo objeto.....	90
4.1.3. Animación a través del movimiento	92
4.1.4. La imagen mediada.....	95
4.2. La construcción del discurso de la intimidad del sujeto en el espacio doméstico y la manipulación del sentido de los objetos a través de la palabra.....	98
4.2.1. El relato de la intimidad en primera persona y el uso de la palabra en relación a los objetos como parte de la experiencia doméstica y su desarrollo escénico	99
EPÍLOGO A MODO DE CARTA.....	105
CONCLUSIONES	106
BIBLIOGRAFÍA	115
Anexo 1. Caja de herramientas del laboratorio.....	118



INTRODUCCIÓN

En el año 2018 mi casa era un territorio en disputa. Los episodios recientes de mi historia familiar habían alterado el estado de las cosas y el reflejo de esto era un constante caos en cada una de las habitaciones. Mi casa y sus cosas se mostraban como una radiografía del presente, evidenciando las tensiones y ausencias latentes. Podría decir que, sin que fuera necesario nombrarlo con palabras, mi casa y sus cosas hablaban por sí mismas.

Este escenario tan cercano me permitió experimentar de una manera distinta la fascinación por los objetos que me había acompañado desde pequeña. Los objetos ya no eran solo pedazos de materia atractiva por su forma, color o funcionalidad, sino que además tenían la capacidad de evidenciar historias y tensiones de manera sutil y potente. Las trayectorias y lugares que adoptaron en el espacio doméstico, la inmovilidad, la utilidad o inutilidad, la pertenencia a ciertas personas, la ausencia, el deterioro o el desecho de algunas cosas, paradójicamente, me permitía notar la vitalidad que atraviesa la materia inanimada, la misma que nos pone en evidencia y nos confronta.

Por ello, al momento de proponer un tema para mi tesis, me atrajo la posibilidad de investigar la teatralidad que pueden adoptar los objetos para presentar las dinámicas que surgen dentro del espacio doméstico. Frente a esto, surgieron en mí interrogantes vinculadas a las formas de incorporación de los objetos en la escena teatral local y de qué manera estas exploran las posibilidades de desarrollar la teatralidad del objeto frente a un contexto particular: el doméstico. Por ello, la presente investigación se propuso ahondar en las implicancias que tiene el trabajo de la actriz con el objeto para la creación de una experiencia escénica que visibilice la intimidad del sujeto en el espacio doméstico. Una de las primeras inquietudes que tuve al plantear la investigación fue de qué manera el desarrollo de una perspectiva particular sobre los objetos sirve como punto de partida para

el proceso creativo y permite la creación de una experiencia escénica. En este sentido, el punto de partida fue reconocer e indagar en la vitalidad de los objetos que pertenecen a la vida cotidiana. La investigación buscó estrategias para conocer y reformular esta vitalidad en escena, superando los vínculos de jerarquía que usualmente priman en nuestro vínculo con los objetos.

La vitalidad de los objetos a la que me refiero es aquella que los hace dispositivos dinámicos en el mundo, los cuales materializan no solo nuestras necesidades, caprichos y dinámicas como sociedad, sino principalmente nuestra historia, tanto a un nivel colectivo como individual. A través de múltiples intercambios y vínculos con los sujetos, los objetos se convierten en una suerte de reflejo de nosotros y nuestros contextos.

Para contextualizar la investigación fue necesario reconocer algunos abordajes frecuentes en el trabajo escénico con objetos. Estos abordajes coinciden en posicionar el objeto como una entidad sujeta a lo propuesto en la práctica escénica y al performer. En el primer abordaje, el objeto es concebido como un complemento de la escena, a la cual contribuye a partir de sus características formales y utilitarias. Así, la presencia del objeto esclarece o profundiza información ya presentada en la dramaturgia, sin embargo, no modifica fundamentalmente la propuesta escénica.¹ El segundo abordaje entiende al objeto como un dispositivo para explorar la corporalidad y las posibilidades expresivas del actor/actriz dentro de la creación escénica, convirtiéndolos principalmente en un medio para la exploración.²

¹Como ejemplo de este abordaje, podríamos encontrar el montaje de “Savia” (2017) dirigido por Chela de Ferrari. El montaje inicia con una instalación en el escenario, la cual el público puede recorrer, donde se encuentran objetos e imágenes que forman parte de la obra y que la sitúan en el Perú de la época del caucho. El montaje, en mi opinión, tiene una atención especial en la propuesta estética puesto que los objetos que son parte de ella, y el resto de elementos de la composición del espacio (tales como la iluminación o la escenografía), aportan en otorgar una atmósfera onírica y sombría necesaria para la obra, sin embargo, el desarrollo de la dramaturgia no se ve modificado por su presencia.

²En “La Rebelión de los Objetos” (2016) Ana Correa expone su trayectoria de exploración con los objetos en relación al trabajo de la actriz, mostrando sus posibilidades para el entrenamiento y la expresión en escena. En este trabajo Ana Correa expone de qué manera los objetos son un horizonte para el entrenamiento y la creación del actor/actriz en tanto modifican el cuerpo en la acción a partir de sus atributos materiales.

El tercer abordaje, y tal vez el más emparentado con esta investigación, fue el propuesto por algunas manifestaciones del teatro de formas animadas, donde se encuentra el teatro de objetos y otros formatos, tales como títeres y sombras, cuya propuesta está centrada en la interacción entre lo inanimado y lo animado. En este abordaje, los objetos (transformados o no) son el eje central de la creación, convirtiéndose en los nuevos cuerpos sobre escena.³ Las formas, metodologías y aproximaciones de este tipo de teatro son variadas y están en constante cuestionamiento y renovación a través de la práctica. Una de las principales discusiones en este tipo de teatro está relacionada al tipo de vínculo que se construye entre objeto y sujeto en torno a la escena. La noción de manipulación, entendida como una forma de vínculo entre objeto y sujeto, hace evidente la tensión entre cuerpos animados e inanimados que toma lugar en el teatro de objetos. Cierta forma de manipulación en escena permite evidenciar la primacía de la voluntad del manipulador por sobre el objeto, quien organiza la acción dentro de la construcción escénica y dramática.

Estos tres abordajes del trabajo escénico con objetos me permitieron evidenciar no solo la tensión entre cuerpos animados e inanimados mencionada anteriormente, sino sobre todo la jerarquía del sujeto por sobre la materia que prima en la creación escénica y en las propuestas de la escena local. Esta jerarquía limita, en algunos sentidos, la posibilidad de indagar en la vitalidad del objeto sobre escena, lo cual significa, además, la posibilidad de encontrar nuevos lenguajes poéticos para la misma. Considero que mi investigación, al tomar como punto de partida y eje para la creación la vitalidad de los objetos, pone en tensión dichas jerarquías, permitiéndome generar las estrategias para reformularla a través de la creación de una experiencia escénica.

Siguiendo esta premisa, pude cuestionar mi experiencia previa vinculada al trabajo con objetos y encontrar el rumbo para investigar la vitalidad de los objetos desde un

³Tal es el caso de la obra "Casas" (2019) de Xesca Salvá presentada en el marco del Festival Temporada Alta en Lima. En esta obra, la maqueta de una casa es el escenario sobre el cual se presentan memorias e historias reales transmitidos a través de audios en auriculares otorgados a los espectadores. Las habitaciones de esta maqueta permiten ver escenarios que reflejan la intimidad de este espacio. En esta obra, el concepto de actor/actriz se pone en juego al ser la relación entre los objetos y el espectador la que permite que surja la acción dentro de una escena particular.

proceso de creación escénica. Esto fue retador pues el trabajo de creación me permitió confrontar las complejidades tanto de sujetos como objetos en escena. Incorporar el trabajo de las actrices en la investigación abrió la posibilidad de indagar en los vínculos que se pudieran construir en escena con los objetos, poniendo en diálogo y tensión ambas formas de vitalidad.

En este sentido, la investigación me permitió probar y profundizar una forma más de emprender el trabajo con objetos, esta vez partiendo de lo que despiertan sus circuitos de sentido y su ser rastro de la experiencia humana. Pero, sobre todo, me permitió retomar una discusión actual en el panorama de la creación escénica. Al partir de la vitalidad de los objetos para la creación, estamos apuntando a contenidos y experiencias que toman forma previamente a la escena, en *la realidad exterior*. Cabe preguntarse entonces, ¿de qué manera se reformula el material que proviene de *lo real* para la construcción de la escena? En el caso particular de los objetos y su vitalidad ¿cómo trabajar con ellos a partir de lo que arrastran de *la realidad*? Mi investigación se propone aportar a esta discusión desde las particularidades e implicancias que conlleva el trabajo con objetos, y en particular su reconocimiento como parte del territorio doméstico y su vínculo con la intimidad de los sujetos.

Trabajar a partir de la vitalidad de los objetos implicó también prestar atención a lo evidente: ellos comparten territorio social y personal con nosotros. Los objetos y nosotros construimos vínculos de coexistencia y co dependencia que nos definen y nos evidencian en nuestras formas de ser y estar. En un mundo que atraviesa un desarrollo industrial masivo y en el que la lógica del consumismo es una de las que regula con mayor fuerza las dinámicas sociales, cabe preguntarse por los vínculos que establecemos con la materia y en particular, en los espacios de creación pues en ellos suele encontrarse una oportunidad para la autorreflexión y la crítica: ¿estos vínculos tienen un correlato en la construcción de alguna forma escénica particular?

Uno de los lugares en donde esta relación de proximidad y dependencia con los objetos puede hacerse evidente es la casa, donde cotidianamente nos encontramos cohabitando con los objetos. Ellos se vuelven testigo y rastro no solo del día a día, sino también de la multiplicidad de historias y sucesos que ocurren en este espacio. En este sentido, la investigación apunta a recoger dicha particularidad en los objetos, para reformularla dentro de la escena y de esta manera, buscar la profundidad en las cosas más cotidianas. ¿De qué manera nos confronta la escena, al abordar los aspectos más cotidianos y, sin embargo, más particulares de nosotros a través de los objetos? ¿Qué nos pueden decir los objetos sobre nosotros y nuestra historia? ¿Qué desfogue encuentran los objetos en escena?

Considero que nuestra perspectiva sobre el espacio doméstico se encuentra condicionada por la idea que tenemos de lo cotidiano. Este suele verse como un territorio pasivo e inerte, en el que la rutina y lo apresurado de las exigencias del día a día terminan mermando cualquier indicio o posibilidad de reflexión y desarrollo creativo. Puede, además, que exista un correlato entre esta idea y la anulación de la vitalidad de los objetos, al ser reducidos a su utilidad. Acompañar este proceso creativo y de investigación con preguntas y cuestionamientos constantes me permitió ahondar aún más en la profundidad y potencia que considero puede tener lo que consideramos cotidiano para la construcción escénica.

Por ello, el objetivo principal de la investigación fue explorar de qué forma el trabajo de la actriz con el objeto permitía desarrollar una experiencia escénica sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico. La aproximación al trabajo con objetos en esta investigación prioriza la exploración de su vitalidad (entendida como sus atributos y sentidos: su materialidad, funcionalidad, biografía particular y social) y las estrategias para reformular esta realidad en la creación. Planteada la investigación de esta manera, el trabajo que propuse buscó complejizar el rol de los objetos en escena, situándolos junto con el trabajo de la actriz, como eje de la acción y creación dramática.

Es importante apuntar que el cuerpo fue medio y objeto de exploración, experimentación, indagación y confrontación en la práctica de esta investigación. Así, fue vital reconocer a través de él las posibilidades del trabajo con objetos: en la forma como reacciona y propone durante la exploración en el espacio escénico. La perspectiva adoptada en la investigación entiende el cuerpo como una entidad que también es moldeada y afectada por la cultura material a la que pertenece. En este sentido, fue pertinente desarrollar el trabajo dentro de los marcos de la investigación desde la práctica en artes escénicas pues esta sitúa el cuerpo y los objetos en un territorio de indagación más allá del cotidiano. La práctica de las artes escénicas permite el encuentro de ambas materialidades, para su exploración y desarrollo en escena desde distintas posibilidades de acción y ejecución.

Una investigación de este tipo considera que el cuerpo (y propongo que otras materialidades como los objetos también entran en esta afirmación) es capaz de contribuir a la reflexión sobre la realidad y sus fenómenos desde un lugar poco usual en la tradición del conocimiento: el cuerpo mismo. Es importante mencionar que una investigación que asuma esta aproximación supone un desafío en cuanto a las metodologías de recojo, sistematización e interpretación del conocimiento y, sobre todo, a la formulación de reflexiones y resultados suscitados.

La práctica como investigación, en el caso particular del presente trabajo, tomó la forma de un laboratorio de creación e investigación escénica diseñado de acuerdo a la perspectiva y objetivos planteados para el trabajo. Para abordar el trabajo, se plantearon sesiones de trabajo de exploración con objetos domésticos recuperados de la casa de la investigadora. El laboratorio constó de 3 módulos de los cuales participaron tres actrices en formación de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP de la Especialidad de Teatro. La reflexión sobre la experiencia de este laboratorio es recogida en el desarrollo de esta tesis.

Así, esta investigación se divide en cuatro capítulos. El primer capítulo, a modo de genealogía, aborda los aspectos teóricos y conceptos que permiten justificar la perspectiva

propuesta para el trabajo escénico con objetos. Estos conceptos sirven de marco de referencia necesario para entender el trabajo con objetos y su incorporación en la escena. En este apartado se toman en cuenta la discusión de conceptos clave para sustentar la investigación tales como objeto, objeto escénico y espacio doméstico vinculado al sujeto. De la misma manera, incluye a forma de referencia, experiencias previas que funcionaron de antecedente para plantear la investigación. El segundo capítulo retoma la discusión sobre la investigación desde la práctica como una aproximación pertinente para este trabajo y desarrolla con mayor profundidad los aspectos metodológicos empleados desde el diseño del laboratorio hasta la realización de la experiencia escénica. Hacia el final de este apartado también se presentan reflexiones vinculadas a los hallazgos y dificultades de la metodología propuesta y el laboratorio.

El tercer capítulo presenta los principios sobre los cuales llevamos a cabo el trabajo escénico con objetos en el laboratorio de investigación: el objeto como rastro, como enigma y como detonador. Estos principios guiaron la práctica de exploración dentro del laboratorio, para abordar la presentación dramática del objeto y su impacto visual, la generación de situaciones escénicas, la simbología del objeto y la reinterpretación de su significado en escena. Como resultado de ella, se presenta la experiencia escénica que sistematiza el trabajo del laboratorio, "Todas esas pequeñas cosas", y se retoman algunos ejemplos para presentar los principios y aspectos realizado en el trabajo con objetos.

En el cuarto capítulo presento las estrategias escénicas relacionadas al vínculo en escena entre actriz y objeto en "Todas esas pequeñas cosas". Primero, discuto la noción de manipulación, debate muy presente en las propuestas escénicas que trabajan a partir de los objetos pues plantean los vínculos y jerarquía en escena entre objeto y sujeto. Luego, presento las estrategias surgidas en el laboratorio relacionadas al vínculo actriz-objeto: collage cuerpo objeto, animación, imagen mediada y relato en primera persona e intervención del objeto a partir de la palabra. Por último, presento de qué manera estas estrategias permitieron moldear un dispositivo para la construcción de la intimidad del sujeto

en el espacio doméstico, en el que los asistentes a la experiencia escénica adoptaron la forma de invitados con quienes se compartían confesiones y memorias a través de la presencia de las actrices y los objetos.

Los vínculos que sostenemos con los objetos me permitieron, en un principio, plantearme las interrogantes que me llevaron a esta investigación. Dichos vínculos también me guiaron a lo largo de inquietudes y reflexiones en la práctica creativa, los cuales pude explorar en el laboratorio. El resultado de esta exploración fue la creación de una experiencia escénica que tuvo a los objetos, junto con las actrices, como centro.

Nos situamos en un contexto de desarrollo industrial abrumador y consumismo desmedido en el que vale hacerse la pregunta: ¿cómo se ve modificada nuestra vida en relación a los objetos que nos rodean? Considero que la creación artística es uno de los espacios a través de los cuales podemos reconocer, indagar y, sobre todo, confrontarnos con esta realidad. Queda, por parte de los artistas, embarcarnos en procesos creativos, lúcidos y atentos, para poder entrar en la vorágine de sentidos que pueden significar los objetos desde su rastro de lo real. De esta manera, tal vez podamos tener indicios también, de nosotros mismos y nuestro rastro de vida. Ante ello, me surge la pregunta ¿cómo conocernos o entendernos desde ahí?

CAPÍTULO 1. GENEALOGÍA DEL OBJETO EN ESCENA: PROPUESTA DE UN ESTADO DEL ARTE Y MARCO CONCEPTUAL

Es necesario presentar las propuestas teóricas y los referentes artísticos que me sirvieron de marco para contextualizar y guiar el proceso de investigación. Por ello, en este capítulo desarrollo una breve definición de objeto poniendo énfasis en las discusiones teóricas vinculadas a la dimensión social que lo atraviesa. Considero necesario presentar de qué manera los objetos son parte de la experiencia humana y como tal, generan imaginarios en los sujetos, en particular imaginarios vinculados a lo que denominó “intimidad del espacio doméstico”. Tomando en cuenta las discusiones previas, explicaré de qué manera la dimensión social de los objetos se transforma y adquiere un nuevo nivel de complejidad al insertarse en la creación escénica. Para esto, recojo proyectos artísticos y propuestas escénicas que me permiten exponer lo desarrollado a nivel teórico hasta este punto. Junto con esto, presento las reflexiones de los creadores relacionadas al trabajo con objetos y la forma en la que éste traza vínculos con su época.

El trabajo escénico con objetos tiene una larga tradición que reúne diferentes aproximaciones, metodologías y formas en escena. Por esto, cabe mencionar que he tomado como ejemplo proyectos escénicos que coinciden con mi investigación en términos de premisas artísticas, reflexiones similares y metodologías creativas, pues el universo de producción del teatro de objetos es bastante amplio y variado. Por ello, los proyectos seleccionados para esta genealogía tienen como premisa e interrogante en común la manera en la que el objeto se inserta en la creación escénica como una especie de arqueología de la vida y los afectos, en relación a los creadores y su contexto. En estos proyectos, la presencia de los objetos permite generar un puente entre la escena y la realidad exterior, presentándolos como un rastro de la experiencia humana y sus múltiples dimensiones.

1.1. Sobre los objetos y su dimensión social

A primera vista, los objetos se presentan como instrumentos destinados a satisfacer todo tipo de necesidades cotidianas del ser humano. Por esto, el lugar que se les suele atribuir en el mundo contemporáneo es pasivo y dócil, como un residuo de la acción humana. Esto reafirma su carácter inanimado: “el objeto, muy pronto, adquiere ante nuestra vista la apariencia o la existencia de una cosa que es inhumana y que se obstina en existir” (Barthes, 1993, p. 246). Sin embargo, dicha mirada utilitaria no es la única posible. Barthes (1993) menciona que es tan solo la primera significación que les atribuimos, su primera cara frente a la sociedad ya que los objetos se significan siempre a sí mismos (p. 249). Viéndolo de esta manera, la decodificación del sentido de los objetos, siempre estaría condicionada a su vínculo con los individuos.

Anne Ubersfeld dedica un capítulo del libro “La escuela del espectador” (1997) para definir y desarrollar las implicancias del uso del objeto en la escena y para esto, menciona algunos aspectos fundamentales sobre la noción de objeto. De acuerdo con ella, todo objeto, antes de ser decodificado, es previamente una cosa cuyo carácter es material y exterior al individuo. En este sentido, la cosa se presenta como algo que puede ser percibido por quien se vincula con ella a través de los sentidos. Lo que en algún momento fue cosa adquiere la categoría de objeto al ser decodificada por el sujeto en función a su utilidad, haciendo evidente la humanización de la cual es objeto la materia (p. 127). La comprensión de los objetos es posible pues los leemos a partir de nuestra experiencia y los imaginarios que construimos con ellos. De esta manera, los objetos reflejan la cultura material que caracteriza a cada sociedad, revelando sentidos comunes vinculados a su utilidad y sobre todo, a su significación. Estos sentidos comunes se comparten y construyen en sociedad, a partir de las dinámicas que la configuran. En esto reside el carácter social de los objetos, no es posible decodificarlos sin antes reconocer el vínculo que construimos con ellos.

En relación a esto y considerando la época contemporánea de desarrollo tecnológico y reproductibilidad industrial masiva, Roland Barthes menciona que los objetos en su apariencia más ordinaria significan un objeto de consumo, reducible y manipulable a la acción humana. Frente a esta aparente insignificancia y pasividad en los objetos, es curioso saber que estos siempre adquieren connotaciones que exceden su instrumentalidad, pues los individuos y la sociedad generan sentido constantemente más allá de lo ordinario. Barthes hace una reflexión necesaria de puntualizar: el objeto no sólo se comunica a sí mismo y su utilidad, también traspasa este primer sentido adquiriendo nuevas connotaciones acuñadas socialmente “siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto” (Barthes, 1993, pp. 247 - 248).

De esta manera, el objeto se vuelve un entramado de sentidos contenidos en una sola materialidad, la cual es resultado del encuentro de la experiencia humana con la cultura material, junto con las dinámicas que configuran cada sociedad: no hay objeto que escape a la múltiple significación. De la misma manera, los vínculos que se construyen entre sujetos y objetos corresponden a una cultura material determinada no solo por el sentido utilitario de los últimos, sino también por la multiplicidad de sentidos resultado de la interacción entre ambos. La utilidad de los objetos es el punto inicial para la configuración de un circuito con múltiples vías para la relación compleja entre individuo y objeto.

Shaday Larios, artista e investigadora dedicada a indagar en la objetualidad desde las artes escénicas, retoma la idea de la humanización de los objetos para explicar la compleja relación que podemos entablar con ellos:

Paradójicamente, el propio hermetismo al que solemos condenar a los objetos, puede convertirse en su mayor empoderamiento, según decidimos rodearlos, circundarlos con la fuerza pausada de nuestro detenimiento, hasta permitirles externar su intrínseco lenguaje intermedial: su lenguaje intrahumano que muestra todo lo que, en niveles individuales y colectivos, se archiva, se ignora, se borra, se reprime de nosotros en ellos y viceversa. Cuando hacemos estallar el aura de su

aparente hermetismo, asistimos a reflexionar sobre las variedades de relaciones silenciosas que entablamos con los objetos (Larios, 2017a).

La reflexión propuesta por Larios nos permite pensar en los objetos como contenedores de una historia paralela a la oficial, sujeta a los vínculos y dinámicas que entablamos los sujetos con ellos. El acceso a estas narrativas se encuentra velado por la cotidianidad y para acceder a ellas es necesario indagar en los objetos y los vínculos que trazamos con ellos. Barthes (1993) propone dos ejes desde los cuales los objetos son definidos y significados. El primer eje plantea que es posible definir los objetos en función a las distintas formas de clasificación que estos puedan tener, como por ejemplo utilidad, época de fabricación o espacios de uso. De acuerdo con esto, los objetos al ser blanco de múltiples atributos pueden tener un sinnúmero de ejes de clasificación, y por lo tanto de definición. El segundo eje propone que es posible definir los objetos a partir de lo que simbolizan, considerando la profundidad metafórica que estos puedan contener.

En el caso particular de esta investigación, busqué indagar en las posibilidades de creación escénica a partir de la exploración de objetos que pertenecen al espacio doméstico, junto con los vínculos que estos construyen con los sujetos en este contexto. En este caso, la clasificación de los objetos está determinada por el territorio en el que se inscriben. Dicha clasificación puede ser reconocida colectivamente pues, como mencioné antes, los objetos moldean prácticas sociales comunes, así como dan forma a la existencia de una cultura material particular que estructura procesos y dinámicas individuales y colectivas. Es posible afirmar, en este sentido, que los objetos, además, moldean la forma en la que nos relacionamos con el mundo: en sociedad, entre individuos, en solitario, en los espacios que habitamos. Cabe preguntarnos de qué manera los objetos que cohabitan con nosotros pueden reflejar parte de quienes somos y de nuestra historia, sobre todo la que se encuentra velada por el cotidiano.

1.2. El objeto como resto del espacio doméstico

Como vimos en el acápite anterior, existe una dimensión social en los objetos que permite la construcción de vínculos entre la materia y los sujetos, los cuales se actualizan constantemente al ser parte de una cultura material determinada. Sin embargo, es posible entender los objetos desde otra perspectiva. Al no ser ajenos a la experiencia del tiempo, pueden ser considerados como artefactos que pertenecen simultáneamente a un tiempo actual y a un tiempo pasado. En este sentido, los objetos son también *resto* de la sociedad y sus dinámicas.

En las reflexiones sobre el Holocausto que realiza Giorgio Agamben en el libro “El archivo y el testigo. *Homo sacer III*” (2009) se discuten las nociones de memoria, archivo y testigo, y también el autor introduce la noción de *resto*. Este es entendido como una realidad completa, que al haber sido fragmento de una totalidad pasada, es en la actualidad totalidad por sí misma que permite dar cuenta del tiempo pasado: “así, el resto de Auschwitz -los testigos- no son ni los muertos ni los supervivientes, ni los hundidos ni los salvados, si no lo que queda entre ellos” (p. 171).

Leer los objetos bajo la noción de resto permite reconocer su capacidad para manifestar en el presente la presencia de sus múltiples trayectorias, épocas y tiempos experimentados. De esta manera, los objetos resultan testimonio de las realidades y circunstancias en las que se vieron envueltos, pues también son un fragmento de las mismas.

Al respecto, Shaday Larios menciona que la “objetualidad abre paso al estado del recuerdo y puede convertirse en una crónica de asuntos verídicos desde su capacidad de fragmento” (2017b, p. 73). El objeto como resto es susceptible de reconstruir una memoria pasada, de acuerdo a las miradas que se pongan en diálogo a partir de buscar descifrar la materialidad. En este sentido, los objetos son el archivo de la experiencia y la subjetividad de los individuos y la sociedad, pudiendo hacer presente la historia a partir de su propia existencia.

Retomando lo expuesto, propongo la posibilidad de pensar en ciertos objetos como resto de lo que entendemos como espacio doméstico. En este territorio se construyen vínculos y dinámicas entre objetos y sujetos, los cuales moldean las particularidades de dicho lugar. La coexistencia de individuos y objetos configura en cierta medida el cotidiano doméstico, y más aún, la subjetividad de quien habita y experimenta este lugar y sus dinámicas. Es necesario entonces, definir espacio doméstico, haciendo especial énfasis en su connotación como espacio de la intimidad.

El filósofo Gastón Bachelard planteó que: “para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad” (2000, p. 27). La aproximación de Bachelard al espacio doméstico no ignora la materialidad concreta que lo constituye, delimita y estructura, sin embargo, el autor busca centrar su definición en la significación, utilidad y relación que el sujeto confiere al espacio doméstico tras la experiencia de *habitarlo*. En este sentido, se propone que, a través de la acción de habitar lo doméstico, el sujeto redefine dicho lugar: “la experiencia del espacio es algo inherente al ser humano; esta condición fundamental de íntima relación entre el individuo y el espacio supera la idea de un lugar ocupado por cada ser humano” (Chávez Giraldo, 2010, p. 7). Siguiendo esta afirmación, el habitar un espacio es para el individuo una experiencia subjetiva mediada por la práctica y las consiguientes abstracciones y representaciones resultado de la misma.

De esta manera, se construye entre el sujeto y el espacio una relación, y a la vez, una apropiación. Así, se “genera un sentido que trasciende la mera localización de cada individuo u objeto por sí mismo, de manera aislada y condicionándolo frente a otros que simultáneamente hacen parte del mismo universo material e inmaterial” (Chávez Giraldo, 2010, p. 7). El habitar un espacio produce una experiencia subjetiva que entra en relación con el resto de dinámicas y estímulos que cohabitan también el territorio. Por ello, considero que la casa es un lugar de identificación, apropiación y significación con lo material junto

con las experiencias que lo subyacen, y no solo un espacio de tránsito o de permanencia para los individuos. En este espacio toma lugar la construcción de narrativas subjetivas del individuo, vinculadas también con la esfera íntima. Dichas narrativas otorgan dinamicidad al espacio doméstico, situándolo como una entidad viva, sujeta a las dinámicas individuales e incluso colectivas. Sobre esto, el autor Juan David Chávez Giraldo menciona que

Cada acontecimiento se visibiliza en el mundo real básicamente por la huella que deja en el espacio, y la existencia de un evento radica fundamentalmente en su condición espacial. Así, cada actividad, cada ocurrencia, cada hecho o cada accidente tienen manifestación sensible en un espacio geográfico o arquitectónico determinado. Extendiendo esta idea, las manifestaciones de carácter espacial íntimo del hogar dejan su registro en ese espacio, denominado para este texto espacio doméstico y entendido como un *conjunto indisoluble de sistemas de objetos y de sistemas de acciones* (2010, p. 9).

De acuerdo con esto, es posible considerar la manifestación del dinamismo del espacio doméstico en los objetos. Un objeto aislado, el cual ha pertenecido a este universo de sentido, puede adoptar el carácter de resto que menciona Agamben. El objeto se vuelve una extensión del espacio doméstico al contener una narrativa particular sobre el mismo.

En cuanto a la construcción y dinamismo del espacio doméstico como un espacio de intimidad, este no deja de tener relación con el *espacio exterior*, es decir, con el entramado de fenómenos colectivos y sociales de la cultura en la cual el espacio doméstico se encuentra inscrito. “Es deducible, entonces, que estudiar la historia del espacio doméstico ayuda a comprender el pensamiento y las estructuras sociales fundamentales de un grupo social en un determinado momento” (Chávez Giraldo, 2010, p. 14). A través de ellos es posible reflejar las particularidades de procesos sociales más amplios desde una perspectiva individual e incluso biográfica. De esta manera, se abre la posibilidad de pensar cómo las narrativas personales se relacionan con procesos sociales y colectivos de mayor

escala, desde la mirada al espacio doméstico y sus dinámicas, y en particular, a los objetos que lo componen.

La investigación del espacio doméstico a través del trabajo escénico con objetos me permitió reconstruir en escena de una manera poética algunos de los aspectos que atraviesan la experiencia de habitar estos territorios. A continuación, desarrollo de qué manera es posible abordar el trabajo en escena partiendo de esta mirada, y retomando lo propuesto hasta este punto.

1.3. El objeto en escena como rastro de la realidad doméstica

El tipo de trabajo con objetos que busqué para esta investigación requería indagar en los imaginarios que despiertan los mismos, incorporando en esta lectura las subjetividades y complejidades que los atraviesan, para desarrollar desde ahí la creación dramática. Indagar en los sentidos e imaginarios que construimos sobre los objetos en sociedad requiere, según Barthes, desnaturalizar la existencia del objeto en sus territorios y sentidos usuales: “si hemos de estudiar el sentido de los objetos, tenemos que darnos a nosotros mismos una especie de sacudida, de distanciamiento, para objetivar el objeto, estructurar su significación (...) recurrir a un orden de representaciones donde el objeto es entregado al hombre de una manera a la vez espectacular, enfática e intencional” (Barthes, 1993, p. 250). Esta posibilidad de distanciarnos y objetivar el objeto tiene lugar en las artes escénicas.

Es importante mencionar que, al desnaturalizar los sentidos del objeto en escena, la reconstrucción de su significado se da a partir de varios factores. Al ser parte de una investigación y creación escénica, el objeto es blanco de un proceso de *reelaboración* (Larios, 2018a, p.23). El desplazamiento de los objetos hacia territorios de exploración hace que su presencia en escena sea blanco de extrañamiento: ellos resultan materia que necesita identificarse a partir de las relaciones y asociaciones que surgen en este nuevo territorio, sin que esto implique ignorar la información previa que tenemos sobre ellos. Los

objetos, además de arrastrar sus primeros sentidos, los más cotidianos, los de orden funcional y social, comienzan a generar nuevos sentidos de orden simbólico o poético. Estos se oponen, potencian o transforman a los primeros sentidos de acuerdo a la construcción dramática de la escena. Larios lo propone de esta manera

En cada teatro de objetos se puede detectar una retórica de los objetos, una sintaxis que surge del collage, de la producción de imágenes plenas de relaciones inesperadas, de tropos particulares que emergen no sólo de las asociaciones entre objetos, sino también entre lo humano y lo no humano. De acuerdo con esto, en las variantes que tienen las reapropiaciones del objeto en el teatro de objetos, se vislumbra la diversidad de estilos y de implicaciones que puede tener el operador frente al objeto, el grado de distancia o cercanía que media entre ambos (2018a, p.26).

Al situar objetos en escena se les predispone a una (re)lectura por parte del espectador. Esta relectura, además, está estrechamente vinculada con los otros signos en escena: el cuerpo del actor o actriz, la voz, el sonido, el espacio y el resto de elementos que componen la escena y constituyen la dramaturgia y la experiencia. Todo lo que aparece en escena es susceptible de ser descifrado y es ahí donde podemos encontrar la posibilidad de no solo objetivar el objeto, de acuerdo con Barthes, sino re significarlo. La escena es siempre, en cierta medida una construcción ficcional, un espacio tiempo que se distancia y diferencia del espacio y tiempo cotidiano.

El desplazamiento de los objetos hacia ámbitos de representación como lo son las artes plásticas y escénicas tiene una larga tradición. Es particularmente interesante resaltar los casos en los que la premisa del trabajo estético parte del uso de objetos fabricados previamente para fines ajenos a estos procesos. Estos objetos son incorporados en una propuesta estética y conceptual desde distintas lógicas y con objetivos distintos, siendo así despojados de su contexto previo y original. Tadeusz Kantor es uno de los precursores del teatro contemporáneo occidental en centrar sus investigaciones siguiendo esta línea, en

particular vinculado al uso y presencia del objeto con vida previa, en escena. “Tadeusz Kantor experimenta en escena con la re significación de los objetos, trata de destituir su función como accesorio absuelto, libera al objeto de su función vital” (Caycedo Medina, 2009, p. 16).

Kantor centra su atención en los objetos inservibles y vacíos, los cuales están en una condición idónea, de acuerdo a él, para la creación pues el teatro tiene la capacidad de resignificarlos en escena. Los objetos, de acuerdo con Kantor, adquieren la misma presencia y jerarquía que un actor, pues ambos constituyen la construcción de una realidad alternativa en el hecho teatral. En sus palabras: “tomo la realidad *-completamente lista*, previa (*ready made*), los fenómenos y los objetos más elementales (...) me sirvo de ellos, les quito su función y su finalidad, los desarmo y los inflo dejándolos llevar una existencia autónoma, dilatarse y desarrollarse libremente y sin objeto” (1986, p. 270). La apuesta estética de Kantor busca reconstruir la presencia del objeto en escena, a partir de la nueva vitalidad que esta les adjudica a objetos relegados por el cotidiano. Esto además es consecuencia de una postura y apuesta estética frente al teatro de su época.

Sobre esto, es importante apuntar cómo a través de la escena es posible resignificar la objetualidad llevando a una reflexión que reside en la materialidad de los objetos y a una dimensión poética de los mismos. A lo largo de la obra de Kantor existe una inquietud por el contraste entre la vida y la muerte, la vitalidad del cuerpo del actor frente a la inamovilidad del cuerpo artificial. Kantor es parte de una corriente de creación que inaugura la presencia del objeto como uno de los ejes fundamentales del sentido y la construcción de la escena. La búsqueda de Kantor por nuevas vías para los objetos en la creación escénica inaugura la posibilidad de desarrollar investigaciones como la propuesta en este trabajo, en las que se ponen en cuestión la vitalidad de los mismos y su vínculo con el sujeto en escena.

Esta aproximación al trabajo con objetos, además, supera la mirada sobre su carácter utilitario. Al respecto, Ana María Cubeiro Rodríguez, escenógrafa argentina, menciona que al entrar a territorios de creación “el objeto tiende a liberarse de su función

original e instrumental, abriéndose a una multiplicidad de sentidos y convirtiéndose en un mecanismo para que irrumpa lo insólito, lo grotesco y lo poético” (Cubeiro, 2018, 121). La autora propone tres dimensiones que adquiere el objeto una vez es incorporado en la escena, las cuales permiten pensar en su sentido y riqueza dramática: la dimensión práctica (función), la estética (forma) y la simbólica (significado). La dimensión práctica hace referencia a la función utilitaria o instrumental que adquieren los objetos en relación a satisfacer las necesidades de la escena. La dimensión estética apunta a las particularidades de apariencia y configuración del objeto, relacionadas con percepción sensorial del uso del mismo sobre la escena. Y, por último, la dimensión simbólica refiere a las connotaciones espirituales, psicológicas, sociales y políticas que se construyen en relación al objeto junto con el resto de elementos de la escena (Cubeiro, 2018, 121).

Estas tres posibles dimensiones que adquiere el objeto sobre la escena están mediadas por su vínculo con el resto de elementos escénicos junto con las estrategias para incorporar su presencia. La autora, apostando por aproximaciones más lúdicas y experimentales del objeto, menciona que “el teatro nos brinda la posibilidad de jugar y experimentar con los atributos formales y sensoriales de los objetos, potenciándolos e incluso alterando su percepción (...) hacia la creación de escena sorprendentes” (Cubeiro, 2018, 124). La búsqueda de nuevas formas y usos del objeto permite no solo la creación de lenguajes distintos para la construcción escénica, sino también permite la re significación del sentido usual de los objetos, para una contribución potente a la creación. La construcción de este universo de sentido no anula necesariamente los sentidos del objeto previos a la escena, sino más bien los reelabora, tomándolos o no como punto de partida.

Por otro lado, Ana Alvarado, miembro del Periférico de Objetos, grupo teatral argentino dedicado a la creación, exploración e investigación con objetos en escena, considera que el trabajo con objetos en escena constituye “el desmontaje irónico del mundo contemporáneo para comprenderlo y re formularlo, ficcionalmente” (2018, p. 6). En este sentido, la reconstrucción del sentido de los objetos en escena no solamente es resultado

del ensamblaje dramático que ocurre ahí dentro, sino sobre todo de la reformulación de sentidos y formas que surgen fuera de escena, en el mundo contemporáneo. En este sentido, dentro de los proyectos de creación e investigación escénica que tienen como eje la exploración del objeto, existe también una apuesta por mantener los atributos reales y concretos de los objetos, siendo estos el punto de partida de la propuesta estética y puente para el *desmontaje y reformulación* del mundo contemporáneo. Retomo la reflexión hecha por Alvarado para resaltar la potencia de la exploración sobre los *atributos reales* de los objetos, como un canal para la reformulación del mundo contemporáneo. En este sentido, los objetos en escena no requieren necesariamente de la creación de una vida nueva, sino de la reformulación de su vitalidad.

Al respecto, Shaday Larios menciona: “los objetos con relatos reales, complejizados en un teatro de objetos documental, son el punto de partida para configurar un entramado escénico, capaz de detectar las sutilezas micro sociológicas que emergen alrededor de determinada cultura material” (2016). Larios propone la posibilidad de un teatro de objetos *documental* en donde prima la trayectoria histórica y el entramado de significaciones reales y cotidianas del objeto, para su reformulación en escena. Desde esta perspectiva, la noción de resto propuesta por Agamben hace sentido, siendo el objeto una especie de resto de una realidad material a la cual pertenece previa a la escena y que se reelabora a través de esta. Larios menciona que:

En esta *ética objetual*, se permite a lo inanimado, la posibilidad de demostrar su capacidad documental, parecido a lo que sucede con los objetos desenterrados por los arqueólogos, objetos y pedazos de objetos institucionalizados y validados históricamente, que nos enseñan cómo hemos sido en tiempos remotos, cuando no estuvimos ahí para atestiguarlo. En una arqueología de los objetos cotidianos, en donde se desmonten todos los usos, trayectorias y líneas *inmateriales* de las mercancías (lo intangible presente alrededor de los objetos) se desentierran

tránsitos afectivos, cambios de estatus y estratos vitales, que para nosotros son esenciales en lo que hacemos (2017c).

En esta manera de abordar el trabajo con objetos, ellos adquieren un carácter liminal en la construcción dramática pues son rastro y testigo de una realidad que atraviesa la escena; arrastrando, re elaborando y re situando significados a través de ella. Larios propone que:

Todo objeto cotidiano posee una historia detrás, y tiene la oportunidad de ser un archivo, una dramaturgia en potencia, contiene una geografía recorrida, una historia de producción que ha pasado por muchas manos, es síntesis de una metamorfosis material, y es portador de un campo evocativo, simbólico, (...) y será su condición residual, inmediata, la que nos hable sintomáticamente de un cierto estado de las cosas (2017c).

La apuesta de Shaday Larios nos permite pensar en la posibilidad de reflexión y reelaboración poética del escenario doméstico y los espacios íntimos a través del trabajo escénico con objetos que forman parte del imaginario sobre esta realidad. Es importante mencionar que esta investigación no apunta a realizar un trabajo enfocado en el aspecto documental de los objetos, sin embargo, sí toma como punto de partida su condición de rastro y su potencia evocativa para desarrollar dramaturgias que revelen esto a través de la narrativa y composición de la escena.

1.4. El objeto como rastro dentro de la creación escénica

Una vez establecido el marco teórico dentro del cual se sitúa y fundamenta la investigación, es necesario hacer una breve recopilación de proyectos y artistas escénicos cuyo ejercicio creativo esté enfocado en lo que se podría llamar *teatro de objetos*, si consideramos las distintas prácticas y razonamientos que abarca esta disciplina.

En particular, dentro de la amplitud de formas que puede tomar el teatro de objetos (o con objetos), nos interesa rescatar los trabajos de artistas cuyos abordajes se centren en investigar al objeto en escena a partir de su biografía particular y social, su materialidad, y

por lo que despierta y arrastra de la realidad. Como mencioné antes, este tipo de trabajo tiene que ver con diferenciarse de una mirada utilitaria, la cual usualmente prima sobre los objetos, para prestar atención a la multiplicidad de connotaciones y sentidos que saltan de su propia existencia. En este sentido, se trata de ahondar en la vida e historia que puede contener y despertar cada objeto en particular, y trasladar estos contenidos a la creación escénica.

Tomo como punto de partida para esta selección de proyectos escénicos a la Agencia de Detectives de Objetos El Solar, conformada por Shaday Larios, Xavier Bobés y Jomi Oligor, artistas mexicanos y españoles vinculados a la investigación y creación escénica con objetos. La Agencia de Detectives de Objetos El Solar funciona como una oficina de investigación móvil que se instala en el territorio cuyo caso sea asignado, estableciendo vínculos con las personas de la comunidad, con la historia del espacio designado y su cotidianidad y, sobre todo, con los objetos que son parte de esta realidad. Una vez resuelto el caso de investigación, El Solar propone un formato escénico variable, que se ajuste de acuerdo al caso indagado, para de esta manera presentar los resultados de la investigación en algún lugar asignado del territorio explorado. Las piezas creadas a partir de estas investigaciones han tomado la forma de instalaciones, exposiciones, recorridos y conferencias performáticas, pudiendo, a través de estos formatos, reflejar las historias singulares y colectivas de la comunidad (El Solar, 2019).

El trabajo de El Solar se inscribe dentro de lo que Larios denomina Teatro de Objetos Documentales (TOD): “Pienso que el TOD es un observatorio idóneo para explorar las relaciones de la sociedad contemporánea con su cultura material (...) Así pues, en el TOD el objeto se convierte en documento del contexto presente en el que es construido, testimonio de múltiples interacciones políticas y culturales que dejan de pertenecer a un tiempo lineal para tornarse multitemporal” (2018b, p. 47). El objeto, en el trabajo investigativo y escénico de la Agencia El Solar, adquiere la capacidad de reflejar su trayectoria biográfica y presentarse como una pieza que pertenece y da luz sobre un estado

de cosas mayor. Esta aproximación a los objetos para el trabajo escénico me permite profundizar en las posibilidades y capas que adquiere su presencia en escena, como núcleo para el desarrollo de una experiencia escénica particular que contempla esta complejidad y se configura a partir de ella.

Otro proyecto artístico que recoge los objetos desde su calidad de registro histórico para la creación es El Museo de la Inocencia, ubicado en una casa en un barrio de la ciudad de Estambul. Bajo la dirección creativa de Orhan Pamuk, escritor turco, este museo se construye como parte de un proyecto que incluye a la vez una novela. La idea del Museo es poder situar, darle lugar, al protagonista de la novela, la cual está contextualizada en Estambul en la segunda mitad del siglo XX. El protagonista de la novela colecciona objetos que le hacen recordar a su amante, son estos objetos los que pueblan el Museo de la Inocencia, el cual fue constituido a partir de la recolección de objetos de casas, baratillos, tiendas de antigüedades, donaciones de coleccionistas, e incluso recogidos de la calle.

Los objetos situados en el Museo son objetos que pertenecían a la vida cotidiana de Estambul de los años 60 y 70, los cuales son parte, a su vez, de la ficción propuesta por la novela. La disposición de los objetos en 83 cuadros o cajas a lo largo de todo el espacio del Museo, las cuales representan cada uno de los capítulos, permiten una estrategia performativa para adentrarnos en el mundo de los protagonistas (Canal 22, 2016). Los espectadores, al ingresar al Museo, tejen en su recorrido la historia de los protagonistas, desarrollando así una dramaturgia del espacio organizada a partir de la disposición de los objetos, algunos cuadros en movimiento y añadidos sonoros. El Museo de la Inocencia se posiciona, a su vez, como el retrato de la vida de Estambul en aquella época, siendo los objetos testigos y rastro de la misma.

La obra de Pamuk permite acuñar a los objetos un doble sentido, siendo parte de la ficción y de la realidad a su vez. De la misma manera, a los ojos del espectador, los objetos despiertan memorias y vínculos personales, expandiendo así las trayectorias sociales que traza el objeto para situarse en imaginarios distintos. Reconozco en esta obra la capacidad

de expandir los sentidos del objeto, situándolos en todos los casos, como un reflejo es una época en particular, para fijarse como un retrato del tiempo (Rumbau, 2013) y a la vez, como retrato de la biografía de un personaje de la ficción. Es interesante considerar para nuestra investigación el abordaje de Pamuk, pues inscribe al objeto en un punto de tensión, recogiendo su carácter documental y a la vez presentándole dentro de un entramado ficcional. En este sentido, permite pensar las diversas líneas de vida que teje el objeto, fuera y dentro de la ficción, como una sola continuidad.

La aproximación a la producción creativa con objetos como archivo de la memoria colectiva también es adoptada por el artista español de teatro de objetos Xavier Bobés, quien profundiza en la idea de los objetos como delatores de un estado de cosas en la obra “Cosas que se olvidan fácilmente”. Este es un espectáculo de teatro de objetos para 5 personas en el que el detalle y la manipulación son el eje de la propuesta escénica. Tuvo como premisa de creación inicial la recolección de objetos cotidianos en mercados de segunda mano, aquellos que quepan en un bolsillo o en una cartera, y que, por lo tanto, hubiesen acompañado a las personas en su cotidiano. El repertorio de objetos recolectados despertó reflexiones y sensaciones vinculadas a la memoria colectiva: “el encuentro por azar con un objeto provoca una asociación de recuerdos matéricos que evocan un período vital íntimo y personal, pero también colectivo y plural” (Larios, 2018a, p. 351).

El proceso creativo de Bobés, y su propuesta de teatro de objetos resultan un referente para mi investigación pues busca reconocer y rastrear, a través de las particularidades de una acumulación de objetos, los circuitos de vida que ellos trazan. A diferencia de los proyectos anteriores, la recopilación, selección y manipulación de los objetos fueron herramientas clave para descubrir una temática a través de ellos. El espectáculo se convierte así en una exploración de los espacios que habitamos, los rastros que dejamos y la memoria que compartimos a través de los objetos. Bobés, al referirse a la manipulación, menciona que “la acción acompaña a los objetos dotándolos de voz, ya que su expresividad está profundamente vinculada a su uso, y ese es el vínculo indestructible

con cada ser que los observa” (Larios, 2018a, 351). La manipulación permite tejer el vínculo cotidiano y expresivo que sostienen objeto e individuo, esta es un “canal de expresión del objeto, pero también del que cuenta su historia, es decir, del manipulador” (Larios, 2018a, p 351). El proyecto de Bobés me permite cuestionar la forma en la que se construye y configura el vínculo entre actriz y objeto en escena, proponiendo la manipulación como una forma de expresión para ambas materialidades en esta relación.

Por otro lado, la manipulación también puede ser una herramienta que permita construir escenarios y atmósferas poéticas, las cuales se construyen a partir de los atributos y sentidos particulares y cotidianos de los objetos. Tal es el caso de la obra ‘Ici et ailleurs’ (“*De aquí y de allá*”) de la compañía francesa Pupella Nogues. La obra se compone de dos momentos, en el primero el espectador es invitado por un guía-curador a una galería donde se encuentran expuestos una selección de objetos donados por espectadores de sus espectáculos de múltiples partes del mundo. En el segundo momento, ya en la sala de teatro, el escenario se encuentra habitado por siete diferentes maquetas de casas. En el transcurso de la obra, cada una de estas será revelada y explorada por el manipulador, quien al abrirla revelará memorias, recuerdos, sensaciones que pertenecen a siete niños y niñas de alrededor del mundo. “Cada maqueta de casa es como una caja de sorpresas que al abrirse desvela sus recuerdos, las voces de los que siguen allá, las imágenes que se proyectan en las pantallas de la memoria, pequeñas historias íntimas y personales” (Rumbau, 2018).

A través de la presentación de los objetos, podemos evidenciar que la experiencia de la infancia resuena de forma muy parecida en todos los niños y niñas, pese a pertenecer a lugares y orígenes distintos. Los objetos, la forma que adquiere la manipulación, las sombras, los delicados juegos de luz, los sonidos y la creación de paisajes poéticos de tamaño humano, nos permiten adentrarnos en la experiencia de cada niño y niña. En este sentido, son los objetos los que detonan tanto la narrativa escénica como la atmósfera que la sostiene “objetos que encierran universos, paisajes, atmósferas, momentos y familias

enteras. Un museo que busca atrapar el tiempo, no el oficial y jerárquico de los que mandan, sino el tiempo personal de cada uno” (Rumbau, 2018). En esta obra los objetos permiten a su vez adentrarnos en las memorias particulares de cada quien mientras podemos reconocer permanencias en procesos colectivos más amplios, los cuales compartimos, pese a pertenecer a territorios distintos.

Es importante tomar en cuenta para mi investigación la posibilidad que tiene un solo objeto de abrir múltiples narrativas personales. De acuerdo a esto, el sentido de un objeto varía no sólo a través del tiempo, sino dependiendo de la mirada de quien lo vea, aunque el objeto no haya “variado”. Y, sin embargo, estas múltiples miradas, al estar congregadas en un mismo objeto, se encuentran de alguna manera vinculadas en un sentido mayor, construyendo sentidos colectivos en los objetos. La obra de la compañía Pupella Nogues me permite preguntarme ¿cuáles son los sentidos que atribuimos a los objetos que encontramos en nuestras casas, en nuestros espacios domésticos?

En un ejercicio similar por reconstruir una atmósfera y sus historias desde las certezas de la actualidad, surge la obra de teatro documental y biográfica “Los que vinieron antes” (2006) del grupo de teatro chileno La Laura Palmer. En esta obra, su director Ítalo Gallardo, se reúne con sus abuelos en escena, y mientras toman el lonche, revisan distintos momentos de sus vidas para entender cómo llegaron a convertirse en lo que son. La obra contempla un momento previo en el que el espectador recorre un espacio donde encuentra una serie de objetos expuestos que han pertenecido a la biografía e historia de estas tres personas, creando así una especie de museo de lo cotidiano, a través de sus vestigios. Tomo como reflexión para mi investigación la manera en la que la presentación y distancia inicial con los objetos permite develar su condición de vestigios, de rastro del cotidiano y de la biografía de las personas. Los objetos en esta obra, al presentarse de manera distanciada del cotidiano, permiten reconocer el carácter particular de las vidas en las cuales estamos ahondando. Se puede evidenciar, a través de ellos, no solo la presencia de

una época particular a la que pertenecen los objetos, sino también el estilo de vida, la capacidad adquisitiva y las vinculaciones afectivas con los individuos.

Indagando en las particularidades de la biografía de los objetos y su relación con la de los sujetos, el grupo Three Monkeys Teatro de México crea la obra “Diógenes, objetos narrantes detrás de la puerta”. Los objetos que Evangelina Barco acumuló y atesoró a lo largo de su vida son el material sobre el cual el Irma Hermoso Luna y Caín Coronado, miembros del grupo de teatro, componen un homenaje a “Doña Eva”, creando una obra documental que no solo retrata la vida de una persona en aislamiento voluntario sin, además, la historia de los vestigios de la ciudad desde sus ojos. (Larios, 2018a, p.348). La obra es presentada en una casa habitación en la que confluyen distintas estrategias propias del teatro de objetos: teatro en miniatura, marionetas, teatro de sombras y experiencia inmersiva para el espectador (Araujo, 2017). Es interesante pensar, en relación a nuestra investigación, como la presentación en una casa permite abordar distintos formatos y estrategias que dan forma a un mismo trabajo. La casa, la sensación de espacios compartimentados, le da continuidad y permite generar conexiones en la dramaturgia del espacio escénico.

El material de creación no solo contempló los objetos donados por Doña Eva, sino, además, recolección y donaciones de personas que conectaban con el proyecto desde sus inicios. El grupo acuña el término *objeto narrante* a lo que se refiere con “todos aquellos objetos e imágenes que convertimos en archivo material de la vida de doña Eva y cuyo tratamiento se vio atravesado por diversos ejes de construcción con vistas a una puesta en escena. Un almacén de memoria dispuesto para ser narrado y experimentado por otros” (Larios, 2018a, p. 348). En este sentido, es interesante pensar cómo estos objetos narrantes encuentran lugar en cada uno de los formatos propuestos para la obra, siendo los que le dan unidad junto con la dramaturgia del espacio. En este sentido, es interesante cómo los objetos y la forma de ficcionarlos para la escena, permiten la posibilidad de

presentarse como evidencia *real* de un estado de cosas, valiéndose de esta condición particular que poseen los objetos fuera de la ficción.

Para cerrar la breve revisión del panorama de esta práctica en América Latina, es necesario mencionar que ha sido complicado encontrar material bibliográfico que recopile, y sobre todo reflexione, en relación a las experiencias de trabajo e investigación escénica con objetos en el Perú, en particular desde la perspectiva que propone mi investigación. Existen algunos grupos y experiencias que exploran los objetos dentro de la creación escénica, sin embargo, son pocas las experiencias registradas en material académico que centren la investigación en la particularidad documental de los objetos y sus posibilidades escénicas.⁴

En este panorama, existe una experiencia que resalta por su continuidad en el tiempo al abordar la investigación y creación con objetos. Este es el caso particular de Ana Correa, miembro del Grupo Cultural Yuyachkani, quien ha centrado su trabajo como actriz y creadora en la exploración con objetos, sin embargo, no lo ha hecho desde una perspectiva documental. Ana Correa propone que el objeto en el teatro adquiere múltiples posibilidades, para el entrenamiento del actor, la exploración en el movimiento y las acciones para la escena, la construcción del personaje y la construcción de imágenes poéticas derivadas del objeto y su función. Podemos ver la exploración de cada una de estas propuestas de presencia del objeto y la relación con la actriz en su conferencia performática “La rebelión de los objetos” (Correa, 2016). Para nuestra investigación, es importante rescatar del aporte del trabajo de Ana Correa, la recuperación de ciertos atributos materiales y culturales que posee el objeto para la construcción de imágenes poéticas en movimiento que constituyen

⁴ En la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, comunidad académica a la que pertenece este trabajo también, existe una experiencia de investigación sobre el trabajo con objetos dentro del teatro de luz negra llamada “La relación que da vida: La interacción entre actores y objetos en el teatro de luz negra”. En esta investigación, Francine De la Peña propone que la relación entre actores y objetos deviene en la construcción de un objeto-actor, a través de la humanización de los objetos por acción del actor invisible, adquiriendo ellos la categoría de “personajes” dentro de la obra (2018, p.4). El aporte de la investigadora me permitió cuestionarme la posibilidad de reconocer y encontrar una vitalidad distinta a la humana en los objetos: qué naturaleza tiene esta vitalidad, de qué manera es posible reconstruirla en escena y sobre todo, qué implica esto en relación al actor/actriz en escena

parte fundamental en la escena y en múltiples trabajos del Grupo al que pertenece, Yuyachkani.⁵

A lo largo del capítulo, he desarrollado conceptos y reflexiones sobre los objetos, su dimensión social y presencia en el espacio doméstico, así como su desplazamiento a territorios de creación escénica, presentando ejemplos de proyecto que sirvieron de guía y referente para la investigación. Los objetos, en primera instancia, son instrumentos para suplir las necesidades del ser humano. Sin embargo, el lugar que ocupan en el cotidiano genera el desarrollo de vínculos que trascienden el carácter utilitario. Los objetos, de esta manera, materializan imaginarios y dinámicas sociales, estructuran una cultura material.

Por esto, los objetos han sido materia de investigación desde las artes, en particular, en las disciplinas escénicas por estar en relación con el cuerpo de individuos durante la práctica creativa. El desplazamiento de los objetos a escena requiere de su desnaturalización, ya que, de esta manera, se pueden identificar los sentidos que trascienden su cotidiano. Los ejemplos recopilados en el presente capítulo me permitieron reconocer el rol de los objetos sobre escena como dispositivo que, sin negar su naturaleza, permiten el ingreso de imaginarios y presencias, reafirmando su condición de rastro.

Por otro lado, este recorrido me permitió reconocer las distintas formas de vínculo que se pueden construir en escena entre objetos e individuos. Estos vínculos se presentan como un canal de expresión para ambas materias, las cuales cohabitan y se necesitan para el desarrollo de la dramaturgia, pero, sobre todo, para la construcción de atmósferas poéticas en escena. De esta manera puedo proponer que en el abordaje al trabajo con objetos en los proyectos recopilados se mantiene el reconocimiento del objeto como presencia escénica que acompaña al actor y/o la actriz y que posibilita la creación de sentidos en escena.

⁵Es importante mencionar que el Grupo Cultural Yuyachkani ha ido incorporando con mayor profundidad y complejidad en sus creaciones y exploraciones la presencia del objeto, como parte de una investigación constante del lenguaje teatral. En este sentido, resuenan propuestas como “Sin Título: técnica mixta” y “Discurso de promoción”. En ambas propuestas, la mirada plástica del montaje adquiere un rol protagónico, situando a los objetos como parte del panorama poético de las puestas, a través de imágenes en movimiento de la mano del cuerpo de los actores.

Quisiera cerrar esta breve selección de experiencias con una cita de Javier Swedzky:

Los objetos en América Latina tienen una presencia cada vez mayor en las artes, tanto por ser el destino de objetos de descarte del consumo del primer mundo, como por ser la obsolescencia de tecnología y electrodomésticos, como por ser testigos de situaciones de las que portan sus huellas y ser portadores de discursos, desde históricos colectivos a íntimos, sobre los que pesa un pacto de silencio, un velo ominoso o, simplemente, forman parte de un evento que ha querido ser callado y del cual guardan la memoria (2018a, p. 371).

A partir de la cita, considero que es necesario tomar consciencia de lo que esto significa en términos de desarrollo de metodologías de trabajo, formatos y razonamientos para la creación escénica con objetos, discusión que retomaré en el siguiente capítulo. La incorporación de lo real a la escena a través de los objetos para evocar escenarios comunes, como lo es el espacio doméstico, permite la posibilidad de abrir discusiones que nos involucran a creadores y público, a través de las cuales mirarnos como colectivo.

CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA

En el presente capítulo me dispongo a presentar los fundamentos y propuestas metodológicas que fueron planteadas para abordar mi investigación, la cual tuvo como objetivo explorar las estrategias de escenificación de la vitalidad de los objetos a través del trabajo de la actriz, para la creación de una experiencia escénica sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico. En la primera parte del capítulo expongo de qué manera este trabajo se sitúa en los marcos de una investigación desde la práctica, explicando las implicancias y particularidades que, en mi experiencia, tiene el ejercicio creativo con objetos para la reflexión y generación de conocimiento. En un segundo momento, presento como herramienta principal de trabajo al laboratorio de investigación y creación y junto con ella, las herramientas de recojo de información y registro. En este apartado explico las condiciones en las que se llevó a cabo el laboratorio y el diseño de los tres módulos en los que fue dividido de acuerdo a los objetivos de investigación. Por último, indico los alcances y limitaciones que surgieron en la aplicación del diseño del laboratorio de investigación y creación, y en la sistematización escénica que resultó de este trabajo.

2.1. La investigación exploratoria desde la práctica

Las inquietudes y reflexiones que me llevaron a investigar sobre la vitalidad de los objetos en escena encontraban un lugar creativo para la exploración y el debate en la práctica escénica. Si bien se ha abordado este tema desde otros campos de estudio y en particular desde otras metodologías, situar mi búsqueda desde la práctica escénica me permitió proponer un espacio de exploración en el que haya un encuentro directo con los objetos y así poder indagar en esta problemática desde una perspectiva del cuerpo en acción.

Hemos naturalizado la existencia de los objetos al reconocerlos como parte de nuestro cotidiano y nuestros imaginarios. Al abordar la investigación desde la práctica, bajo

la forma de un laboratorio de investigación y creación escénica, pude generar un espacio de distanciamiento de esta primera mirada y así reconocer nuestros vínculos con los objetos y la experiencia materializada en ellos. El distanciamiento dentro del laboratorio fue necesario para luego poder experimentar las diversas formas de revelación de la vitalidad de los objetos en la práctica, y al mismo tiempo, indagar en el vínculo con el ejercicio de la actriz.

El distanciamiento y la exploración escénica además me permitió la apertura de un cauce poético, no usual en el cotidiano, que incorpore la mirada de las actrices para profundizar en el debate sobre la vitalidad del objeto y sus posibilidades de materializarse en la creación escénica.

En estas condiciones, la reflexión era motivada principalmente por la práctica del cuerpo y sus consecuencias a la hora de vincularse con los objetos, modificando este vínculo y los conceptos y sensaciones que ellos producían. La experiencia con los objetos en cada sesión abría la posibilidad de generar nuevos imaginarios, vínculos y principalmente despertar nuevas posibilidades escénicas para presentar estos escenarios. El cuerpo funcionaba, en este sentido, como un catalizador de la potencia y vitalidad de los objetos a través de acciones, composiciones (del cuerpo y los objetos en un principio, y luego involucrando el espacio) y el uso de la voz y la palabra. Por lo tanto, los conceptos y reflexiones surgidas dentro del laboratorio estaban en constante diálogo con la práctica escénica. Incluso, considero que el surgimiento de estos conceptos se daba en el momento de trabajo con los objetos, para posteriormente ser reconocido y enunciado.

Considero que el cuerpo es una potencialidad dentro de la práctica investigativa pues resulta un agente que, a partir de su ontología, abstrae y construye el mundo desde una mirada particular. En palabras de María José Contreras Lorenzini, artista e investigadora chilena, en la investigación desde la práctica existe una apuesta por una “nueva ontología del [orden⁶] social entendido como red de prácticas encarnadas que se configuran entre sujetos, artefactos y objetos” (2013, p. 72). El cuerpo como materialidad es

⁶ Palabra añadida por la tesista, ausente en el documento original. De acuerdo con la autora, es posible aproximarnos a la dimensión social entendiéndola como una red de prácticas encarnadas.

resultado también del orden social, y carga con esta experiencia (de la misma manera que los objetos) por lo tanto, su presencia en los debates y reflexiones sobre las maneras en las que experimentamos la realidad puede cobrar formas más activas.⁷

Por todo lo mencionado anteriormente, puedo señalar que, así como el cuerpo, los objetos son parte significativa del entramado de relaciones sociales y en ese sentido, se presentan como artefactos que pueden dar cuenta de las dinámicas en las cuales nos vemos inmersos a través de procesos de investigación desde la práctica. Esta aproximación a la exploración de los objetos permitió profundizar en aspectos y atributos que trascienden su materialidad, a través de la práctica del cuerpo.

Es importante mencionar que una investigación que asuma esta aproximación supone un desafío en cuanto a las metodologías de recojo, sistematización e interpretación de la información. Esto es así pues el conocimiento generado excede el lenguaje verbal en muchos casos, significando un reto para su enunciación y, sobre todo, para la formulación de reflexiones y conclusiones. Asumir nuestra existencia encarnada en el mundo, y en particular dentro del quehacer académico, me permitió reconocer una relación de cierta similitud con la existencia material de los objetos, la cual me sirve de punto de partida para la investigación. Compartimos nuestra existencia en el mundo con ellos, y de esta manera, nos moldeamos y los moldeamos en una relación de codependencia, en la cual es posible indagar desde la escena para aproximarnos a reflexiones sobre nosotros, nuestros espacios inmediatos y el mundo. Al respecto, Shaday Larios menciona que

Vivimos el tiempo de los objetos que callan en nosotros, salvo cuando los redescubrimos por la dramaticidad que les confiere un desequilibrio, un accidente, un hecho extraordinario que los sustrae de su propio tedio, de nuestro tedio. Entonces vemos que nunca habían estado en silencio, sino que la estabilidad y el impacto de lo sucesivo nos habían impedido adentrarnos en su reconocimiento

⁷ Considero importante mencionar que las investigaciones que posicionan la práctica del cuerpo como herramienta principal para la generación de conocimiento también son, en cierta medida, una apuesta política ya que buscan desafiar la dicotomía mente-cuerpo en la que se privilegia la razón “objetiva” por sobre el cuerpo “subjetivo”.

como seres que cohabitan y llenan nuestro espacio existencial. Los objetos y nosotros vamos juntos como raza, somos co-presencia, compartimos territorio (Larios, 2017).

El distanciamiento necesario que propone Larios en la cita anterior puede tener lugar en las prácticas creativas y de investigación. En este sentido, la investigación escénica, a través de la herramienta del laboratorio, me permitió confrontar en un territorio versátil, y no por esto menos complejo, las posibilidades escénicas y dramáticas del objeto frente a la co-presencia de los sujetos en un espacio de exploración.

2.2. El diseño del laboratorio de investigación y creación escénica

Tomando en cuenta los objetivos planteados para el trabajo, tuve como herramienta metodológica principal el diseño de un laboratorio de creación e investigación escénica. Entiendo como laboratorio la formulación de un espacio de experimentación donde se desarrollen prácticas y ejercicios bajo determinadas condiciones propuestas, de acuerdo a los objetivos de investigación, y en el caso de esta experiencia en particular, desde la perspectiva planteada sobre los objetos. En este sentido, se trata de un espacio creativo organizado a partir de parámetros, premisas e interrogantes a explorar y resolver desde la práctica y el ejercicio de la imaginación.

Además, es importante mencionar que en el caso de mi investigación, el laboratorio fue un lugar de discusión activa y reflexiva sobre los rumbos que iba tomando el trabajo, y en ese sentido, se tornó un espacio de construcción colectiva del conocimiento. En cada encuentro/sesión, las discusiones entre las participantes, además de formular en palabras la experiencia y sensaciones dentro del trabajo, otorgó la posibilidad de identificar los resultados parciales a los que íbamos llegando. En este sentido, si bien no había lugar para valoraciones positivas o negativas sobre los resultados de los ejercicios en sí mismos, sí era posible identificar la pertinencia y aporte de los mismos a la búsqueda planteada para el laboratorio y para la investigación.

La experimentación y los rumbos que tomó la misma mostraron cómo el laboratorio es un espacio no del todo controlado, en el que sin duda la incertidumbre estuvo presente. Sin embargo, reconocer esta incertidumbre y flexibilidad me permitió generar los ajustes necesarios a lo largo de la práctica durante la investigación y así poder apuntar al objetivo propuesto.

El diseño del laboratorio de investigación y creación tuvo una duración de 6 meses con sesiones semanales de 2 a 3 horas. Se llevó a cabo en las instalaciones de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP y estuvo organizado en tres módulos en los cuales se trabajó con un repertorio de objetos recopilados de la casa de la investigadora. El proceso de laboratorio finalizó con la socialización del proceso en una muestra abierta la cual fue la sistematización de los hallazgos y estrategias recopiladas.

Propuse organizar el laboratorio en tres módulos de trabajo cuyos hallazgos sean acumulativos ya que esto me permitía profundizar en la mirada particular sobre la vitalidad de los objetos que proponía la investigación. A través de los ejercicios se buscó la reformulación de los hallazgos en resultados escénicos que permitan desarrollar narrativas sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico. A continuación, presento el diseño de la versión final del laboratorio de investigación aplicado. En el anexo 1 se puede encontrar con más detalle la matriz metodológica y los ejercicios propuestos para cada módulo del laboratorio.

Diseño del laboratorio					
		Objetivo	Sesiones	Requerimientos	Instrumentos de recojo de información
L A B O	Módulo 1: El objeto doméstico como archivo de experiencias y afectos	Explorar la presencia del objeto en el espacio escénico como extensión del territorio doméstico, el cual permite evocar	5 sesiones	Cámara de fotos Cámara de video Grabadora de audio Bitácoras Cartulina y plumones Repertorio de objetos	Bitácoras de la investigadora y las tres actrices Fotos Videos Grabaciones de audio

R A T O R I O		narrativas sobre la intimidad del sujeto en este lugar			
	Módulo 2 El objeto doméstico y el cuerpo en escena: estrategias para evocar narrativas sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico	Explorar la relación que se construye en escena entre actriz y objeto para evocar narrativas sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico	6 sesiones 2 ejercicios fuera del laboratorio	Cámara de video Cámara de fotos Bitácoras Cartulina y plumones Repertorio de objetos	Bitácoras de la investigadora y las tres actrices Fotos Videos Grabaciones de audio
	Módulo 3 Sistematización del proceso: “Todas esas pequeñas cosas”	Construir una experiencia escénica que sistematice el proceso de exploración en relación al trabajo de la actriz con el objeto en escena para desarrollar dramaturgias sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico	12 sesiones individuales de ensayos 4 sesiones de ensayo colectivo 1 muestra abierta de laboratorio	Cámara de video Cámara de fotos Bitácoras Selección del repertorio de objetos Proyector HDMI para circuito cerrado	Fotos Videos Grabaciones de audio Bitácoras Redacción de dramaturgia

En el caso del primer módulo, el trabajo propuesto buscaba identificar al objeto como rastro del entramado de la realidad del espacio doméstico, y como testimonio de nuestra experiencia, desde un abordaje escénico. También pretendió entender el objeto como materia que nos arroja en un universo común de sentido a nivel social. Fue particularmente importante plantear el módulo de esta manera pues definió la aproximación necesaria al trabajo con objetos, la cual buscaba rescatar la vitalidad contenida en ellos para reconstruirla en escena.

Luego, el segundo módulo propuso un trabajo orientado a indagar en las estrategias escénicas que involucran el vínculo entre el cuerpo y el objeto para generar construcciones dramáticas sobre la experiencia en el espacio doméstico. El trabajo en este módulo tuvo especial énfasis en explorar de qué manera la acción y la palabra se vinculan con el trabajo con los objetos desde nuestra aproximación. Esto hizo posible discutir la necesidad de establecer una relación particular con los objetos para reconocerlos como entidades dramáticas, y averiguar los tipos de presencia que adquiere en escena.

Por último, el diseño del tercer módulo buscó reconocer y recopilar las estrategias escénicas, dramáticas y narrativas surgidas a lo largo del laboratorio para construir una experiencia que pueda sistematizar lo hallado a lo largo del proceso. Esto implicó un trabajo de revisión y edición del material generado en el laboratorio, para poder organizarlo en una experiencia escénica que permita socializar nuestro abordaje al trabajo con objetos y sus resultados.

El diseño de la experiencia del laboratorio estuvo planteado desde un principio para contar con la participación de un número reducido de artistas. Propuse trabajar con tres actrices pues de esta manera era posible contar con suficientes voces para tener un debate variado y a la vez poder abarcar con profundidad la experiencia de cada una de ellas. Por otro lado, fue necesario para mí como investigadora contar con la participación de actrices que cuenten con trabajo de cuerpo, texto y voz, y a la vez, tengan apertura a abordar metodologías de investigación y creación tanto ortodoxas como heterodoxas. Y, por último, consideré valiosa la oportunidad de trabajar con artistas que pertenezcan a mi generación, y que compartieran experiencias similares a las mías, en tanto mujeres jóvenes en el tránsito de convertirse a adultas con formación en carreras que involucran el ejercicio del cuerpo, de la sensibilidad y la creatividad. Esta posibilidad me permitía tener, hasta cierto punto, imaginarios compartidos en relación al universo que buscaba explorar: el de la intimidad del espacio doméstico.

Con esto en consideración, el laboratorio contó con la participación de Almendra Calle, Norma Venegas y Andrea Félix, tres actrices en formación de la Especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Conocía el trabajo escénico de las tres y me identificaba con la sensibilidad de sus procesos. La experiencia de ellas en relación al trabajo con objetos era puntual y no había tomado la perspectiva propuesta en el laboratorio, por lo tanto, los ejercicios y sobre todo las discusiones posteriores tuvieron una especial disposición en ir descubriendo juntas la vitalidad de los objetos y en particular, las estrategias para materializar esta particularidad en escena.

Como investigadora a lo largo del desarrollo del laboratorio, mi rol fue tanto de facilitadora (o guía) como de catalizadora de cuestionamientos y debates. Esta posición me permitió observar el proceso y registrar los hallazgos, alcances y discusiones de cada etapa. Además, hacia el final de la investigación, adopté el rol de directora de la experiencia escénica que sistematizó las estrategias y el material surgido a lo largo del proceso. Considero que el rol de investigadora directora tiene implicancias particulares en un trabajo de esta naturaleza. Este rol permite alinear las intuiciones, reflexiones y objetivos que se tienen desde el inicio de la investigación con el proceso de búsqueda dentro del trabajo. En este sentido, es posible discernir y decidir qué rumbos tomar en el transcurso de la experiencia y en qué momentos profundizar. Por lo tanto, desde la dirección, fue posible identificar los recursos que se retomarían posteriormente en la sistematización escénica de la experiencia y, desde la investigación, se reconocieron hitos y estrategias que eran claves para el rumbo del proceso. Así, puedo señalar que la mirada reflexiva del proceso atraviesa este rol de dos maneras y en tiempos distintos.

Mi presencia en el laboratorio además cobró otra forma. El repertorio de objetos seleccionados para el trabajo surgió de la recopilación de objetos en uso y desuso de mi casa. A lo largo del proceso de investigación, pude ver cómo la realidad que yo conocía sobre dichos objetos era revelada con una nueva narrativa en el trabajo escénico, pudiendo

evidenciar de qué manera estos despiertan y construyen realidades similares y distintas a la que usualmente le pertenecían, esta vez sobre la escena.

Esta situación hizo que compartiera mi experiencia personal relacionada con los objetos seleccionados con las actrices participantes del laboratorio, lo que puso en evidencia la vulnerabilidad de ambas partes y despertó vínculos de confianza y sensibilidad para el trabajo. A lo largo del proceso, tanto las actrices como yo notamos cómo los objetos son parte de nuestra historia personal: ellos construyen parte de nuestra identidad y nuestros imaginarios, revelando vínculos afectivos que nos predisponen de cierta forma frente al mundo. Al socializar estas experiencias pudimos acercarnos a los objetos viéndolos como una suerte de archivo colectivo de experiencias y afectos tanto individuales como colectivos.

En el inicio del proceso las discusiones dentro del laboratorio giraron en torno de manera intuitiva a los objetos y su lugar en el mundo. Sin embargo, trasladar estas discusiones e intuiciones sobre los objetos a la práctica creativa y a los ejercicios significó un reto. A lo largo del laboratorio y con el paso de los ejercicios, fuimos identificando un vocabulario para nombrar el tipo de trabajo que estábamos buscando. De la misma manera, la generación de este vocabulario sobre el trabajo permitió el registro de las estrategias escénicas que fueron surgiendo en el trabajo con objetos.

Como mencioné anteriormente, los recursos y estrategias halladas en el trabajo dentro del laboratorio fueron recopilados y sistematizados en la creación de una experiencia escénica que apuntó a reflejar también la perspectiva adoptada en el trabajo con objetos. La experiencia escénica diseñada, además, retomó una discusión que envolvió la totalidad del proceso de investigación: el lugar de los objetos en las narrativas que construimos sobre nuestras vidas, y los vínculos que sostenemos con ellos. El aporte de mi investigación a esta discusión, de esta manera, incluye el desarrollo de metodologías creativas y recursos escénicos que permiten una entrada distinta a las discusiones y reflexiones sobre los objetos y su lugar en el mundo. Así, la investigación generó una experiencia escénica que

puso en juego el encuentro con los objetos en el espacio, y de esta manera, poder experimentar a través del cuerpo los imaginarios y sensaciones que construimos en colectivo sobre nuestros espacios íntimos.

A lo largo del proceso del laboratorio, las participantes tuvimos la inquietud de poder trasladar las sensaciones e imaginarios que experimentamos a la sistematización del proceso. Por lo tanto, la forma en la que se reconoció y registró la experiencia con los objetos, y lo que despertó en el cuerpo y la memoria, fue fundamental para el proceso.

2.3. Registro del laboratorio y bitácora

El registro de la experiencia se hizo a través de cámara de vídeo, cámara fotográfica, registro de audio, así como el seguimiento de bitácoras, tanto de la investigadora como de las participantes del laboratorio. El objetivo principal del registro a lo largo de todo el proceso fue recopilar el material resultado de los ejercicios, junto con las discusiones. La revisión de este material se realizó y fue útil no solo para el análisis posterior, si no a lo largo de la experiencia. Esto me permitió proponer ejercicios basados en los resultados previos de ejercicios anteriores. Quisiera mencionar que el registro en fotografía y video de los ejercicios tuvo una importancia particular pues uno de los ejes de la búsqueda planteada por esta investigación recaía en la imagen escénica. Por lo tanto, cuando el énfasis del resultado del ejercicio recaía en la imagen construida a través de cuerpos y objetos, este tipo de registro fue vital pues las descripciones en las bitácoras y las reflexiones posteriores no bastaban. En particular, se usó el registro en video cuando el resultado incluía audio o música, pues en muchos casos se trataba de propuestas hechas por las artistas o requerimientos del ejercicio.

En un inicio, el registro de las primeras sesiones estuvo a cargo de una colaboradora. Sin embargo, con el transcurso de las sesiones identifiqué la necesidad de yo asumir esta tarea pues las premisas de los ejercicios y sobre todo las intuiciones de investigación eran más claras para mí. Al hacerlo así, pude seleccionar y prestar atención durante el registro a lo que consideré importante o a lo que me llamaba la atención del

ejercicio, pues el material resultante podía ser abordado y profundizado en relación a distintas aristas. De la misma manera, el registro fotográfico y de video de algunos ejercicios estuvo a cargo de las actrices, guiadas por los objetivos propuestos por mí y la intención expresiva que tuvo su propio trabajo. Esto permitía recoger detalles presentes que definían la experiencia del ejercicio para ellas, tales como la perspectiva o cercanía con la imagen registrada. Luego de la realización del registro, los resultados eran compartidos y discutidos por el resto de nosotras dentro del laboratorio. Además, algunos de estos registros sirvieron de insumo para ejercicios posteriores.

Las sesiones de trabajo incluían ejercicios individuales y grupales, los cuales eran expuestos hacia el final de cada sesión junto con una discusión posterior sobre la dinámica y sus hallazgos. Las discusiones posteriores permitían reflexionar sobre los resultados de los ejercicios en cada caso, pero, sobre todo, nos dieron la posibilidad de ir construyendo a través del lenguaje el tipo de trabajo que estábamos haciendo. La palabra enunciada de forma verbal o escrita me permitía cierta flexibilidad para poder identificar y darle nombre al trabajo con objetos que estábamos realizando y los recursos y estrategias empleadas. De esta manera, aparecieron y se discutieron conceptos como imagen, paisaje, manipulación, presencia del objeto y vínculo con el objeto.

De la misma manera, el registro en las bitácoras me permitió hacer el seguimiento de la experiencia del laboratorio a través de otros recursos, y de esta manera retener sensaciones e impresiones no enunciables por las palabras a lo largo de todo el proceso. Así, fue posible acumular a través del registro una atmósfera que englobaba el desarrollo de la investigación. Este registro se hacía principalmente durante las sesiones al finalizar los ejercicios, o como parte de ellos. Sin embargo, también se alentó a plasmar reflexiones que pudieran surgir fuera del espacio del laboratorio. Así, la bitácora fue una herramienta que trascendió el espacio de las sesiones del laboratorio pudiendo registrar en ella a través de palabras, dibujos, recortes, fotos y materiales de otra naturaleza, las impresiones y reflexiones sobre el trabajo con objetos.

2.4. Hallazgos y dificultades de la implementación del laboratorio

A lo largo del desarrollo del laboratorio, las inquietudes y posibilidades en relación al trabajo con objetos se expandían, haciendo que en algunos casos se modifiquen las actividades y planes propuestos. Considero que nuestra convivencia cotidiana con los objetos hace compleja la tarea de enunciar y sistematizar nuestra experiencia con ellos. En relación a esto, el laboratorio permitió un contexto extra-cotidiano que hizo posible evidenciar dinámicas y vínculos en relación a nuestra experiencia con los objetos. Esta fue una de las razones por las cuales las metodologías diseñadas para el laboratorio se fueron ajustando: era posible identificar con mayor precisión la búsqueda planteada en un inicio de la investigación. En este sentido, la posibilidad de flexibilizar y ajustar los contenidos y ejercicios del laboratorio fue clave para la búsqueda del objetivo de la investigación.

Por otro lado, plantear el laboratorio como un espacio de reflexión e intercambio con las actrices permitió un ejercicio de análisis y reflexión in situ, que acompañaba de cerca la práctica escénica. Así, la voz de las actrices se volvió parte cómplice del proceso de búsqueda de la investigación, otorgando una perspectiva distinta a la mía desde la investigación y dirección. Esto fue interesante pues las actrices identificaron que, en trabajos previos con objetos, la perspectiva sobre ellos no contemplaba las posibilidades abiertas en el laboratorio, en las que la jerarquía escénica entre ellas y el objeto era puesta en cuestión. Este cuestionamiento se extendió al punto de reconocer que la vitalidad que atraviesa y vuelve potencia a los objetos en escena las confronta en su rol de control total de la escena.

El espacio del laboratorio también generó un vínculo particular entre las participantes y yo. Como mencioné, el trabajo propuesto con objetos involucró la memoria de las participantes y abrió un espacio de afección entre nosotras. Los ejercicios dentro del laboratorio motivaron el compartir de episodios vinculados a nuestra historia familiar y procesos de vida. Así, la experimentación de cada una con los objetos (en mí caso, teniendo una historia previa con ellos) significó un puente entre nosotras y nuestras

experiencias de vida, permitiendo que reconozcamos puntos en común en nuestras biografías. Esta dinámica hizo que los objetos se sientan también como parte de la historia de ellas, sin dejar de ser parte de la mía, construyendo así nuevos vínculos. De esta manera, se construyó un espacio de intimidad también dentro del trabajo, despertado por lo que los objetos transformaban en nuestra dinámica, lo cual tiñó de una sensación similar los resultados del trabajo de investigación.

Es importante mencionar que la experiencia de ellas con el repertorio de objetos permitió resignificarlos en cada ocasión. A lo largo del proceso del laboratorio, los objetos no solo fueron construyendo un léxico de trabajo para nosotras, sino además ampliaron sus significados y los imaginarios que despertaban. De esta manera, nosotras pudimos reconocer en ellos no solo nuestra experiencia personal, si no la posibilidad de que ellos funcionen como una suerte de archivo colectivo en cada sociedad. Así, a través de la experiencia, los objetos son conferidos de sentido, adquiriendo connotaciones particulares en cada biografía específica, y sin embargo estableciendo una conexión con el resto.

En un inicio, la falta de un vocabulario específico y claro para el tipo de trabajo escénico con objetos que busqué realizar se presentó como una limitación. Esta carencia implicó la necesidad de generar conceptos propios a través del ejercicio práctico que esclarezcan el trabajo de investigación. Por lo tanto, la práctica en un principio fue motivada por conversaciones acerca de la condición usual de los objetos: cómo estos nos remiten a experiencias y situaciones particulares, ancladas en la memoria de manera aleatoria y significativa para cada sujeto. Así, nuestra búsqueda consistió en reconstruir esta condición de los objetos en escena y otorgar un léxico para nuestro trabajo. Sobre esto, me parece pertinente mencionar que, en el laboratorio, el primer impulso en relación al trabajo con objetos fue humanizar su presencia en escena. En un inicio, esto generó la sensación de urgencia de un léxico que enmarque el trabajo (el cual apostaba por buscar otras formas de vitalidad, presencia y relación con los objetos). Es por esto que las discusiones cobraron una especial importancia en la práctica.

Por último, me parece importante mencionar que el trabajo con objetos dentro del laboratorio en un inicio me abrió muchas posibilidades y alternativas para profundizar, lo cual se tornó abrumador al ser mi primera experiencia de investigación vinculada a esta práctica. El asumir el rol de investigación y dirección simultáneamente, si bien me otorgó la posibilidad de sumergirme en las reflexiones y rutas del trabajo, limitó la posibilidad de asumir una distancia objetiva dentro del proceso. En este sentido, las conversaciones y debates que tuvimos con las actrices dentro del laboratorio fueron vitales, pues acompañaron mi búsqueda desde un lugar muy atento y horizontal. En el siguiente capítulo, presento la experiencia del laboratorio, incluyendo las reflexiones surgidas en ese contexto junto con las estrategias escénicas que encontramos producto del trabajo.



CAPÍTULO 3. EL OBJETO COTIDIANO. INSERCIÓN DEL RASTRO DE LA INTIMIDAD DEL ESPACIO DOMÉSTICO EN ESCENA

Si quisiéramos pensar el mundo como un escenario, los objetos nos podrían dar una primera imagen de cómo se experimenta la vida en sus territorios. Los objetos, junto con los cuerpos, son la expresión tangible de la sociedad. Sin embargo, su diferencia reside en resistir con mayor determinación al deterioro. En ellos podemos ver reflejada la cultura material correspondiente a cada época: sus dinámicas, sentidos, ideales y contradicciones. Por lo tanto, la presencia de un objeto nunca es pasiva: esta se manifiesta como la incógnita del pasado, el rastro del presente y la posibilidad del futuro.

Pese a la complejidad y pulsión vital que habita un objeto, considero que es posible embarcarnos en la difícil tarea de tratar descifrarlo a partir de explorar sus territorios. Considero que la casa, eje de esta investigación, reúne experiencias, sensaciones y dinámicas humanas a las que podemos acceder a través del trabajo con los objetos. ¿Qué dice un objeto de nosotros, de estos lugares? ¿Qué se esconde tras su aparente pasividad? Estas preguntas me hacen cuestionar de qué manera nos aproximamos al trabajo con objetos en las artes escénicas. En particular, qué formas de presencia y sentidos adquieren los objetos en el trabajo escénico si me propongo a explorar el territorio doméstico.

En el presente capítulo expongo de qué manera el trabajo dentro del laboratorio permitió que emergiera una forma particular de presencia para los objetos, la cual sirvió de punto de partida para la creación de dramaturgias sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico. Para desarrollar este objetivo, comenzaré presentando los principios que sostuvieron la exploración con objetos dentro del laboratorio. Este inicio con la premisa de ver los objetos como parte del tejido experiencias y dinámicas sociales, culturales e individuales que toman lugar en el escenario doméstico (antes que simples herramientas para la escena). Es así que los principios fueron identificados y definidos a lo largo de la práctica.

En un segundo momento, explicaré de qué manera la perspectiva adoptada dentro del laboratorio permitió reconocer aspectos dentro del trabajo con objetos que posibilitaban la creación de dramaturgias sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico. Estos aspectos están vinculados a su presentación dramática y generación de una situación escénica junto con los universos de sentido que ingresan a escena a través de ellos y su reinterpretación en la dramaturgia.⁸ Para desarrollar esto, presento la noción de “paisaje objetual”, término que construyo a partir de las reflexiones de Shaday Larios (2017c) y el teatro de paisajes de Gertrude Stein (2003), y que será desarrollado en el capítulo.

Ante ello, me permito indicar que, si bien este capítulo tiene el objetivo de presentar la experiencia del laboratorio antes que profundizar en aspectos teóricos, veo necesario traer a colación conceptos pues son resultado y dialogan directamente con el trabajo de exploración realizado a lo largo del laboratorio. De este modo, la formulación del término “paisaje objetual” me permitió desarrollar y analizar los aspectos creativos que fueron vitales dentro del trabajo en el laboratorio: la presencia dramática del objeto, el impacto visual de su presencia, la generación de situaciones escénicas, la simbología del objeto y la reinterpretación de su significado para la escena.

Por último, presentaré cómo las aproximaciones y estrategias escénicas fueron sistematizadas en la creación de “Todas esas pequeñas cosas”, experiencia escénica sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico. Para presentar los hallazgos y formulaciones mencionadas, recurriré a la descripción de algunos momentos del laboratorio que dieron forma a la experiencia escénica.

3.1. El objeto cotidiano. Dispositivo para la exploración escénica del territorio doméstico

Al iniciar la práctica dentro del laboratorio, busqué fomentar una discusión vinculada al lugar de los objetos en el mundo para partir de ahí el trabajo. Las discusiones giraban en

⁸ En lo que corresponde al siguiente capítulo, profundizaré de qué manera este aspecto del trabajo con objetos se vincula a su relación en escena con la actriz.

torno al imaginario colectivo que compartimos como sociedad. En él, existe un bagaje interminable de objetos que materializan los sentidos y prácticas culturales de nuestra época. La esfera privada se ve afectada por esto, haciéndose tangible en las formas en las que experimentamos la vida a través de los objetos. En el ensayo *El Lenguaje de las Cosas*, Hito Steyerl menciona que:

Las cosas se pueden interpretar como conglomerados de deseos, de intensidades y de relaciones de poder. Y el lenguaje de las cosas, el cual estaría por lo mismo cargado con la energía de la materia, podría por tanto exceder su mera descripción haciéndose productivo. Podría también ir más allá de su representación tornándose creativo, en el sentido de que podría transformar las relaciones que lo definen (2006).

Las discusiones apuntaron a encontrar en los objetos no solo información concreta de ellos, sino también información acerca de la manera en la que su presencia se traduce en metáforas y vínculos con nuestra experiencia personal. A lo largo de estas conversaciones, reconocimos que los objetos y lo que su presencia implica es difícil de aprehender por completo. Sin embargo, reconocimos que en esta tarea la experiencia que cada uno construye con los objetos transforma su vínculo con ellos y su forma de verlo. Si mi objetivo era abordar esta perspectiva de los objetos, ahora en el trabajo escénico, debía buscar que las exploraciones apunten ahí.

Tomando lo mencionado por Steyerl, considero que, al trabajar con los objetos desde una perspectiva escénica, los vínculos que construimos con ellos también se modifican creando la posibilidad de desarrollar nuevas narrativas y formas de relación para la creación. En este punto, me pregunto por el lugar y el carácter que adquieren los objetos en las diferentes manifestaciones de las artes escénicas. Sobre esto, Shaday Larios menciona que “el teatro de objetos aparece como el lugar idóneo desde el cual estudiar nuestros vínculos con la cultura material desde múltiples miradas” (2018a, p. 23). De esta manera, encuentro en las artes escénicas, en particular los proyectos que involucran una

práctica reflexiva, laboratorios de exploración de la cultura material que nos atraviesa, a través de la indagación sobre los objetos y su lugar en los espacios que compartimos.

Así, encuentro en el teatro de objetos, o en todo caso, en las creaciones escénicas que los exploran, la particularidad de cuestionar y extrañar la objetualidad a través de su presencia en el trabajo escénico. Como menciona Barthes (1993), la creación se puede entender como un espacio para la exploración de los objetos y sus sentidos, pues permite despojarlos de su lugar cotidiano. Existen múltiples formas de abordar el trabajo creativo con ellos, por lo tanto, resulta necesario esclarecer los paradigmas y condiciones que guiaron la exploración dentro de mi laboratorio. Para mi investigación fue necesario partir de reconocer y trabajar sobre la base de las connotaciones sociales, culturales y personales de los objetos, reconociendo su valor e historia particular para *transformar las relaciones que definen un objeto*, como señala Steyerl, esta vez desde el campo de la creación escénica. La selección de objetos para el trabajo dentro del laboratorio buscaba evocar la presencia del espacio doméstico a través de ellos: del territorio y sus dinámicas, tanto como de las sensaciones y afectos. En este sentido, los objetos fueron dispositivos para despertar y explorar narrativas sobre el espacio doméstico a través de ellos. La exploración escénica del repertorio de objetos, acompañada del diálogo, permitió identificar y definir los principios bajo los cuales orientamos nuestra búsqueda.

A continuación, presentaré los tres principios que guiaron la aproximación al trabajo con objetos que tuve en el laboratorio, y cómo éstos atravesaron los ejercicios propuestos desde el inicio de la investigación. El desarrollo de los principios tuvo como primer objetivo que las actrices profundicen en una perspectiva particular sobre el trabajo con objetos en la escena.

3.1.1. El objeto como rastro

Los seres humanos moldeamos el mundo y sus dinámicas a partir de los objetos. Ellos contienen el rastro de la experiencia humana, lo que resulta del encuentro de los

sujetos y la materia. En este sentido, un objeto es rastro de la sociedad a la que pertenece, de sus valores, ideales y contradicciones. Desde su fabricación, hasta su vida útil y su deterioro, ellos materializan el quehacer del ser humano frente al mundo. Esta relación se hace tangible en un plano más cotidiano.

Incluso, considero que, desde un plano subjetivo, los objetos pueden ser entendidos como la radiografía de nuestra experiencia. Al extraer los objetos de sus territorios habituales, se les dispone a nuevos encuentros con el sujeto, y, por lo tanto, a nuevas lecturas. Esto no anula el pasado del objeto, al contrario, potencia su capacidad de manifestarse como rastro de nuestras formas de habitar el mundo.

Tomando esta última idea, recolecté en maletas y cajas un conjunto de objetos que pertenecían a mi casa y a las personas que convivimos ahí, los cuales agrupé como repertorio para el proceso de investigación dentro del laboratorio. Si bien cada objeto, de manera individual, podría haber tomado diferentes rumbos en su exploración, la intención era que el conjunto de ellos se presentara como rastro de un espacio doméstico en particular. El propósito fue indagar en las diferentes dinámicas y experiencias que tienen los sujetos al habitar el espacio doméstico a través del trabajo con objetos, vistos como su rastro. El primer encuentro con el repertorio de objetos seleccionados para el laboratorio generó una sensación de proximidad con la experiencia e intimidad de otro (en este punto no se había revelado la pertenencia de los objetos), pues era posible reconocer en los objetos a través de su estado y uso, la vida materializada en ellos.

Para poder llegar a lo descrito anteriormente, en la primera sesión propuse un ejercicio clave que consistió en lo siguiente: descargar las maletas y cajas para inspeccionar su contenido y organizar los objetos en el suelo de acuerdo a un criterio de clasificación de libre elección planteado por las tres actrices. Al terminar el ejercicio, los objetos se encontraban en el suelo organizados de acuerdo a su “lugar de pertenencia en la casa”, es decir, la habitación o espacio específico al cual hubieran correspondido asumiendo que fueron objetos recolectados de una casa. Es importante mencionar que antes de realizar el

ejercicio solo se comunicaron las indicaciones del mismo, ninguna otra información adicional sobre los objetos fue compartida. En la siguiente imagen presentó un fragmento del resultado del ejercicio:



Imagen 1. Fotografía de sesión 3 del Módulo 1 del Laboratorio de investigación y creación. Presentación y organización de los objetos en el espacio doméstico.

Los objetos no solamente se manifestaron como el rastro de una casa, sino que la particularidad de cada uno de ellos se veía trasladada al carácter que moldeaba la “casa” en cuestión. De esta manera, la experiencia a la que podíamos acceder sobre aquella casa era particular en relación a sus dinámicas, composición y sensaciones. Esto fue posible ya que los objetos seleccionados para el laboratorio tenían distintas características: algunos eran nuevos, otros viejos, usados, gastados, antiguos, grandes, pequeños, útiles para distintas labores. Las actrices, al explorar los objetos y disponerlos en el espacio, expresaron que era posible intuir el perfil de las personas dueñas de los objetos y, por lo tanto, los habitantes de aquella casa: su estilo de vida, sus gustos, sus edades, sus vínculos y sus dinámicas.

En el trabajo de creación con objetos las posibilidades se expanden: nos transportan a lugares concretos, nos hablan de experiencias y personas concretas, siendo ellos rastro de todas estas realidades. Los objetos trazan un nexo con el exterior de la escena, como diría Bea Blackhall:

Nos cuenta otras cosas, está trayendo a escena otras cosas más allá de eso que estamos viendo, que por ejemplo puede ser el afuera. Hay objetos comunes de la vida cotidiana que si los tomamos aislados nos cuentan mucho de sí mismos (...) ya tienen sus características propias (2017, p. 57).

El trabajo dentro del laboratorio involucró la práctica del cuerpo de las actrices y mía, como investigadora, en un espacio compartido que permitió la interacción con los objetos. Esto posibilitó discusiones que partieron de la experiencia compartida del cuerpo con los objetos, pudiendo explorar a partir de los sentidos y la memoria corporal su condición de rastro. En conclusión, puedo decir que los objetos son lo que queda de la experiencia humana, el rastro de imaginarios, ideales y contradicciones, pero también de territorios y tiempos experimentados, inscritos en la materialidad que los define.

3.1.2. El objeto como enigma

En el anterior apartado explico de qué manera el objeto se manifiesta como rastro. Pero cabe preguntarnos ¿rastro concretamente de qué? El encuentro del sujeto y el objeto permite la confrontación de dos experiencias materiales singulares y complejas, en particular si se hace en un territorio de exploración como lo es un laboratorio de creación escénica. En estos contextos, es posible que el sujeto reconozca en el objeto la manifestación del presente, pero también la presencia de las múltiples trayectorias que lo han moldeado. Al momento de este encuentro, el sujeto y su subjetividad influyen la lectura que se hace sobre el objeto y de esta manera, la tarea de rastrear y descifrar las trayectorias recorridas, y los imaginarios que despierta, se hace compleja. En la escena, el objeto se vuelve un enigma dispuesto a ser explorado.

La pregunta en este caso no es lo que contienen los objetos, sino lo que manifiestan para nosotros. En este sentido, parte de las trayectorias de enunciación del objeto se enmarcan en el imaginario colectivo que compartimos todos los sujetos como sociedad. Sin

embargo, las experiencias individuales y los imaginarios personales también despiertan sentidos distintos en los objetos, trazando nuevas pistas para descifrarlos su enigma.

Considero que un objeto es un enigma para el sujeto pues lo confronta con la manifestación de otros tiempos, territorios y experiencias presentes en su materialidad. Tiempos, territorios y experiencias a los cuales podemos acceder remotamente desde nuestra perspectiva y al explorar el nodo sentidos que termina siendo un objeto. Hito Steyerl menciona lo siguiente en relación a la idea de los objetos como enigma

Objetos modestos e incluso abyectos devienen jeroglíficos en cuyo prisma oscuro las relaciones sociales yacen congeladas en fragmentos. (...) Bajo esta perspectiva, una cosa no es nunca cualquier cosa, es un fósil en el que una constelación de fuerzas se ha petrificado. (...) Consisten en tensiones, fuerzas, poderes ocultos que siguen enfrentándose (2006).

De acuerdo con Steyerl, un objeto no es un nunca *solamente* un objeto. En él se encuentran suspendidos fragmentos de la experiencia humana, vitalidad que se encuentra encriptada y lo contagia dando forma a su materialidad. Esto no implica que los objetos se desvinculen de su capacidad de ser rastro, sin embargo, hace énfasis en lo enigmático de este rastro: en la capacidad que tienen de contener experiencias y sentidos a los cuales es imposible acceder por completo.

Es posible tener un acercamiento a este contenido a través de experiencias que involucren el cuerpo y los sentidos, y no solamente a través del razonamiento y la contemplación. Y en este sentido, la creación escénica se vuelve un territorio que permite el descubrimiento del objeto como enigma y su indagación a partir de la práctica del cuerpo. Descifrar un objeto implica la traducción de información sensible a enunciaciones verbales enmarcadas dentro de nuestros paradigmas de lenguaje y contextos sociales, a veces insuficientes para esta tarea.

Sin embargo, a través de la creación escénica podemos tener alcances e indicios de los enigmas que contienen los objetos, gracias a su distanciamiento y exploración en este

territorio. Además, la creación en escena permite traducir esta información a experiencias, que, de la misma manera, superan el único uso del lenguaje. Así, es posible embarcarse en la tarea de descifrar los objetos a través de la exploración y re interpretación de su materialidad en la creación escénica. Por último, es necesario mencionar que un objeto, al estar expuesto a la experiencia del tiempo, no deja de generar sentidos y renovar su vitalidad. En esto reside la complejidad del objeto como enigma, sus sentidos nunca serán finitos y del todo aprehendidos por el sujeto.

Siguiendo esta línea, presento uno de los ejercicios propuestos en el laboratorio que permiten ejemplificar de qué manera el objeto se manifiesta como enigma. En este, las tres actrices con los ojos vendados tuvieron un acercamiento sensible a seis objetos: una muñeca de porcelana, una cinta métrica, un plumero, un zapato de mujer, una olla y un teléfono celular antiguo. La premisa era reconocer la materialidad y vincular las sensaciones que surgieron en la experiencia de encuentro con los objetos con recuerdos, sensaciones, conceptos e ideas producto de esta exploración.



Imagen 2. Fotografías de la sesión 2 del Módulo 1 del Laboratorio de investigación y creación: exploración sensible de los objetos



Imagen 3. Fotografía de la sesión 2 del Módulo 1 del Laboratorio de investigación y creación: revisión del registro de cada objeto surgido en la exploración. Ronda de discusión final del ejercicio.

El ejercicio tuvo varias rondas en las que cada una de las actrices se vinculaba con los mismos objetos, los cuales no fueron revelados sino hasta el final del ejercicio. Al finalizar cada ronda de exploración, ellas escribían las impresiones de su experiencia con cada objeto en un mismo papel, haciendo un registro a múltiples voces de una sola materialidad. De esta manera, del trabajo con cada objeto resultó la generación de un registro de sensaciones hecho por las tres actrices. A continuación, presento una imagen en la que se puede ver el registro sobre la experiencia de las actrices con la muñeca de la imagen anterior.

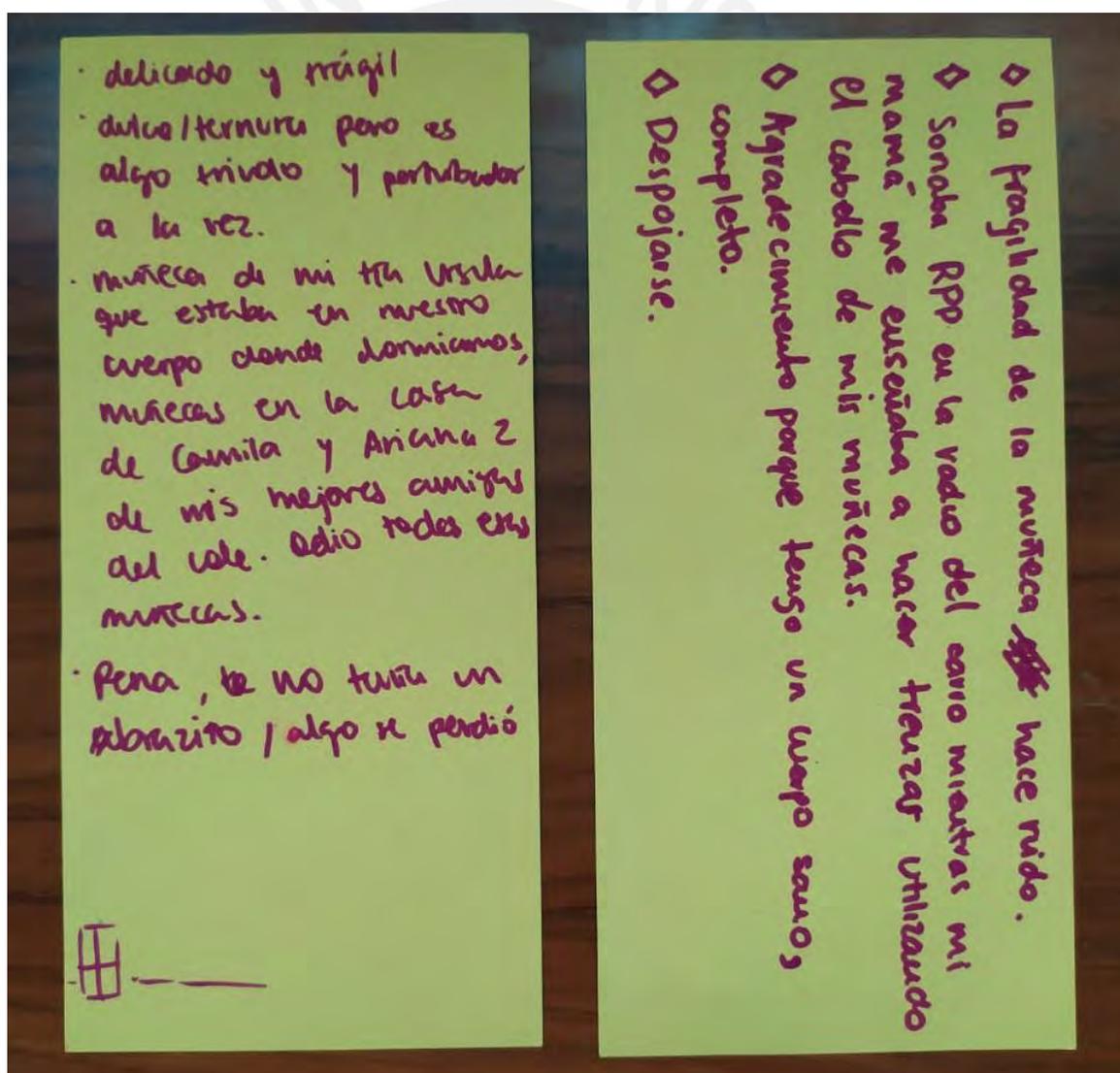


Imagen 4. Registro escrito de experiencia de exploración con muñeca de porcelana

Las sensaciones, recuerdos, ideas y temáticas que surgieron fueron producto del encuentro del cuerpo de las tres actrices con los objetos. Se decidió suspender la vista pues esta resulta dominante en la exploración, anulando las posibilidades de profundizar en otras sensaciones y texturas. Así, el encuentro con los sonidos que producían los objetos, su olor, peso, forma y textura junto con la memoria corporal de ellas fue el detonador de sensaciones, recuerdos e ideas. Se produjo una primera expectativa sobre la apariencia del objeto, que tras ser revelado adquirió mayor particularidad pues fue posible completar la imagen mental que cada una de ellas se había construido.

Notar el uso y deterioro una vez revelados los objetos generó en las actrices una sensación de mayor intimidad y proximidad, pues en ellos era tangible la vida de alguien más. En la discusión del ejercicio, surgió como enigma la vibración de las otras vidas que podría tener el objeto más allá del momento presente del laboratorio. Por otro lado, si bien cada objeto podía ser parte de universos de sentido compartidos por las actrices, también surgieron sentidos particulares detonados por la experiencia individual de cada una de ellas.

De esta experiencia surgió en la discusión la idea de las múltiples caras o identidades de un solo objeto, las cuales confluyen en una misma materialidad. Tal es el caso de la muñeca de porcelana que aparece en la imagen 2 y 3, y que presento con mayor detalle a continuación.



Imagen 5. Muñeca de porcelana que fue parte del ejercicio de exploración

En ella se veían manifiestos universos de sentido compartidos tales como la infancia, la fragilidad o la feminidad. En el caso de una de las actrices, la fragilidad de la muñeca despertó el recuerdo de la disciplina y cuidado impuesto por los mayores en el juego de infancia. En el caso de otra de las actrices, la misma fragilidad vinculada a la muñeca generaba el recuerdo satisfactorio del juego infantil relacionado con la delicadeza. Un mismo objeto, en este caso la muñeca de porcelana, pudo despertar sentidos, recuerdos y narrativas distintas que se vinculan a la experiencia personal de cada sujeto. De esta manera, se detonaron memorias particulares y significativas que atraviesan el camino que emprendemos al querer descifrar un objeto, mediando nuestro vínculo con él.

A partir de dicha experiencia, puedo mencionar lo siguiente: la inserción de objetos en el trabajo escénico permite revelarlos como enigma. Esto hace que los objetos sean explorados desde toda su complejidad para la creación: desde sus posibilidades y atributos materiales hasta los imaginarios y memorias que despiertan. En parte, en esto reside su vitalidad: dentro de la creación escénica es posible descubrir y despertar nuevas formas de materializarla.

Para nosotras, emprender un proceso de creación que tiene como objetivo la exploración de los objetos fue complejo pues implicó verbalizar nuestra experiencia con ellos, es decir, traducir en palabras un encuentro que no es posible aprehender en su totalidad pues el enigma de los objetos no termina. También fue necesario tomar en cuenta que nuestra aproximación a ellos se encuentra determinada por perspectivas y experiencias individuales y particulares. Esto implica que, frente a otros sujetos, los objetos despertarían otras impresiones, complejizando el enigma en ellos. Por último, la inserción del objeto en el trabajo escénico complejiza su ser enigma pues, en este nuevo territorio, está expuesto a nuevas experiencias y lecturas. Así, se reconstruyen los sentidos que involucran al objeto dentro de la creación escénica, generando nuevas narrativas. Esto permite acercarnos a una nueva dimensión, la de los objetos como detonador.

3.1.3. El objeto como detonador

Los objetos, al estar insertos en las dinámicas sociales, son detonadores de experiencias. Su sola presencia provoca el surgimiento de un estado de cosas, haciendo que experimentemos el mundo de manera distinta en comparación a su ausencia. En este sentido, también son detonadores de los discursos que involucran nuestra perspectiva del mundo.

Como presenté en el acápite anterior, los sentidos y narrativas que atribuimos a los objetos se van renovando y reconstruyendo en relación a nuestras formas de encuentro e interacción con ellos, sin que esto niegue atribuciones pasadas. En este sentido, considero que los territorios de creación, en particular los que involucran la práctica del cuerpo, surgen como escenarios ideales para la exploración de las narrativas que despierta un objeto. El trabajo dentro de mi laboratorio de investigación implicó reconocer la vitalidad, tanto como los sentidos y narrativas contenidas en los objetos a través de la práctica del cuerpo, para poder reformularlas en escena. Es en este sentido que entiendo a los objetos como detonadores de narrativas.

En el libro *Dramaturgias de la Imagen*, José Antonio Sánchez desarrolla lo propuesto por Tadeusz Kantor en relación al trabajo con objetos y su profundización en la escena:

El creador debe tener en cuenta lo que Kantor denomina “preexistencia escénica”, es decir, el espacio, los objetos, los actores tienen una existencia previa a la representación, que la ilusión creada durante la representación no puede anular. Un actor no puede ser forzado a la representación de un personaje ilusorio, debe, por el contrario, aparecer en escena “cargado de todo el fascinante bagaje de sus predisposiciones y sus destinos”. Lo mismo cabe decir de los objetos. Será, pues, preciso tener en cuenta tal preexistencia en la elaboración de la ilusión escénica si no se quiere destruir la vida de la una ni de la otra (2002, p. 149).

La apuesta de Kantor, presentada por Sánchez, manifiesta la importancia de reconocer la vitalidad de los objetos, junto con sus sentidos y narrativas, previas a la

escena. De esta manera, es posible generar una realidad potente y auténtica sobre el escenario en la que cada elemento, al potenciar su existencia previa, adquiere un sentido vital renovado. De esta manera, en el laboratorio buscamos profundizar en la vida contenida en los objetos para reconstruirla en escena, y así, posicionarlos como el motor central de la creación.

Siguiendo este principio, presento uno de los ejercicios desarrollados en el laboratorio que permite entender de qué manera el objeto fue un detonador para la creación. La dinámica consistió en lo siguiente: cada una de las participantes escogió un objeto del repertorio y lo llevó consigo hasta la siguiente sesión del laboratorio. En este tiempo, tenían que examinarlo y reconocer de qué manera cambiaba la lectura del objeto en relación al tiempo transcurrido y los nuevos espacios habitados. Los objetos escogidos fueron un discman negro, un cofre pequeño de tela estampada de flores y un recipiente de mondadientes con forma de pollito.

La exploración hizo que ellas identifiquen marcas de uso y deterioro en los objetos, reconociendo la vida previa al laboratorio en ellos. De la misma manera, identificaron un posible momento histórico particular en el que cada uno de los objetos puede haber tenido “vida útil”, de acuerdo a su diseño y aspecto. Además, al verse acompañadas por los objetos a lo largo de sus recorridos diarios, las actrices tuvieron la oportunidad de contrastar la presencia de los objetos en distintos lugares, dinámicas y realidades en los que su presencia no era usual. De esta manera, era posible ver en los objetos un constante dinamismo inusual, provocado por la descontextualización en la que se encontraban, lo cual generaba extrañeza y permitía reconocer con mayor particularidad cada objeto y sus sentidos.

Tras esta exploración, les propuse escribir una biografía para cada uno de los objetos que recoja la información recolectada a lo largo del transcurso del ejercicio. Las actrices tuvieron la oportunidad de realizar el ejercicio con cada uno de los objetos, pues estos fueron rotados, por lo tanto, existieron 3 biografías distintas para cada uno. Para

finalizar el ejercicio, dentro de una sesión de laboratorio les pedí que presenten escénicamente las biografías, pudiendo valerse de objetos adicionales y de su técnica actoral para hacerlo. Esta parte final del ejercicio tuvo como objetivo identificar estrategias en el cuerpo y la voz de las actrices para presentar lo explorado en los objetos escénicamente, asumiendo que el tiempo del ejercicio caló de manera particular en su memoria personal y corporal.

La siguiente imagen pertenece a la presentación escénica de la biografía del cofre estampado de tela de flores, ejercicio realizado por Andrea. Ella decidió presentar un relato en primera persona, en el que narraba hitos y acontecimientos vinculados a la relación con su abuela, los cuales tenían un correlato en las formas de uso del cofre y sus lugares habitados (la abuela en cuestión es la del yo escénico, no la del yo real). Durante el relato, el cofre en cuestión no era visible para los demás. En su lugar, Andrea situó una manta a su costado, la cual aparentaba cubrir un cofre.



Imagen 6. Fotografía de la sesión 7 del módulo 1 del laboratorio de investigación y creación. Biografía escénica del cofre, ejercicio presentado por Andrea

A lo largo del relato, ella buscó generar expectativa sobre el cofre de su narración, a partir de mencionar elementos que habían sido contenidos en él tras distintas épocas: caramelos, pastillas, ganchos, y luego, nada. Los diferentes contenidos del cofre

correspondían a etapas diferentes en la relación entre ella y su abuela. También mencionó los lugares que tuvo el cofre antes del momento presente y como esto evidenciaba episodios particulares de la relación también: infancia (cofre en la sala, con caramelos que le regalaba la abuela), adolescencia (cofre en el dormitorio, con ganchos de pelo con los que la peinaba la abuela), enfermedad de la abuela (cofre en la habitación de la abuela, y posteriormente, en la habitación del hospital, con pastillas y remedios que la abuela tomaba).

La biografía del cofre y sus episodios componen un paisaje de la relación entre Andrea y su abuela, generando en nosotros, expectativa por ver el cofre. El relato de Andrea termina con el fallecimiento de su abuela, y con la expectativa de revelación del cofre, sin embargo, tras levantar la manta, no había nada debajo. Ella finaliza la biografía mencionando que tras el recorrido del cofre en su vida y la de su abuela, ella no se arriesgaría a sacarlo de su habitación y perderlo, pues el cofre, tras el fallecimiento, significaba la nueva presencia de su abuela en su vida

Las particularidades materiales del cofre (de tela desteñida y suave, con estampado de flores, marcada por el polvo y el sol, pequeño) revelaron en Andrea un universo que la remitía a un vínculo cercano, de crecimiento y cuidado, como el que presentó. La forma que tuvo la presentación escénica es tal como la de un secreto que es revelado, o la de una anécdota muy personal que es compartida, con el propósito de presentar un cofre, el cual, hacia el final, está ausente. La ausencia del cofre, en este caso, marcaba también la ausencia de la abuela y de alguna manera, la intensión de que, si bien ella compartía a través del relato su experiencia, quienes la recibíamos no podríamos comprender del todo la misma, por lo tanto, no podemos terminar de conocer el cofre. En la siguiente imagen, presento la biografía escrita del cofre, la cual sirvió de base para la presentación escénica de Andrea.

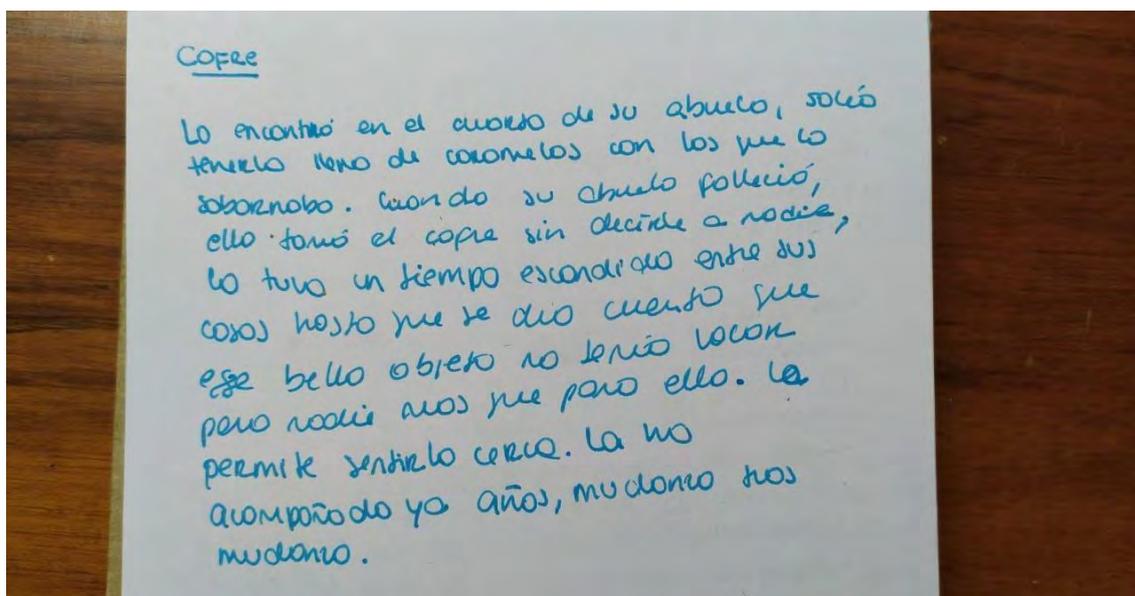


Imagen 7. Fotografía de la bitácora de Andrea en la que se muestra el fragmento del ejercicio de la biografía del cofre

En ambas biografías del cofre, están presentes la manifestación de distintos territorios, vínculos, sujetos y dinámicas elaboradas a partir de las sensaciones que despierta el cofre, trascendiendo la mirada utilitaria sobre él como artefacto. Presentar la biografía escénicamente permitió reconocer esto en relación al objeto. Para lograrlo fue necesario encontrar estrategias en el cuerpo, la palabra y la composición espacial de la escena y de esta manera, trasladar lo encontrado al espacio de presentación.⁹ Indagar en un objeto y sus particularidades permitió tomar esta información para crear narrativas que partían del cotidiano y de nuestra memoria colectiva.

3.2. La vitalidad de los objetos, el proceso creativo y el escenario doméstico

Al profundizar en el trabajo con objetos dentro del laboratorio (teniendo como guía los principios expuestos antes) pudimos reconocer en ellos una pulsión vital que despertaba un universo vinculado al espacio doméstico. Esta pulsión vital fue perceptible gracias al trabajo en el laboratorio, la cual los posicionó como potencia para la creación pese a su condición inanimada. En palabras de Shaday Larios:

⁹ En el siguiente capítulo desarrollaré con mayor especificidad las estrategias escénicas vinculadas al cuerpo y la palabra en relación a los objetos.

La idea de vitalidad no puede realizarse sin incluirnos en una actividad de intercambios que trascienden la inercia operativa, industrial, mercantil de la objetualidad. Presupone un dinamismo, una cierta energía asociada a una cadena de sucesos históricos que impulsan a los objetos cotidianos a visibilizarse como potenciadores de relaciones sensibles y acciones socioculturales (2018a, p.15).

La primera impresión sobre el repertorio de objetos del laboratorio, como expliqué, convocaba el imaginario de uno de sus territorios habitados: la casa. La referencia a este lugar traía, a su vez, discusiones vinculadas a los sujetos y dinámicas que tienen lugar ahí. Parte importante dentro del proceso de investigación con los objetos estuvo sujeto a indagar en las dinámicas que toman lugar en el espacio doméstico, las cuales solemos naturalizar por ser parte de lo cotidiano. En ese sentido, la aproximación de las actrices hacia los objetos también tomaba en cuenta impresiones e imaginarios contruidos a partir de sus historias personales.

El trabajo escénico con los objetos abrió una importante posibilidad de discusión en torno a lo cotidiano, lo íntimo y lo doméstico, pues la materialidad tangible convocaba estos temas. Dicha intimidad estaba muy vinculada a los ciclos de vida y cómo estos se hacen tangibles en las dinámicas domésticas dentro de la casa. Dicho de otra manera, nuestra experiencia cotidiana con los objetos se construye también en función al momento de vida que cursamos y a la época a la que pertenecemos. Estas fueron las discusiones que tomé como punto de partida para la creación de la experiencia escénica resultado del laboratorio.

3.2.1. La creación de paisajes objetuales

Abordar el trabajo con objetos desde los principios propuestos para el laboratorio me permitió cuestionar la forma en la que entendíamos y trabajábamos la escena en el laboratorio y dentro de la investigación. Los objetos son una presencia material a través de la cual es posible presentar y desarrollar sentidos para la creación. Por esto, la composición de la imagen escénica, constituida a partir de los objetos, el cuerpo y el espacio, fue un

recurso expresivo fundamental para mi propósito. A través del trabajo con estos elementos pude evidenciar la vitalidad que buscaba presentar en los objetos a través de la experiencia escénica. Así, busqué profundizar en la exploración de la escena desde la indagación de su materialidad y visualidad para la construcción de imágenes expresivas que configuren una dramaturgia visual.

Para desarrollar esta perspectiva, busqué referentes que me permitieran orientarme. Así, encontré que esta manera de abordar la escena es fundamental en el teatro de Gertrude Stein. La escritora estadounidense estructura la construcción de la escena a partir de la sensorialidad del momento escénico constituido en un espacio - tiempo único, compartido con el espectador, dejando en un segundo plano la acción dramática y la prosa lineal. De esta manera, en el teatro de Stein las posibilidades de la escena se abren a nuevas formas de creación y organización en las que la estética resulta un recurso fundamental para la expresión y construcción de sentido. Eulalia Piñero propone, a partir de la obra escénica de Stein:

El teatro de Stein es un teatro de paisajes más que de acción (...) Stein trabaja el teatro como un género eminentemente visual y sonoro donde la emoción y el tiempo son aspectos mucho más importantes que la historia y la acción (2003, p.68).

La noción de “paisaje objetual” construido a partir de la materialidad del cuerpo y los objetos apareció como una posibilidad particularmente atractiva para el trabajo dentro del laboratorio. El término fue enunciado por Shaday Larios en la introducción de su artículo “Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escena” (2017c). Al mencionarlo, ella hace referencia a los paisajes cotidianos construidos con objetos, presentes en su búsqueda de materiales de investigación en un mercado de segunda.¹⁰ La autora no profundiza en el desarrollo de este término. Para esta investigación, decidí retomarlo y ponerlo en relación con el teatro de paisajes de Stein, pues ambos conceptos me permitieron exponer con mayor precisión y profundidad el trabajo desarrollado en el

¹⁰ Un mercado de segunda es un espacio de compra y venta de artículos de segundo uso, normalmente configurados como feria cuya localidad es estable o itinerante

laboratorio. Entiendo como paisaje objetual la construcción imágenes expresivas a partir de la composición de cuerpos humanos y objetos en escena, las cuales apelen a estructurar una dramaturgia visual. Estas imágenes no representan una copia mimética de la realidad. Por el contrario, permiten una reinterpretación de la misma a partir de la composición con materiales y formas que ponen en juego imaginarios en común sobre determinada realidad que se busca representar.

Considero que el espacio escénico es un territorio en el cual toma lugar la posibilidad de los objetos de presentarse desde su ser rastro de imaginarios sociales compartidos. De esta manera, creo que una imagen nunca es inocente, así como un objeto nunca es pasivo. Por ello, es posible que la contundencia de las imágenes en escena pueda transmitir las sensaciones y sentidos que las palabras no pueden contener al tratar de nombrar un objeto en su vasta vitalidad.

Esto abrió, para mí investigación, la posibilidad de generar una aproximación particular a la escena, en la que el espectador se vincula a partir de sensaciones construidas por la composición de objetos en escena. Estos construyen sentido en la escena a través de su materialidad puesta en relación a los distintos elementos que la acompañan tales como el cuerpo, la voz, el sonido y el espacio. De la misma manera, la creación escénica a partir de paisajes objetuales me permitió tener un abordaje en el que prima la potencia expresiva de la sensorialidad para explorar narrativas sobre la intimidad habitada en estos territorios.

3.2.2. “Todas esas pequeñas cosas”, la construcción escénica de paisajes objetuales sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico a través del trabajo con objetos

Para sistematizar escénicamente los hallazgos del laboratorio de investigación y creación surgió “Todas esas pequeñas cosas”, experiencia escénica que se presentó como la arqueología de la intimidad de tres mujeres, las cuales narran fragmentos de su historia actual a través de los objetos que fueron parte de dichos momentos. La experiencia escénica tomó lugar en una casa habitada actualmente, tomando 3 espacios de la misma

para presentar cada uno de los paisajes objetuales, llamados “Postales a mi tío Benjamín”, “Conversaciones con mis juguetes” y “Diario de una mudanza”, los cuales tuvieron una duración de aproximadamente 10 minutos.

Cada uno de los paisajes objetuales presentó los imaginarios y experiencias que son parte de procesos vitales enmarcados en el territorio doméstico: la infancia, la juventud-adulterez y la muerte. Estos paisajes objetuales fueron construidos a partir de la forma en la que nosotras, las actrices y la investigadora, habitamos esas experiencias. Las habitaciones seleccionadas para la presentación fueron las siguientes: la sala, un pasadizo-sótano y un dormitorio, respectivamente.

Los espectadores fueron invitados a asistir a una reunión en la que compartieron con las actrices, el equipo creativo y de producción. En la reunión hubo bocaditos, vino y música de fondo, la cual forma parte de lo que podríamos considerar un repertorio colectivo de canciones populares de antaño que se escuchaban en las casas de las actrices y mía. En el transcurso de la reunión, cada una de las actrices invitaba a un grupo de seis personas a pasar a los cuartos en los que ocurrirían las escenas. La única excepción era la escena “Diario de una mudanza”, pues la propuesta implicaba la existencia de un video diario privado, por lo que los espectadores eran infiltrados y tenían que escabullirse en ese espacio guiados por una persona de producción.

El número reducido de invitados por escena, la disposición y cercanía del espacio de representación junto con la construcción de un momento previo de encuentro fueron recursos fundamentales para construir la atmósfera íntima que se buscaba para la presentación.

En cada una de las escenas se emplearon estrategias narrativas y de composición que surgieron a lo largo del trabajo realizado en el laboratorio de investigación y creación. Estas estrategias permitieron materializar escenarios y sensaciones surgidas en la profundización del objeto como dispositivo en el que se inscriben realidades domésticas. El resultado fueron tres paisajes objetuales en los que se buscó que cada cuerpo y elemento

contribuya a componer el desarrollo de la escena a través del tiempo de representación. Las decisiones en torno a los lugares de presentación de cada escena se tomaron en función a intuiciones, sensaciones e imágenes que aparecieron a lo largo de la creación de la experiencia. De esta manera, buscamos encontrar correspondencias entre la forma en la que percibimos ciertos lugares de la casa y sus imaginarios como paisajes, para la selección de cada lugar de la experiencia escénica.

Para la creación de la experiencia, consideré la sala como el espacio de la infancia, pues este hace referencia a la apertura al exterior, así como en ese momento de la vida el mundo está abierto para nosotros. En este espacio, se presentó el paisaje objetual “Conversaciones con mis juguetes”. La siguiente imagen pertenece a un fragmento de esta experiencia:



Imagen 8. Fotografía de fragmento inicial de la escena “Conversaciones con mis juguetes”

La escena “Conversaciones con mis juguetes” expuso el miedo al crecimiento y la visión de la infancia como un momento seguro frente a la adultez. Para su creación, me basé en el recuerdo de las actrices sobre los juguetes tirados por distintos lugares de la casa como una forma que tienen los niños de explorar su libertad y habitar el mundo desde sus propios imaginarios, experiencia que puede ir desapareciendo mientras uno crece. En escena, Norma construye, sobre la mesa de centro de la sala, imágenes con juguetes, en las que se hacen presentes distintas experiencias e impresiones suyas surgidas a lo largo

de su infancia. El espectador fue invitado a la sala para ser parte de una confesión hecha por Norma: el miedo a crecer y hacerse adulta.

La escena “Diario de una mudanza” expuso el periodo de juventud-adultez y tuvo lugar en el pasadizo-sótano de la casa. Reconozco este momento del ciclo vital como uno de incertidumbre y confrontación con uno mismo en relación a tomar las riendas de su propio destino en el mundo. Así, se trata de un momento de tránsito individual. El pasadizo-sótano se presenta, en este sentido, como un lugar lleno de oscuridad que tiene una sola vía en la cual transitar. La escena recoge las sensaciones y reflexiones de Andrea en el primer día de emancipación de la casa de su padre, a través del registro en un video diario. Sobre una alfombra, ella acomoda sus cosas tras la mudanza, y hace tomas específicas mientras narra el vínculo con su padre y la experiencia que está viviendo al independizarse:



Imagen 9. Fotografía de fragmento de la escena “Diario de una mudanza” donde podemos ver el espacio.

Conforme transcurre la escena, Andrea construye paisajes con los objetos que trajo consigo, a través del registro proyectado de su video diario. Los paisajes se realizan a partir de la composición de objetos tales como libros, páginas de libros, zapatos, discos junto con el encuadre de video al momento de hacer la proyección. Las imágenes construidas también incorporan la presencia de la actriz a través de la presencia de su voz y la aparición de fragmentos de su cuerpo al tiempo de grabación. La proyección en vivo del video diario construye un nuevo nivel de imagen total, pues esta es sólo un fragmento de todo el cuadro

permiten traer la presencia del tío a escena. Ella también menciona que este era el lugar donde sostenía conversaciones por teléfono con su tío durante su infancia.

A continuación, presentaré algunos aspectos y estrategias del trabajo escénico con objetos que fueron rastreados en el laboratorio, los cuales fueron fundamentales para la creación escénica. Estos aspectos serán presentados a través de momentos puntuales de cada una de los tres paisajes objetuales que resultaron de este proceso.

3.2.3. La presentación dramática del objeto y la generación de una situación escénica

A partir del trabajo dentro del laboratorio, identifiqué que el objeto reconstruye su presencia y significado al entrar en la escena. Esto sucede ya que su ingreso a este nuevo contexto implica un desplazamiento de su lugar de origen, en el cotidiano. Es por esto que la nueva lectura del objeto se construye en función al resto de elementos que lo acompañan en escena junto con la reformulación de atribuciones sociales y culturales previas. Así, el objeto es despojado de su funcionalidad habitual, sin embargo, esta no deja de ser reconocida, inscribiéndolo así en un nuevo campo de representación sobre el cual se construirán nuevas asociaciones. La presencia de los objetos, en este sentido, contribuye al desarrollo de la dramaturgia desde la creación de sentido. A continuación, presento dos momentos de “Todas esas pequeñas cosas” que permiten ejemplificar lo que propongo.

La siguiente imagen pertenece a uno de los cuadros iniciales del paisaje objetual “Conversaciones con mis juguetes”. Al inicio, solo hemos visto a la muñeca de espaldas a los invitados. Norma presenta a la muñeca de la siguiente manera, mientras le sirve agua en una taza pequeña de juguete: “Cuando ella era chiquita, le encantaba jugar a tomar el té. Se sentía grande cuando lo hacía. Así que llamaba a sus amigos a que se sienten a tomar el té con ella.” Después de este momento, Norma se toma el contenido de la taza, la voltea y sienta la muñeca encima, esta vez de cara al público:



Imagen 11. Fotografía de uno de los cuadros iniciales de “Conversaciones con mis juguetes”

Podemos ver en la expresión de la muñeca un gesto de llanto e insatisfacción, cuando antes se ha encontrado haciendo una de sus actividades favoritas, según lo expresado por la actriz. La contradicción entre lo que se dice y lo que se muestra busca generar una tensión dentro de la dramaturgia de la escena: por qué el gesto de la muñeca es ese, si está haciendo una de sus actividades favoritas. La imagen generada en este cuadro contribuye a la introducción de un conflicto para la escena.

A lo largo del desarrollo de la escena se va construyendo un paralelo entre lo que Norma narra sobre los imaginarios que creaba al jugar con la muñeca y su propia historia. Al final de la escena, ella confiesa el miedo a hacerse adulta y con esto, revela que todo lo narrado en relación a la muñeca pertenece a su propia historia. Por lo tanto, el gesto de la muñeca mostrado inicialmente busca presentar el estado de Norma, el cual se confirma tras su confesión final, al revelar el miedo e incertidumbre en relación a volverse adulta.

Al inicio de la escena, Norma se refiere a la muñeca y a sus amigos (otros juguetes), mientras cuenta que ellos jugaban a ganar premios por su buen comportamiento y coloca una estrella de plástico al costado de cada uno. Este es un ejemplo del paralelo al que me refiero. Hacia el final de la escena Norma menciona que ahora sus amigos tienen otro tipo de premios, vinculados a la vida adulta y a las satisfacciones que cada uno de ellos

encuentran en ella. Mientras narra esto, coloca las mismas estrellas de plástico sobre la mesa, esta vez solas. Los amigos de Norma, en la actualidad ya no son juguetes, son personas que atraviesan la etapa de volverse adultos. Los objetos, en este caso, las estrellas, contribuyen a construir el paralelo, y al final revelar, la historia de Norma y la de la muñeca.



Imagen 12. Fotografía de fragmento del paisaje “Conversaciones con mis juguetes”. Detalle estrellas primer momento



Imagen 13. Fotografía de fragmento del paisaje “Conversaciones con mis juguetes”. Detalle estrellas segundo momento

Otro paralelo se hace presente al establecer la manifestación de la madre de Norma a través de un dinosaurio de juguete, quien en un primer momento fue la representación de la mamá de la muñeca. Este dinosaurio se hace parte de la narración cuando se narra una discusión que tuvo la muñeca/Norma con su mamá en relación al uso de una bicicleta como medio de transporte, a través del cual ella/la muñeca encontraba libertad. Este es el punto de quiebre a partir del cual se comienza a revelar la identificación de la historia de la muñeca con la propia historia de Norma. La siguiente imagen pertenece a ese momento.



Imagen 14. Fotografía de cuadro intermedio de la escena de discusión madre hija en “Conversaciones con mis juguetes”

Los objetos, en este caso juguetes, en un primer momento buscan otorgar un universo de sensaciones vinculadas a la infancia, lo cual permite enmarcar el relato dentro del paisaje objetual. En un segundo momento, la particularidad de los juguetes, y la forma en la que ingresan a escena, permite generar estrategias dramáticas que contribuyen con el desarrollo de una dramaturgia no verbal. Los juguetes son clave para sugerir, y hacia el final confirmar, el paralelo entre la historia narrada de la muñeca y la de Norma.

Me parece importante mencionar que el carácter dramático que adquieren los juguetes en el paisaje presentado no altera ni transforma la naturaleza de los objetos: estos son juguetes y dentro del paisaje escénico son tratados como tal. Por el contrario, considero

que el carácter dramático de los objetos reside en la profundización de su naturaleza y como esta despierta ciertos imaginarios en escena.

Hasta aquí, he presentado como la aparición de los objetos en escena contribuye con la dramaturgia visual de los paisajes. Esto es posible gracias a los atributos materiales o inmateriales que tienen los objetos y la manera en la que estos se hacen presentes en escena. Considero necesario presentar otro ejemplo sobre la forma en la que los objetos se constituyen como presencia dramática en escena, contribuyendo al desarrollo de la dramaturgia visual a partir de la generación de sensaciones específicas en escena.

La siguiente selección de imágenes muestra la progresión de un fragmento de la escena "Postales a mi tío Benjamín". En ella, Almendra explica la ocupación de su tío Benjamín de la siguiente manera: "creo que nunca me explicaron muy bien qué es lo que él hacía, pero él me había dicho que trabajaba escalando los rascacielos de Miami y Nueva York. Para mí eso sonaba muy peligroso, me daba miedo que algo le pase, pero la verdad es que nunca nada le paso".



Imagen 15. Fotografías de la escena "Postales a mi tío Benjamín", construcción de la torre

Mientras dice esto, va armando una torre con recuerdos de viaje que fueron obsequiados a su familia por su tío. Estos recuerdos son la miniatura de cada lugar visitado por él. Así, vemos que son suvenir de viaje con forma de edificios pequeños los que usa Almendra para armar la torre, y es en su construcción inestable que se pudo transmitir la incertidumbre que ella expresa a través del texto enunciado. Por la forma de los suvenirs y

la manera en la que eran apilados, ella no tenía total control de la construcción de la torre de recuerdos, de la misma manera que su tío no tuvo total control sobre el riesgo de escalar edificios. Conforme ella va armando la torre, esta tiembla mientras Almendra manifiesta en su narración el temor a un posible accidente de su tío. Una vez que Almendra termina de construir la torre, y esta no se ha caído, ella confiesa que a su tío nunca le pasó nada malo, nunca tuvo un accidente en el trabajo. La construcción de la torre de recuerdos buscó generar una situación de tensión en la dramaturgia, en la que se manifiesta la sensación de la narración de Almendra a través de la construcción inestable de la torre de recuerdos de viaje.

En ambos ejemplos presentados, los objetos y sus particularidades contribuyen a la construcción de una dramaturgia visual a partir de la profundización de los imaginarios que estos traen a escena. En el primer caso, los objetos añaden información no verbalizada por la actriz en escena. En el segundo caso, los objetos otorgan una sensación producto del momento presente de la escena y la forma en la que ingresan.

3.2.4. Los universos de sentido del objeto y la reinterpretación de su significado en escena

En el trabajo dentro del laboratorio, identificamos que un objeto puede ser blanco de diferentes significaciones, lo que llamo universos de sentido. Estos se construyen en función a las atribuciones que les otorgamos, y en particular dentro de la creación, en función a las formas de ingreso y tratamiento en la escena. El imaginario colectivo contribuye al repertorio de sentidos que le atribuimos a un objeto. En este sentido, es posible que sus significados adquieran otras connotaciones o se transformen de acuerdo al paso del tiempo, disponiendo de manera particular nuestra lectura de ellos.

La siguiente imagen es un fragmento de la escena “Conversaciones con mis juguetes”. En ella podemos ver a la muñeca encerrada entre un teléfono, una calculadora y un monedero dispuestos sobre una mesa:



Imagen 16. Fotografía de un fragmento de la escena “Conversaciones con mis juguetes”, encierro de Norma

Estos objetos materializan el imaginario de Norma sobre las responsabilidades que tiene que asumir una persona al volverse adulto. La imagen muestra un fragmento del paisaje objetual en el que Norma narra una anécdota sobre la vida de la muñeca: “un día en el colegio le pidieron de tarea que describa a sus papás. Ella no supo muy bien qué decir, ya que los veía siempre preocupados pensando si habían terminado el reporte para la reunión del trabajo, contando el dinero para ver si era suficiente, haciendo que cuadren las cuentas para llegar a fin de mes. Y teniendo cuidado, porque siempre puede haber alguien en la calle que quiera hacerte daño”.

Conforme se menciona cada una de las frases, y se enuncian las responsabilidades del mundo adulto, cada uno de los objetos se va colocando cercado a la muñeca. Hacia el final, una pistola de juguete sostenida por Norma señala a la muñeca, haciendo referencia al peligro del mundo adulto. De esta manera, la manifestación de las responsabilidades del mundo adulto presente en los objetos encierra a la muñeca, y así se compone un paisaje en la escena. Los objetos en un primer momento estuvieron vinculados a los juguetes y al mundo de la infancia. Tras este fragmento, los objetos pertenecen al mundo adulto y sus responsabilidades.

Los universos de sentido que atraviesan determinado objeto, al entrar en la experiencia escénica, son reconstruidos en función a la interacción con el resto de elementos que constituyen la escena. Estos generan relaciones a lo largo del desarrollo de

la dramaturgia que permiten desarrollar o construir una nueva presencia para el objeto. Los sentidos que atraviesan la existencia pre escénica de un objeto, se reelaboran en el ingreso de este a una dramaturgia, adquiriendo una nueva vitalidad. Los objetos en escena, de esta manera, permiten manifestar en ella la presencia de experiencias, momentos o personas que no están materialmente en este contexto. Así, los objetos se vuelven extensión de una realidad exterior a la escénica.

La siguiente imagen corresponde al final del paisaje escénico “Postales a mi tío Benjamín”.



Imagen 17. Fotografía de la imagen final de la escena “Postales a mi tío Benjamín”. Presencia del tío en los objetos

En la imagen podemos ver los objetos que han tomado la forma del rastro de la vida del tío Benjamín en escena, a través de una disposición que busca configurarse como la de un altar. A lo largo de la escena, en cada episodio en la que los objetos están presentes, estos son autorreferenciales. Es decir, las postales son postales, los cigarrillos son cigarrillos. Hacia el final, tras revelarse la muerte de Benjamín, esto cambia. Ahora, los objetos que quedan sobre la cama armando un altar, representan la presencia de Benjamín en el espacio, y no la de cada uno independientemente.

En el presente capítulo he presentado los tres principios que guiaron el trabajo escénico con objetos para mi investigación: rastro, enigma y detonador de narrativas y experiencias. Esta perspectiva los presenta como dispositivos cargados de una vitalidad

distinta a la humana. Así, un objeto es un conglomerado de sentidos que se desarrollan de acuerdo a las condiciones y la perspectiva sobre la cual se los interprete. En el trabajo dentro del laboratorio, identifiqué que la materialidad de los objetos es un atributo que contribuye a la generación de una dramaturgia visual a partir de su presentación dramática y la generación de una situación escénica. De la misma manera, la identificación de los atributos no materiales presentes en los objetos permitió el desarrollo de otra estrategia para la creación de la experiencia escénica: los universos de sentido y su reinterpretación en escena.

Para el trabajo dentro del laboratorio fue necesario, en un primer momento, construir en las actrices una mirada particular sobre los objetos, la cual reconozca su vitalidad y pertenencia en el escenario doméstico. En un segundo momento, se buscaron las estrategias para reelaborar la vitalidad de los objetos en escena.

Esta perspectiva sobre los objetos, la cual se fue construyendo en el proceso de laboratorio, permitió la creación de “Todas esas pequeñas cosas”, experiencia escénica que se presentó como la arqueología de la intimidad de tres mujeres que narran fragmentos de su historia actual a través de los objetos que las acompañaron en dichos momentos. En estos tres paisajes escénicos, se pudo ver distintos aspectos del trabajo escénico con objetos que permitieron desarrollar la dramaturgia: la presentación dramática del objeto y la generación de una situación escénica junto con la simbología del objeto y la reinterpretación de su significado en escena. En el siguiente capítulo desarrollaré de qué manera el vínculo que las actrices construyen en escena con los objetos permite generar una co presencia para el desarrollo de una dramaturgia visual y la generación de sentido en escena.

CAPÍTULO 4. OBJETOS Y CUERPOS. RELACIONES QUE CONSTRUYEN ESCENARIOS DOMÉSTICOS

Los principios que descubrimos en el trabajo con objetos dentro del laboratorio (rastros, enigmas y detonadores) me permitieron reconocer la vitalidad que estos poseen en escena, y la manera en la que esta se vincula con el trabajo de las actrices. La exploración configuró un tipo de vínculo entre actrices y objetos, distinto y alternativo a la experiencia previa que ellas manejaban como actrices. Según esta experiencia, los objetos podrían ser usados como utilería, como un complemento de la escena o como herramienta orientada a la exploración de las posibilidades del cuerpo. Sin embargo, el trabajo dentro del laboratorio permitió que las actrices exploren de otra forma la vitalidad de los objetos, la cual los posicionaba como una presencia escénica diferente a la de ellas, y por lo tanto, requería del desarrollo de estrategias en escena que permitan visibilizar esto.

Por ello, el objetivo del presente capítulo es dar a conocer las estrategias escénicas que surgieron en el laboratorio para crear paisajes objetuales sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico, desde el vínculo entre la actriz y los objetos. Para esto, primero discutiré la noción de manipulación de los objetos, y la jerarquía que esto supuso para la relación que establecieron las actrices con los objetos. Esta discusión no fue solo del laboratorio, sino que pertenece a un debate muy presente en las propuestas escénicas que trabajan a partir de los objetos. Luego, expondré de qué manera la forma en la que los objetos aparecieron en escena permitió sostener una relación de mutua afectación con las actrices. Para esto, presentaré las estrategias surgidas dentro del laboratorio: collage cuerpo objeto, animación, imagen mediada e manipulación a partir de la palabra.

4.1. El objeto intervenido por el cuerpo

La vitalidad está comúnmente asociada al movimiento, sin embargo, en los objetos toma un carácter distinto, ya que la inmovilidad que los caracteriza no se corresponde con la

de una materia estática, indemne al paso del tiempo. En ese sentido, la vitalidad en los objetos toma la forma de una potencia presente en ellos, reconocible a partir de la perspectiva que adoptamos al estrechar vínculos con estos. Así, el objeto toma la forma de un cuerpo de naturaleza distinta a la humana, cuyo funcionamiento, experiencia y voluntad son igual de complejas. Por ello, el trabajo en escena implicó emprender la exploración desde el cuerpo hacia la vitalidad y posibilidades de expresión del objeto.

Es importante mencionar que las exploraciones en el laboratorio permitieron construir un vínculo en el que los objetos no se encontraban subordinados a la voluntad de las actrices. Muy por el contrario, se podría decir que las actrices cumplían el rol de mediadoras entre los objetos y la escena. Ellas desarrollaron estrategias para escenificar la vitalidad de los objetos a través del trabajo del cuerpo y la voz para la construcción de narrativas que requieren de ambas presencias en el espacio escénico.

Entonces, cabe señalar que el proceso de investigación dentro del laboratorio tuvo que crear las condiciones para establecer un espacio de diálogo y de una vasta escucha por parte de las actrices, a las sensaciones, movimientos y posibilidades que planteaba un objeto. Como desarrollé en el capítulo anterior, un objeto trasciende su significación utilitaria, y es capaz de contener sentidos múltiples. El trabajo de las actrices, entonces, requirió reconstruir a través del cuerpo las líneas de enunciación posibles que contiene cada objeto: qué cosas manifiesta, qué relaciones construye con el cuerpo y con otros objetos, cómo se lee desde la perspectiva del espectador y en función a qué. En el camino de dicha reconstrucción, el cuerpo y la palabra fueron las herramientas que permitieron develar en escena la vitalidad de los objetos, y de la relación entre ellas con los mismos.

Shaday Larios (2018a) menciona tres constantes que se mantienen en las distintas formas que cobra el teatro de objetos, las cuales me permiten analizar la forma en la que se diseñó el vínculo entre las actrices y los objetos. La primera, considera que “el objeto cotidiano se vuelve protagonista de la estructura en la que está inserto desde distintos grados de reestructuración” (pp. 26-27). En el laboratorio, al partir de explorar las

posibilidades expresivas de la vitalidad de los objetos, los inscribimos directamente como ejes de la construcción dramática de cada una de las tres escenas. Los objetos, en este sentido, fueron la materialidad desde la cual despertaron sentidos y líneas de narración que tejieron el desarrollo dramático. Era necesario identificar las formas de vínculo entre actriz y objeto que permitirían presentar estos sentidos a partir de la presencia de ambos en escena.

La segunda constante que menciona Larios es la siguiente: “el objeto cotidiano visibiliza una forma de vínculo con el sujeto con el que comparte el mismo espacio, que será fundamental para su desarrollo” (p.27). En el trabajo dentro del laboratorio, las actrices exploraron y construyeron distintos tipos de vínculos a través del cuerpo y la palabra, haciéndose presente la enunciación desde el yo para la construcción de paisajes objetuales en la escena.

Al respecto, Larios menciona “en el teatro de objetos, el actor no entra jamás en la piel del personaje. Él permanece él mismo en la escena, desenvuelve ciertas particularidades de su personalidad” (2018a, p. 23). La construcción de la escena se hace desde un yo que reconoce el presente, el lugar y el momento de representación, para generar una línea difusa entre la situación dramática y lo que está fuera de ella. En esta perspectiva, dentro de las estrategias surgidas en el laboratorio, tampoco existió la necesidad de creación de personajes, si no, al contrario, construir un yo que no estuviera desligado de la individualidad de las actrices. En este sentido, eran ellas mismas y sus historias las que aparecían en escena, lo que supuso quebrar la cuarta pared y establecer un vínculo con el espectador desde ese lugar.

Por último, la tercera constante en el teatro con objetos que recoge Larios es que “(el) objeto cotidiano se poetiza al adquirir una doble función significativa” (p. 27). La presencia de los objetos en escena adquiere un carácter particular gracias al desplazamiento del cotidiano. Al ingresar a escena, el objeto reconstruye su presencia y sus sentidos en relación al resto de elementos escénicos. Esta nueva presencia redefine la

percepción sobre los objetos, situándolos en territorios cada vez menos cotidianos para hablarnos de un estado de cosas y sensaciones particulares. A continuación, presentaré las estrategias recogidas en el laboratorio para la construcción de los vínculos entre actriz y objetos en la sistematización de la experiencia escénica “Todas esas pequeñas cosas”.

4.1.1. La manipulación del sentido de los objetos

El ingreso de los objetos en escena implica un cuestionamiento sobre ellos y su presencia en este nuevo territorio. En el cotidiano es usual dar por sentado la presencia de los objetos, encontrándolos como utensilios subordinados a nuestras necesidades. De esta manera, el desplazamiento de los objetos a la escena también arrastra consigo esta perspectiva: los objetos están a la disposición de nuestras necesidades sobre escena, siendo esta una posibilidad para la creación en donde el objeto es un elemento adicional, más no central, en la propuesta. Sin embargo, el objeto en sí mismo no es el blanco de la indagación, pues está subordinado a la voluntad de creación del sujeto en escena.

Esta es una posibilidad válida para el trabajo con objetos, sin embargo, resulta problemática si lo que se busca es indagar en su vitalidad y las formas que esta pueda adquirir en escena, también en relación al sujeto. El trabajo en el laboratorio, de esta manera, puso en cuestión la noción de manipulación, al entenderla en un primer momento, como la imposición de sentidos y movimientos sobre el objeto. Al respecto, Milagros Ferreyra, creadora vinculada al teatro de objetos, señala lo siguiente:

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 en utensilios u objetos, práctica definida por algunos como fundamentalmente titiritera, por el contrario, la animación de objetos puede materializarse por otros medios diferentes, e incluso exteriores a él (a su movimiento físico) (2007, p. 6).

Si bien las formas que contempla Ferreyra para el objeto en escena trascienden la imitación antropomórfica para abrir paso a otro tipo de presencias, sigue llamando la atención la necesidad de imprimir en los objetos “vida”, o de “animarlos” para la escena. Así, se plantea un vínculo de necesidad para los objetos que requiere del sujeto o animador para otorgarle vitalidad al objeto, desviando las posibilidades del objeto de construirse desde su propia vitalidad a partir de estrategias alternativas. Esta manera de contemplar el trabajo con objetos puede implicar instaurar una relación de subordinación sobre los objetos, la cual los sitúa como material pasivo.

Por ello, los principios trabajados en el laboratorio presentaron la necesidad de encontrar otras formas de vínculo con el objeto a partir de reconocerlos como rastro, enigma y detonador. En este sentido, la mirada que subordina al objeto utilitario fue desplazada por la mirada que reconoce y busca explorar las múltiples vitalidades que se encuentran contenidas en la misma materia. El distanciamiento de esta mirada utilitaria dentro de laboratorio nos sumergió a las actrices y a mí en un territorio en el que no poseíamos total control de los sentidos que surgirían en los objetos. Fue un camino desconocido. Por eso, estuvimos dispuestas a la escucha y atención horizontal, para guiarnos por la incertidumbre y las intuiciones que podrían despertar los objetos. Al respecto, Larios menciona:

El objeto vivo objeta mi capacidad de poder sobre él y me desafía hacia liberarlo más que a derrotarlo, o al menos pactar zonas de equidad en donde se demuestre cómo él también ‘me posee’ o ‘me manipula’. El objeto vivo es aquello que está delante de mí, más que en contra de mí, y en el territorio de la vitalidad me convida al diálogo frontal, pues no está por debajo, ni por arriba, sino delante de mí; la vitalidad instiga la ruptura de toda jerarquía por la que el objeto cotidiano se hace invisible (2018a, p. 17).

Así, la necesidad de construir un vínculo distinto con los objetos en escena a partir de esta mirada significó un desafío a nivel de técnica para las actrices. ¿Cómo construir este tipo de vínculo cuando estamos acostumbrados al utilitarismo de los objetos? ¿Esta

subordinación que impide reconocer la vitalidad en los objetos tiene que ver con la diferencia en relación a la dimensión con el sujeto? ¿Qué estrategias o herramientas requiere la construcción de un vínculo horizontal con los objetos en escena, en el que la vitalidad de ambas entidades se vea presente?

El desafío dentro del laboratorio era construir una relación con los objetos en escena que permita despertar una visión particular en el espectador, atenta al detalle y los sentidos e imaginarios que los objetos despiertan. Esto implicaba a nivel de técnica, trabajar en relación a la presencia de los objetos y lo que pueden detonar en escena junto con las actrices significó partir del cuerpo y la voz frente a la particularidad de cada objeto en escena. Encontramos ahí las intuiciones que nos guiaron a lo largo del proceso creativo pues consideramos que la potencia de los objetos se encuentra contenida en sus dimensiones, y lo que estas pueden construir en conjunto con el cuerpo que lo acompaña.

Frente a este escenario, la materialización de los vínculos posibles trascendía la necesidad de “animar” el objeto. Por el contrario, planteaba la necesidad de construir un territorio escénico en el que ambas presencias compartan el mismo estatus para expresar. Al respecto, Larios menciona El teatro de objetos trasciende la idea de que ver un objeto no animado o no manipulado en escena es un objeto muerto, puesto que existen otros tipos de animación mental (2018a, p. 25).

Es importante mencionar que Larios, al referirse a una animación mental, recoge un término propuesto por Plassard, quien hace referencia a la posibilidad de una “manipulación que está más en el orden del presentar, no del animar”, inscribiéndose tal en una dimensión más mental que física (2018a, p. 24). Al plantear una suerte de manipulación mental, o del sentido del objeto, se prioriza su capacidad de revelarlos como contenedores de realidades y narrativas, antes que entenderlos a partir de su utilidad en escena. En mi opinión, la manipulación mental que menciona Plassard involucra también la manipulación de la perspectiva del espectador sobre la experiencia escénica y en particular, sobre la manera de decodificar los objetos en ella. De esta manera, las formas y significados que adquiera

un objeto a lo largo de una experiencia escénica dependen del resto de elementos escénicos y también de la mirada que construya el espectador, ambas experiencias guiadas por la dirección escénica. La manipulación mental, o del sentido, abre la posibilidad de reconstruir la presencia de los objetos constantemente.

Puedo proponer que los paisajes que compusieron la experiencia escénica “Todas esas pequeñas cosas” recogen esta forma de manipulación, haciendo que los objetos desarrollen distintos sentidos a lo largo de las escenas propuestas. Este trabajo tuvo como uno de sus dispositivos el vínculo que construyen las actrices con los objetos a lo largo de la dramaturgia, el cual moldeó una lectura particular en los espectadores.

A continuación, presentaré las cuatro estrategias a partir de las cuales cuerpo y objeto construyeron relaciones que permitieron develar en escena la vitalidad de los objetos como reflejo de la intimidad del sujeto en el espacio doméstico. Dichas estrategias fueron parte de la construcción de paisajes objetuales en escena a través del cuerpo y la voz de las actrices. Por último, cabe resaltar que estas estrategias proponían la manipulación de la percepción de los espectadores de los sentidos del objeto en escena.

4.1.2. Collage cuerpo objeto

La técnica del collage permite construir una imagen nueva a partir de la recolección y reestructuración de fragmentos de imágenes y texturas, para generar una nueva totalidad de acuerdo a la composición. Pese a ser una técnica que surgió en las artes plásticas, esta lógica se puede trasladar a escena al pensar en la composición de la imagen en vivo a partir de la visualidad de también distintas materialidades. Es posible pensar la escena como un cuadro o paisaje en movimiento, sobre la cual se materializa, a partir de la presencia del cuerpo y los objetos, una narración alternativa a la de la palabra.

La siguiente imagen pertenece a la escena “Diario de una mudanza”. Como expliqué en el capítulo anterior, esta escena presenta la mudanza de Andrea y las reflexiones que trae con ella a través de la grabación de un video diario. En este momento puntual del

registro del video diario, ella narra a una discusión que sostuvo con su papá al momento de comunicarle la decisión de mudarse. Ella, a través de la composición de los objetos en relación a su cuerpo, hace tangible tanto la presencia de su papá como la suya, mientras que la palabra enunciada presenta el momento actual, en el cual ella graba el video diario.



Imagen 18. Fotografía de fragmento de la escena "Diario de una mudanza"

Como vemos, el encuadre de la cámara, proyectado en el fondo de la escena, permite construir un marco que delimita la imagen del collage cuerpo objeto. La composición de los zapatos frente a ella, junto con el vino y las tazas en el medio otorgan la sensación de reunión y confrontación. La imagen proyectada presenta la vivencia relacionada a la comunicación de su decisión de mudarse, o en todo caso, hacen tangible el recuerdo suyo de esta vivencia.



Imagen 19. Fotografía detalle de fragmento de la escena "Diario de una Mudanza"

Como vemos en el acercamiento a la imagen, los pies de Andrea se recogen y se frotan entre sí, otorgando expresividad y contraposición al estar enfrentados a la imagen estática de los botines marrones, que hacen presente la figura paterna. La presencia de los pies permite reflejar la sensación de verse disminuida e intimidada por la presencia del padre al comunicar la decisión. Por otro lado, si bien la proyección de la imagen muestra el cuerpo de Andrea frente a la presencia de su padre, la imagen de la escena en su totalidad presenta la reconstrucción de su recuerdo sobre la figura paterna. De este modo, la construcción del collage cuerpo objeto reconstruye la memoria sobre la relación padre-hija.

Así, vemos cómo la combinación de distintas materialidades puede otorgar un carácter particular a la presentación de la imagen, valiéndose de las características intrínsecas del cuerpo y los objetos para expresar una situación particular dentro de la totalidad del paisaje objetual. Materialidades que tienen distinta lógica y vitalidad se encuentran yuxtapuestas para construir una imagen que permite la inserción de dos líneas de tiempo que presenten las reflexiones y la memoria de Andrea.

4.1.3. Animación a través del movimiento

En esta investigación, entiendo la animación como la impresión de un movimiento cotidiano para los objetos, el cual nace de su condición primaria extra escénica. En este sentido, se buscó construir sentido a partir de la profundización de las posibilidades de movimiento cotidiano u orgánico de cada objeto, para establecer relaciones con el cuerpo y

la narración en escena. Un mismo movimiento para un objeto, accionado por el cuerpo del sujeto, puede estar cargado de diferentes sentidos en función a las particularidades del resto de elementos en escena, sobre todo en relación al sujeto y las calidades del movimiento.

La siguiente imagen presenta un momento de la escena “Postales a mi tío Benjamín”. En esta escena, como mencioné en el capítulo anterior, la narración de Almendra gira en torno a la memoria de niñez sobre su tío Benjamín, y se vale de eso para construir la situación escénica y para traer este recuerdo en ella.



Imagen 20. Fotografía de fragmento de escena “Postales a mi tío Benjamín”

Ella a través de la narración, hace referencia a dos situaciones particulares: las visitas de su tío en Navidad a la casa de su infancia, a las que llegaba en avión y el recuerdo

de las veces en las que conversaba con él por teléfono mientras jugaba en la cama cuando era niña. Si tan solo nos enfocamos en el movimiento que ella construye en relación avión de juguete, podemos ver la materialización de ambos recuerdos, vistos desde la perspectiva infantil a través del movimiento de Almendra.



Imagen 21. Fotografía de cuadro de escena "Postales a mi tío Benjamín"

El movimiento del avión hace presente la memoria de la actriz que recuerda el juego de niñez, mientras que el avión, por su lado, hace referencia a las veces en las que su tío llegaba de viaje. La calidad del movimiento, en particular, permite construir este imaginario pues se trata de un movimiento lento y sostenido que busca asemejarse al juego infantil. Los niños y niñas, al jugar, construyen escenarios a través de movimientos que imitan la realidad.

Por otro lado, la voz que narra desde el presente es la voz de Almendra, quien recuerda este pasaje de su niñez. La construcción del paisaje que ella hace a través del movimiento con el juguete hace referencia a dos situaciones, a los viajes del tío Benjamín en su recuerdo y el juego infantil, otorgando un doble sentido a la acción. De esta manera, aparece el imaginario infantil del pasado a través del movimiento del avión, mientras que

Almendra sitúa la narración desde un yo a través del cual rememora los viajes de su tío en la construcción del paisaje objetual.

4.1.4. La imagen mediada

La incorporación recursos audiovisuales permite insertar un tiempo y espacio nuevos, diferentes al presente de la escena, a través de la imagen registrada. Así, la proyección del video en escena hace presente una realidad sobre otra, haciendo que convivan en un solo paisaje objetual realidades distintas. Además, el uso de registro en vivo o circuito cerrado, permite desarrollar estas dos estrategias en el curso de tiempo real de la escena.

Adicionalmente, el uso de circuito cerrado en el trabajo con objetos permite variar la apariencia de los objetos cuando estos son proyectados. En este sentido, el encuadre del video puede fragmentar la apariencia de los objetos o presentarlos desde otras perspectivas, y así las dimensiones reales del objeto varían al ser proyectadas, y construyendo una imagen poco usual para él dentro de escena. Además, encontramos que el movimiento de la cámara en el circuito cerrado otorga dinamismo a los objetos sin que estos tengan la necesidad de entrar en movimiento.

Así, en el paisaje objetual “Diario de una mudanza”, Andrea empleó el uso del circuito cerrado para construir mediante imágenes registradas en vivo, imaginarios y recuerdos vinculados a su papá y a su infancia los cuales recopila en un video diario. En ese sentido, la propuesta de la situación escénica incorporaba la grabación en vivo, la cual era proyectada como fondo de la acción desarrollada por la actriz. La imagen mediada permitió hacer tangible en el paisaje objetual, las sensaciones de los imaginarios de infancia que ella traía a través del registro del video diario.

Propongo un fragmento del paisaje “Diario de una mudanza” como ejemplo del uso del circuito cerrado con objetos, el cual me permitió reflejar el imaginario y los recuerdos de Andrea vinculados a su padre. En este fragmento, Andrea, a propósito de su mudanza,

empieza recordando su relación con los libros. Mientras ella registra la portada de un libro infantil, menciona que a su padre no le gustaba que ella se aísle del resto de niños para leer. A continuación, presento una serie de imágenes que empiezan a partir de ese momento.



Imágenes 22, 23, 24. Fotografías de fragmento de paisaje “Diario de una mudanza”

La primera imagen proyectada dentro del paisaje muestra la portada del libro infantil “Pepín y Martha”, mientras que Andrea menciona que aprendió a leer desde muy pequeña, siendo esta una estrategia para sumergirse en su propio mundo infantil. El libro, como objeto, además de reconstruir la memoria de Andrea sobre un evento en particular, permite presentar la relación que ella mantiene hasta el momento con su papá, quien no aparece en las nuevas imágenes proyectadas. Esto se corresponde con la situación actual, en la que la mudanza es producto de la necesidad de emancipación de su padre. Luego, ella continúa con la narración de un recuerdo suyo en las vacaciones de verano con su papá. Ella cuenta que, si bien su papá no se negaba a jugar con ella, lo hacía muy poco porque era viejo y se cansaba, con lo cual ella prefería quedarse en algún rincón leyendo en vez de jugar con niños de su edad.

Mientras Andrea narra esto, el encuadre de la cámara va acercándose más a la imagen de la portada, permitiendo ver solo fragmentos de esta. En estas nuevas imágenes proyectadas, se ven ilustraciones infantiles de un carro, un patio y varios niños jugando en él. Las nuevas imágenes cobran una dimensión mayor a la real gracias al registro y encuadre de la cámara, adquiriendo una presencia preponderante dentro del paisaje. Así, podemos ver materializado el recuerdo y los imaginarios de Andrea, reconstruyéndose en escena a través de sensaciones gracias a la acción del registro en vivo hecho por ella misma.

Así también, la calidad del movimiento de la cámara al hacer el registro otorga la sensación de entrar en los recuerdos de Andrea ya que las imágenes de la portada del libro, pese a ser estáticas, adquieren dinamismo al ser grabadas cámara en mano. Andrea, quien está en control del manejo de la cámara, otorga una calidad de movimiento sostenida, permitiendo al espectador recorrer y reconstruir con ella el imaginario de su recuerdo.

Así, Andrea moldea la forma en la que el espectador se aproxima al libro como objeto, presentando detalles de él mismo que no aparecen como principales en un primer

momento, como la particularidad de la imagen de la portada. El libro no se transforma materialmente, sin embargo, los sentidos que despierta y la información que presenta, sí. Esto es posible gracias al registro en vivo de video hecho por Andrea. Ella recorre la portada del libro, con la cámara, construyendo imágenes que se vuelven parte del paisaje total. Estas imágenes son la reconstrucción de su memoria, mientras que la escena sucede en un tiempo actual, haciéndose presente los rastros del pasado a través de la grabación.

Por último, es necesario volver a mencionar que la memoria reconstruida por Andrea en la escena muchas veces hace referencia al vínculo con su padre y la decisión de independizarse de su cuidado e influencia. La presencia del padre se manifiesta a través de los objetos del paisaje escénico. Los objetos que trae Andrea a su nueva casa son el rastro del vínculo que ella sostiene con su padre, siendo cada uno de ellos una suerte de episodio en este vínculo. En particular, en el fragmento desarrollado en relación al libro “Pepín y Martha”, Andrea menciona la falta de espacios de juego con su padre, por lo que se refugiaba también en los libros, antes que en el juego con otros niños. La ausencia de una figura adulta es tangible en las imágenes proyectadas donde se ven espacios deshabitados por adultos, solo por niños.

4.2. La construcción del discurso de la intimidad del sujeto en el espacio doméstico y la manipulación del sentido de los objetos a través de la palabra

La experiencia escénica resultado del laboratorio requería de construir una convención para la totalidad del evento, y no solo para las escenas aisladas. Por lo tanto, la experiencia se planteó como una reunión de encuentro entre invitados y el equipo del proyecto de investigación, en la que el diálogo surgía de manera natural propiciado por un ambiente cotidiano, acompañado por bocaditos y música. Lo que sucedía en este primer momento era fiel a la situación concreta que se estaba experimentando: las personas que habían llegado a la casa para ver las escenas, efectivamente eran invitados.

Plantear la experiencia escénica de esta manera fue necesario pues permitía reconocer el espacio doméstico como un lugar cotidiano y desde ahí, construir la presencia

de las actrices y los objetos. Las actrices, al ser parte de este espacio, lograron ser reconocidas como invitadas de la reunión, antes que como las “actrices de la obra”. Esto condicionaba una aproximación distinta al espectador o invitado, provocando una relación más cercana. Los intercambios en este espacio construyeron una dinámica pre escena que trascendía el lugar de tránsito y permitía a los invitados habitar el lugar junto con las actrices. Se eliminó la distancia usual entre espectador y actriz, lo que permitió un acercamiento mayor a las confesiones y memorias narradas por las actrices y de esta manera, el espectador podía identificarse con lo presentado en escena.

Este momento de interacción e intercambio previo fue condición para desarrollar el segundo momento de la experiencia, pues en ambos se reconoce el aquí y ahora extra escénico como parte del tiempo escénico. La premisa para pasar del espacio de interacción en el patio a las habitaciones donde tendrían lugar las escenas era la misma en todos los casos: surgía de la necesidad, en medio de la reunión, de contar algo personal a los invitados, para lo cual era necesaria la presencia de los objetos. Almendra, Norma y la persona encargada de la habitación de Andrea planteaban esta situación, a lo que los invitados respondían siguiéndolas hasta cada cuarto, lugar de cada escena. En esta dinámica existió una excepción, pues para la escena de Andrea no era ella, sino una persona del equipo de producción quien guiaba a la habitación donde ocurriría la experiencia, pues la escena era un espacio de privacidad en el que los invitados estaban transgrediendo. A continuación, presentaré de qué manera el segundo momento de la experiencia se revela como un relato de la intimidad de las actrices a través de la palabra en relación a la presencia de los objetos.

4.2.1. El relato de la intimidad en primera persona y el uso de la palabra en relación a los objetos como parte de la experiencia doméstica y su desarrollo escénico

Una vez las actrices se encontraban con los grupos de invitados en cada una de las habitaciones, se daba lugar a la narración de “aquello que se tenía que contar”. En el cuarto de Norma y de Almendra, la situación escénica era construida a partir de la narración y las

imágenes cuerpo-objeto, presentadas a partir del relato en primera persona: algún secreto o anécdota compartida con los invitados de cada habitación. Esto permitía reforzar el vínculo forjado en el primer espacio cargándolo de complicidad por las confesiones que tomaban lugar en este nuevo lugar. En el caso de Andrea, los invitados eran testigo oculto de la grabación de una entrada de su video diario privado, la cual también incluía narración, pero esta vez era hecha para ella misma. Esta vulnerabilidad era compartida con los invitados.

El componente de confesión que tuvo cada relato buscó construir un vínculo de empatía y complicidad con el espectador. Las confesiones presentadas tenían en común una cosa: eran resultado de las experiencias de vida de cada una de ellas, y no tenían nada de extraordinario, sin embargo, revelaban la sensibilidad y vulnerabilidad de las actrices al ser presentadas desde un yo. Estas confesiones estaban relacionadas a experiencias reconocibles en nuestra sociedad: los ciclos de vida y el cambio, el miedo a crecer, la complejidad de los vínculos padre hija, el duelo y la muerte, la infancia y el juego.

El abordar las escenas a manera de confesión desde el yo, construyó un espacio de apertura a la intimidad del sujeto, en el que la presencia y desarrollo escénico de los objetos cargaban de potencia y veracidad lo presentado. La presencia de los objetos en cada escena generaba una continuidad entre el momento escénico presente y el tiempo de las experiencias narradas en cada momento de confesión. De esta manera, los objetos eran la presencia material de sus confesiones, otorgándoles una carga y sensibilidad particular. Ellos fueron parte viva y rastro de los relatos presentados, y permitieron traer consigo la manifestación de espacios y tiempos distintos al experimentado en el momento escénico, trazando vínculos con el exterior. Así, fue posible reconocer la potencia de los objetos para construir escénicamente la intimidad del sujeto en el espacio doméstico.

En este escenario, el lugar de la palabra permitió construir un discurso sobre los objetos y sobre la situación dramática que los contiene. En este sentido, se vuelve una especie de voz delatora del objeto, capaz de enunciar ciertas cosas que no pueden ser enunciadas, pero sí intuidas, desde su presencia.

Como ejemplo del uso de la palabra en la experiencia escénica presento tres momentos de la experiencia escénica. El primero es la escena “Postales a mi tío Benjamín”. A través de la narración podemos conocer algunas anécdotas que presentan la relación entre Almendra y su tío Benjamín. El conjunto de objetos que son usados a lo largo de la escena construyen imágenes que otorgan un carácter particular a esta relación, permiten visualizar el recuerdo y la memoria de Almendra. De esta manera se hace presente el imaginario a través del paisaje objetual.

Al iniciar la escena, los objetos eran sacados de una caja guardada en la habitación donde ocurre la experiencia. Sin embargo, luego de narrar con objetos el duelo tras la muerte del tío Benjamín en el accidente automovilístico, Almendra confiesa: “con el tiempo nos dimos cuenta de que él no iba a regresar, por eso decidimos guardar sus cosas en esta cajita”. A partir de esta confesión, se da por entendido que estos objetos no solo fueron usados por Almendra para narrar la relación y las anécdotas relacionadas con su tío. Estos objetos, efectivamente, habían pertenecido a la relación que ellos tuvieron cuando él estuvo vivo. Tras esta confesión, los objetos se vuelven el rastro de la relación compartida entre Almendra y Benjamín, a través de la palabra. En un primer momento, los objetos construían paisajes sobre el lienzo de la cama para materializar este imaginario. En un segundo momento, estos objetos además permitían manifestar la presencia del tío de Almendra y su relación con ella, como un rastro de vida que tomo lugar previo a la escena que se comparte con el espectador.

El segundo ejemplo es la escena “Conversaciones con mis juguetes”. Como desarrollé anteriormente, esta escena recoge los miedos y angustias en relación al crecer y volverse adulto a través de la narración de Norma y la creación de paisajes con juguetes. Norma inicia la escena presentando a una muñeca de juguete y otorgándole atributos que usualmente corresponderían con los de un individuo. De esta manera, Norma presenta la muñeca mientras la coloca sobre la mesa, mencionando: “Cuando ella era niña, le gustaba

mucho tomar el té con sus amigos”. Norma coloca la muñeca en el centro y el resto de muñecos alrededor de la misma, reconstruyendo un escenario de juego infantil.

A lo largo de la escena, Norma narra episodios que pertenecen a la vida de esta muñeca, vinculados a su perspectiva del mundo siendo asumiendo que ella, la muñeca, es una niña. De esta manera, la niña/muñeca adquiere un carácter animado al ser objeto de una perspectiva del mundo, revelada a través de la voz de Norma. Al ser Norma quien narra sobre la muñeca, esta última es objeto de la construcción de imaginarios, tal y como sucede cuando un infante juega. Norma presenta a través de la muñeca y los episodios que narra sobre ella, su propia vida y miedo frente a crecer. Esto es revelado cerca del final de la escena, cuando la narración de Norma deja de hacer referencia a la experiencia de la muñeca y pasa a ser enunciada desde el yo. Ella dice “La verdad es que me da miedo crecer”. El paralelo que se había construido entre la experiencia de la muñeca y la experiencia de Norma se vuelve, hacia el final, el reflejo del miedo de Norma a crecer y hacerse adulta.

Como tercer ejemplo, tomo un extracto de “Diario de una mudanza”. Como vimos en anteriormente, los objetos que aparecen en escena son el conjunto de cosas que recoge Andrea de la casa de su papá tras su mudanza. Estos objetos son el rastro de la relación padre-hija que ellos mantienen, manifestando en ellos la influencia que tuvo esta relación en la vida de Andrea. Ella, al llegar a su nuevo espacio, ordena estos objetos rastreando memorias que cobran lugar a través de la proyección de video y la palabra. La palabra permite develar esta condición en los objetos. Tal es el caso de un pequeño muñeco militar de juguete, el cual, como Andrea cuenta, apareció en la casa de que compartía con su padre sin que nadie sepa su origen. Este muñeco era el objeto de un juego entre Andrea y él: su papá escondía el muñeco en distintas partes de la casa para que ella se lo encuentre como si se tratara de una presencia humana. Su papá lo ponía en distintas posiciones, las cuales son mostradas por Andrea en la proyección de video: parado, echado, con el brazo extendido hacia arriba. Así, Andrea se convierte en la nueva poseedora y manipuladora del

muñeco, con lo cual, hacía el final, lo pone sobre una superficie y le habla directamente, convirtiéndolo en la presencia de su padre: “me gustaría que confíes en mí papá, y que confíes es ti. Que sepas que soy la misma persona que criaste. Hiciste un buen trabajo, voy a estar bien. Me gustaría que lo creas”.

La palabra, en este caso, permite revelar una última confesión: la necesidad de aprobación y reafirmación de la elección de salir de la casa que compartía Andrea con su papá. En este caso, la palabra permite construir un recuerdo o situación que no es real fuera de los pensamientos de Andrea. Esta última confrontación es posible gracias a la presencia del objeto y la proyección del padre de Andrea a través de la palabra.

En este capítulo hemos revisado de qué manera el vínculo que se construye en escena entre actriz y objeto permite crear experiencias sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico. Es importante mencionar que el trabajo desarrollado en el laboratorio generó la discusión sobre el concepto de manipulación. En este sentido, entendimos la manipulación como el mecanismo a través del cual el vínculo entre objeto y actriz permite generar una mirada particular en el espectador sobre los sentidos del objeto. Así, los atributos y la perspectiva que tiene el espectador sobre el objeto se van desarrollando a lo largo de la experiencia escénica a través del vínculo entre estas dos entidades: objeto y cuerpo.

Por otro lado, el vínculo entre el cuerpo de la actriz y objeto hizo posible la construcción de paisajes en escena a través del collage cuerpo-objeto, la animación y la imagen mediada. De esta manera, la materialidad de ambas entidades construye sentidos en escena que aportan al desarrollo de la experiencia escénica. Los atributos materiales de los objetos materializan las sensaciones e imaginarios presentes en la narración de las actrices.

Otro aspecto del vínculo entre actriz y objeto es la manipulación a través de la palabra y la construcción del relato de la intimidad. En dicha relación, la palabra permite construir narrativas en las cuales los objetos se ven involucrados, haciendo que los sentidos

que trae su presencia en escena se desarrollen en el transcurso de la misma. La voz de las actrices, en este sentido, es la voz delatora de los objetos, de la misma manera que los objetos permiten presentar imaginarios y sensaciones que no son enunciados a través de la palabra de ellas.



EPÍLOGO A MODO DE CARTA

Fecha / /

L M M J V S D
○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

Reconstruir una casa

mi propio viaje con los objetos tal vez empezó cuando de pequeña jugaba con los adornos de mi abuela. En esa casa no habían juguetes, y pese a eso, pude encontrar/crear un lugar para mí, junto con los estantes, de bajo de la mesa de centro de la sala, entre las niñas de porcelana y los pollitos y ranitas de cerámica. Me pregunto si mi búsqueda actual también está relacionada a este episodio:

la búsqueda de encontrar/tener/construir/armar un lugar para mí

mientras escribo esto, reviso un libro y encuentro esta reflexión sobre los repertorios de objetos

pequeñas realidades materiales, cuya procedencia tiene una fuerte carga de dolor, que podría ser el nuestro, que están ahí para señalar desde su escala la inercia de la amnesia provocada

Shaday Larios - Los objetos vivos. Escenarios de la materia indocil (p. 307)

En mi caso se trata de melancolía, que encontró un lugar en el laboratorio, junto con los objetos (que de no ser por la casualidad, hubieran terminado en el desecho). También se trata de la necesidad de reconstruir algunas memorias personales, en las que me acompañan los objetos.

Escribo esto cuando aún no han vuelto los objetos a casa y pienso en el día que vuelvan y recompongan su paisaje. Desde esta distancia puedo ver el camino recorrido y entender que esta búsqueda también fue la necesidad de reconstruir un lugar para mí, y sus memorias, contenidas en los objetos.

Los objetos volverán a su lugar con otra imagen, con otra vida, para cerrar el círculo y seguir girando.

27 de mayo 2020

CONCLUSIONES

Considero que el conjunto de experiencias cotidianas, más que la ocurrencia de eventos extraordinarios, moldean nuestra forma de ser y estar en el mundo. El cotidiano implica la permanencia de ciertas cosas, tales como el vínculo que se va tejiendo en nuestros espacios íntimos con nuestros objetos. Una mirada más atenta y profunda hacia este escenario revela aspectos y situaciones insospechadas sobre nosotros. Y tal vez, los objetos podrían contener y condensar esta realidad.

Mi investigación fue motivada por este interés, por lo tanto, tuvo como objetivo identificar las maneras posibles de escenificar la vitalidad de los objetos a través del trabajo de la actriz, dentro de un proceso de creación de una experiencia escénica sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico. A partir de la implementación de un laboratorio de investigación y creación escénica, identifiqué estrategias para reconstruir de manera poética, a través del vínculo de las actrices con los objetos, aspectos que atraviesan la experiencia íntima de habitar el espacio doméstico. Los objetos en este proceso fueron catalizadores de la construcción de narrativas, a la vez que cuerpos presentes para escenificarlas. Así, la naturaleza previa de los objetos no variaba, en tanto se buscaba profundizar en ella para construir imaginarios en escena junto con el trabajo de las actrices. De esta manera, el cuerpo y voz de las actrices en relación con los objetos permitió la construcción de paisajes objetuales, los cuales otorgaban una dramaturgia visual fundamental para la creación de estas narrativas. Los paisajes objetuales se presentaron como imágenes en acción que permitieron presentar la experiencia de habitar la intimidad del espacio doméstico, y la presencia de los objetos en este escenario. La escenificación de la vitalidad de los objetos, entonces, consistió en un profundizar sobre escena en su propia naturaleza: los imaginarios que estos despiertan y sus particularidades materiales en relación al cuerpo y voz de las actrices en escena.

El trabajo tuvo como resultado la creación de la experiencia escénica “Todas esas pequeñas cosas”, la cual sistematiza los resultados y estrategias del laboratorio. A lo largo de la investigación existieron hallazgos que contribuyeron a la delimitación y reflexión sobre la búsqueda propuesta, por lo tanto, a continuación, presentaré las conclusiones de cada capítulo.

En el capítulo 1 organizo, a modo de genealogía, los fundamentos teóricos y las referencias escénicas que me permitieron situar la búsqueda de mi investigación. En este sentido, al indagar en las formas de escenificar la vitalidad de los objetos, fue necesario preguntarme primero acerca de su condición en el mundo. La revisión de conceptos y debates en relación a esto me hizo plantearme la existencia de una vitalidad particular vinculada a la presencia de los objetos en el mundo. Esta noción fue clave para el resto del proceso de investigación, pues guio la búsqueda escénica y las reflexiones dentro del trabajo.

Solemos asociar la vitalidad al movimiento, pero en relación a los objetos, considero que el movimiento reside en la dinamicidad de su imagen frente a nosotros, es decir, en lo que ellos nos significan. Evidentemente, los objetos, por su naturaleza inanimada, no poseen autonomía de movimiento -como sí sucede con nosotros los seres humanos- sin embargo, al ser parte del orden social y de la experiencia en el mundo, al igual que nosotros, dan cuenta de una presencia no estática. Al ser parte indisoluble de la realidad, los objetos se vuelven un rastro de la experiencia del mundo, visible en su materialidad y en los imaginarios que construimos sobre ellos. En esto reside la vitalidad de los objetos.

Del mismo modo, fue relevante trazar los vínculos entre la reflexión teórica proveniente de otros campos y la disciplina escénica. Considero que el desarrollo teórico en otros campos puede implicar nuevos horizontes, cuestionamientos y posibilidades para la práctica escénica. En particular para mi investigación, la revisión teórica de otras disciplinas fue un motor para el cuestionamiento y la búsqueda de formas creativas y metodológicas que contribuyan a la discusión, esta vez, desde la perspectiva y práctica escénica. Por otro

lado, la recopilación de proyectos escénicos que realicé para la genealogía-significó, para mí propia labor de investigación, un horizonte de referencia, ya que cada propuesta presentaba inquietudes y preguntas similares a las mías, con metodologías y formatos diversos para abordarlas. En cada uno de estos proyectos, los objetos requerían de una presencia y tratamiento particular en escena, de acuerdo a lo propuesto por el creador en relación a sus inquietudes e intenciones creativas. Al realizar la recopilación, selección y revisión de estos proyectos pude identificar que la discusión que los atravesaba estaba vinculada con la reconstrucción escénica de distintos aspectos de la experiencia humana a través de los objetos. Así, el conjunto de proyectos presentes en la genealogía fue un referente a partir del cual identificar y construir mi propio camino dentro del trabajo con objetos.

En el capítulo 2 presento los fundamentos y aspectos metodológicos sobre los cuales se realizó el trabajo. De acuerdo a los objetivos planteados, consideré que el laboratorio era una herramienta que otorgaba las condiciones necesarias para emprender la investigación, pues me permitía un espacio de prueba y discusión flexible, orientado más a la exploración que a los resultados. Así, el laboratorio se construyó como un lugar de experimentación y reflexión. En él era posible poner a prueba lo revisado a nivel teórico junto con nuestra propia experiencia con los objetos. Por lo tanto, hubo un ejercicio de reelaboración de lo abstracto de la teoría a lo concreto de la práctica escénica. El trabajo nos permitió reconocer, experimentar y, sobre todo, profundizar lo revisado a nivel teórico, haciendo visible lo particular de “encarnar” la teoría a través del ejercicio escénico. De esta manera, lo experimentado y discutido dentro de la práctica del laboratorio enriqueció el desarrollo teórico previo, significando para mi investigación, el desarrollo de un léxico de trabajo.

Además, es importante mencionar que la generación de estas reflexiones surge en un contexto colectivo de diálogo e intercambio, en el cual la subjetividad y experiencias personales se ven confrontadas con las del resto, permitiendo socializar las particularidades

de cada quién. Así, se podría decir que el laboratorio se convierte en un espacio que permite dar un lugar a nuestra individualidad dentro de las experiencias comunes que compartimos en sociedad. La construcción del conocimiento, en este sentido, es colectiva y está sujeta a las particularidades de la práctica, por lo tanto, no tiene una única dirección ni se da en un tiempo puntual. Se trata de un conocimiento que se construye de manera continua y no lineal.

Por otro lado, el laboratorio fue un espacio de experimentación y reflexión en torno a la práctica del cuerpo en relación a la vitalidad de los objetos. Tanto objetos como cuerpos se construyen en relación a la experiencia del mundo, en este sentido, ambos constituyen formas de vitalidad distintas por su naturaleza animada o inanimada. Así, dentro del trabajo escénico, el encuentro de cuerpos y objetos significó también el encuentro de repertorios de materialidades e imaginarios que requieren elaboraciones distintas para la creación.

Como investigadora y directora de la experiencia, esto significó un reto pues implicó sumergirme en un escenario incierto nunca antes explorado, y, sin embargo, fértil. La reflexión y el diálogo con mis compañeras en el laboratorio permitió esclarecer el camino y profundizar en las preguntas que motivaron mi búsqueda inicial. Necesariamente, esta búsqueda está teñida por la sensibilidad de las personas involucradas y, por lo tanto, los hallazgos que desarrollo en los siguientes capítulos están estrechamente vinculados a nuestra experiencia particular dentro de la investigación. Así, los hallazgos encontrados no son concluyentes ni definitivos en relación a las discusiones sobre la vitalidad de los objetos en la creación escénica, sin embargo, significan un aporte a esta discusión y, sobre todo, a las reflexiones en torno a la forma en la que resignificamos nuestras experiencias como sujetos.

En el capítulo 3 desarrollo las estrategias escénicas surgidas en el trabajo dentro del laboratorio vinculadas a las formas de emergencia y presentación de la vitalidad del objeto en escena. Reconocimos que la potencia y vitalidad de los objetos adquiere una primera presencia a través de su propia materialidad, es decir, las características formales que los

definen, tales como: tamaño, color, forma, utilidad, estado/deterioro, peso, textura, e incluso, olor. Al profundizar en estas características, los objetos detonan infinitas narrativas sobre ellos y su posible vínculo con la realidad. Así, de la mano con el trabajo realizado, identificamos los principios bajo los cuales abordamos la práctica con objetos: rastro, enigma y detonador.

Al desplazar estos descubrimientos a la creación, es decir, al buscar escenificar la vitalidad de los objetos, requerimos de profundizar en sus posibilidades narrativas y reconstruirlas en escena valiéndonos en primera instancia de su materialidad. La construcción de paisajes objetuales fue un camino que permitió la presentación de imaginarios en escena de manera poética, haciéndolos tangibles a través de los objetos en relación al cuerpo de la actriz. Los imaginarios se hicieron presentes en escena, en este punto, de manera no verbal.

Me parece importante mencionar que los imaginarios que despiertan los objetos están directamente vinculados, no solo a su materialidad, sino también a la experiencia que sostenemos con ellos y al bagaje personal y sensibilidad que tenga cada sujeto. Sin embargo, se trata de imaginarios que también tienen un correlato en la experiencia colectiva, por lo tanto, nos permiten generar narrativas comunes que ponen en valor nuestras experiencias. Los imaginarios que recogimos en los objetos al buscar investigar la intimidad dentro del espacio doméstico estuvieron vinculados a los ciclos de vida y al proceso de independencia y crecimiento, momento que atravesamos actualmente las participantes del laboratorio. La sistematización escénica del laboratorio recogió esta experiencia.

En el capítulo 4, desarrollo de qué manera esta aproximación al trabajo sobre la vitalidad de los objetos transforma la relación que sostiene la actriz con ellos, para la construcción de paisajes objetuales sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico. El encuentro entre cuerpos y objetos, como mencioné, implicó la confluencia de dos

vitalidades que adquieren formas de manifestación distintas. Esto planteaba el desafío de construir una forma de relación en escena que dé lugar a ambas.

La reflexión dentro del trabajo en el laboratorio permitió que cuestionemos y transformemos nuestra definición de manipulación. Así, reconocimos que existe también un rastro de los objetos en nuestros cuerpos, configurando un tipo de relación y manipulación particular. Es así que surgió la idea del movimiento orgánico de los objetos como una posibilidad para construir y desarrollar el vínculo con los sujetos en escena. Considero movimiento orgánico de los objetos a aquellas formas de manipulación de la materia que inciden en su carácter pre escénico, inscribiéndolos en las formas utilitarias o cotidianas que manifiestan en relación al sujeto. El movimiento orgánico, como una forma de manipulación en escena, pone en juego las jerarquías que se construyen, haciendo posible la expresión a partir del vínculo dependiente de cuerpos y objetos. Este tipo de manipulación permite despertar la mirada sobre el objeto como un rastro de la vida en sociedad, y así develar parte de su vitalidad.

Por otro lado, el uso de la palabra en relación con el objeto también significó un motivo de reflexión en torno al concepto de manipulación. La palabra permitía construir vínculos entre la actriz y el objeto. De esta manera, la voz de las actrices se convirtió en la voz delatora de los objetos y su pasado, modificando la percepción de ellos a lo largo de la dramaturgia. La manipulación, en este sentido, se dio a un nivel discursivo, modificando el significado de la presencia de los objetos en escena. Así, la palabra permitió reconstruir y revelar atributos presentes en los objetos, los cuales trazaban vínculos de proximidad e identificación con las actrices

Las estrategias recopiladas en la práctica dentro del laboratorio fueron sistematizadas en la creación de una experiencia escénica llamada "Todas esas pequeñas cosas". En ella, los objetos aparecieron en escena en su forma más cotidiana, y, sin embargo, el desarrollo de su presencia a lo largo de la dramaturgia permitió la

reconstrucción de imaginarios y de la memoria de las actrices en escena, develando aspectos de su vida e intimidad.

Esta investigación me permitió conocer una manera distinta de aproximarme al trabajo con objetos. Por su naturaleza quieta se podría pensar que ellos están relegados a la falta de dinamismo y a lo estático. Sin embargo, la exploración sobre ellos permitió encontrar alternativas para despertar una vitalidad distinta a la del sujeto sobre la escena. Esto fue posible gracias a permitirnos, junto con las actrices, un territorio de encuentro y reflexión distinto al cotidiano junto con los objetos.

Por ello, también me permitió darle un nuevo nivel a la fascinación que tengo por los objetos, y hacerlo desde mi lugar como artista investigadora. No solo se trata de la apariencia que tienen, y como reaccionamos a ellos, lo que despierta en nosotros es mucho más. Las dimensiones físicas que puede tener un objeto no se corresponden a las otras dimensiones que puede despertar y a las que llevan. Creo que existe un correlato entre las grandes estructuras que moldean la sociedad y nuestro mundo, y las pequeñas cosas de nuestro día a día. Las artes escénicas me permiten un lugar para hacerme estas preguntas, y buscar responderlas desde un lugar no tan racional pero sí reflexivo. Compartir el proceso con otras personas, a la vez, permite hacerme nuevas preguntas y reformular otras. Los objetos efectivamente hablan de nosotros, de múltiples formas. Ellos son la pequeña compañía que tenemos en nuestros espacios personales, al entrar en escena, se vuelven parte de un debate público arrastrándonos a nosotros también ¿Cuánto podemos ver de nosotros en ellos, y cuanto queremos ver?

Y, sin embargo, a diferencia de nosotros, los objetos permanecen en el tiempo. El encuentro con ellos nos permite reconocernos a lo largo de nuestros procesos, saber qué hemos hecho y de qué manera. En ese sentido, el trabajo de creación con objetos también es una forma de hacer historia, pero desde los bordes y límites de lo considerado relevante. Son los pequeños gestos y acciones los que generan la base para sostener la gran estructura sobre la cual vivimos. La vida e imaginarios de los ciudadanos de pie se ve

reflejada en ellos. La creación con objetos abre paso a la construcción de una historia más democrática y horizontal, no marcada por hitos y personajes célebres, sino por los personajes de a pie que construimos el mundo día a día, a través de nuestros recuerdos.

Post Scriptum

Hacia el final de la escritura de este documento, el contexto mundial se ve amenazado por el avance de una pandemia de magnitudes sin precedentes. Este nuevo escenario modifica las dinámicas que usualmente componían el cotidiano de nuestras sociedades. Así, el avance del virus encuentra lugar no solo en los cuerpos humanos y el contacto, si no, también en la materia que nos acompaña. La conciencia de los objetos que nos rodean se modifica, haciéndose más presente en nuestras rutinas, como menciona Judith Butler (2020) en un reciente artículo: ¿de dónde viene esto que estoy tocando? ¿por qué manos ha pasado? ¿será esto una amenaza? En el fondo de estas preguntas creo que se encuentra una de las particularidades que despierta en mí el interés por los objetos: ellos representan también el nexo invisible entre nosotros. Si el otro es una amenaza, cada cosa que toca también lo es. Este gesto actual permite señalar una particularidad en los objetos: ellos, a manera de espejo, permiten reflejar nuestra propia vida, junto con nuestro vínculos y dinámicas.

La amenaza de la pandemia también modifica nuestro cotidiano en otro aspecto: de ser posible, debíamos permanecer en nuestras casas por nuestra seguridad, y, por lo tanto, ahora el cotidiano implica adaptar nuestras actividades dentro de un mismo territorio: nuestras casas. Esta nueva rutina abre la posibilidad de vincularnos, en cierto punto, con nosotros y nuestra historia, a través de nuestros objetos, pues ahora estamos más cerca. Considero que, en este nuevo contexto, mi investigación refleja algo que muchos y muchas estamos experimentando estos días: la forma en la que nuestros espacios íntimos cobran vida y se presentan como radiografía de nuestros días. El compartir estos momentos, de alguna manera, también es una forma de encontrar una comunidad en ellos en este

contexto. Y desde las artes escénicas es posible encontrar otros escenarios y formatos, los cuales nos permitan viajar y encontrarnos sin ponernos en riesgo.



BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2009). El archivo y el testigo. *Homo sacer III*. Valencia: Pre textos.
- Alternativa Teatral (2019). Cosas que se olvidan fácilmente de Xavier Bobés. Recuperado de <http://www.alternivateatral.com/obra55662-cosas-que-se-olvidan-facilmente>
- Alvarado, A. (2018). El actor en el teatro de objetos. *Móin-Móin-Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas*, 1(06), pp. 075-086.
- Araujo, J. (2017) Diógenes. Objetos narrantes detrás de la puerta. Recuperado de <http://teatromexicano.com.mx/6419/diogenes-objetos-narrantes-detras-de-la-puerta/>
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura económica.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós. Recuperado de <https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2012/10/barthes-roland-la-aventura-semiologica-353pag1.pdf>
- Blackhall, B. (2017). El aporte dramático de los objetos. En *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*. Año XVII. Vol. 28. Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/637_libro.pdf
- Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores*. Editorial Alba, España.
- Butler, J. (2020). Rastros humanos en las superficies del mundo. En [ConTactos], HemiPress. Recuperado de <https://contactos.tome.press/rastros-humanos-en-las-superficies-del-mundo/?lang=es>
- Canal 22. (2016). *El Museo de la Inocencia en Estambul. Orhan Pamuk*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vo90i8LMg4Q>
- Chávez Giraldo, J. D. (2010). El espacio doméstico tras el soporte arquitectónico: claves para comprender el sentido multidimensional de lo íntimo en el dominio del hogar. *Dearq. Revista de Arquitectura*, (7), pp. 6-17.
- Caycedo Medina, A. (2009). Marcel Duchamp y Tadeusz Kantor (Mesa de diálogo). *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, 24, 15-18.
- Contreras Lorenzini, M. J. (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *POIÉSIS*, 14(21-22), 71-86.
- Correa, A. (2016). La rebelión de los objetos. Ana Correa. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=jGFymwV_dgl&t=21s

Cubeiro, A. M. (2018). La búsqueda a través del objeto escénico. *XXXVI Reflexión Académica en Diseño y Comunicación Año XIX. Vol. 36*, pp. 121-126.

El Solar Agencia de Detectives de Objetos (2019). El Solar Agencia de Detectives de Objetos. Teatro de Objetos Documentales. Recuperado de <http://agenciaelsolar.org/agencia/>

Ferreira, M. (2007). Del objeto a la escena: poesía y superficie. *Cuadernos de Picadero*, n. 12.

De la Peña Klüver, F. M. (2018). La relación que da vida: La interacción entre actores y objetos en el teatro de luz negra. Recuperado de http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/12273/DE%20LA%20PE%20C3%91A_KI%20C3%9CVER_LA_RELACION_QUE_DA_VIDA.pdf

Piñero Gil, E. (2003). Las óperas feministas de Gertrude Stein. En *Dossiers feministes*, (7), 65-81.

Planas, E. (2017, 11 de octubre). "Savia": Las víctimas invisibles que dejó el 'boom' del caucho en el Perú. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/teatro/savia-victimas-invisibles-dejo-boom-caucho-peru-noticia-464952-noticia/>

Kantor, T. (1986). *El teatro de la muerte*. Barcelona: Alba, 2010

La Laura Palmer (2016) Los que vinieron antes/registro completo. [Archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/253993462>

Larios, S. (2019). Teatro de objetos documentales Laboratorio de creación teórico-práctico (Circuito de la memoria Material). Recuperado de <https://assets.una.edu.ar/files/file/artes-dramaticas/2019/2019-una-ad-programa-seminario-shaday-larios.pdf>

Larios, S. (2018a). *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Ciudad de México: Paso de Gato

Larios, S. (2018b). Dossier: Teatro de Objetos. Inventario de Rebeliones Materiales. *Paso de Gato año 17 n. 74*, pp. 21-61

Larios, S. (2017a). Objeto y Silencio. Recuperado de <http://www.titeresante.es/2017/01/objeto-y-silencio-por-shaday-larios/>

Larios, S. (2017b). Visita al taller Microscopía Teatro. Las rebeliones de la materia. En *El Ornitorrinco Tachado. Revista de artes visuales*, (3), 71-74.

Larios, S. (2017c). Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escena. Recuperado de

<http://www.titeresante.es/2017/05/delicadeza-y-potencia-de-los-objetos-documentales-en-escena-por-shaday-larios/>

Larios, S. (2016). Teatro de objetos documental. Derivaciones del teatro de objetos hacia lo documental. Recuperado de <http://www.titeresante.es/2016/08/teatro-de-objetos-documental-derivaciones-del-teatro-de-objetos-hacia-lo-documental-por-shaday-larios/>

Osorio, R. (1987). El teatro de la muerte. Acercamiento al Teatro de Tadeusz Kantor. [pdf]. Recuperado de <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/21851/APUNTES%20N95%201987%20pgs%20106-117.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Rumbau, T. (2018). 'Ici et ailleurs', de la compañía Pupella-Nogues. Recuperado de <http://www.titeresante.es/2018/03/ici-et-ailleurs-de-la-compania-pupella-nogues/>

Rumbau, T. (2013). "El Museo de la Inocencia" de Orhan Pamuk o El Teatro del Tiempo. Recuperado de <http://www.titeresante.es/2013/07/el-museo-de-la-inocencia-de-orhan-pamuk-o-el-teatro-del-tiempo/>

Sánchez, J. A. (1994). *Dramaturgias de la imagen* (Vol. 16). Univ de Castilla La Mancha.

Steyerl, H. (2006). El lenguaje de las cosas. *Eipcp, junio del 2006*. Recuperado de <http://mitsp.org/2018/wp-content/uploads/2018/02/Steyerl-El-lenguaje-de-las-cosas.pdf>

Temporada Alta (2019). Cases. Projecte Cases y Xesca Salvà. Recuperado de <https://temporada-alta.com/es/event/cases/>

Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*. Asociación de Directores de Escena de España.

Anexo 1. Caja de herramientas del laboratorio

A continuación, presento la matriz metodológica que me permitió plantear la metodología en base los objetivos de la investigación.

Matriz metodológica					
	Objetivo específico	Información a levantar	Herramienta	Instrumento de levantamiento de información	Indicadores
Objetivo general Identificar las estrategias para escenificar la vitalidad de los objetos a través del trabajo de la actriz para crear una experiencia escénica sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico	Explorar la presencia del objeto en el espacio escénico como extensión del territorio doméstico, el cual permite evocar narrativas sobre la intimidad del sujeto en este lugar	Las estrategias y formas a través de las cuales el objeto reconstruye su significado como parte de la intimidad del sujeto en el espacio doméstico en escena	<u>Laboratorio de investigación y creación:</u> Ejercicios Módulo 1	Registro en cámara y vídeo Registro de audio Bitácora	Narrativas que despierta el objeto a partir de su presencia Formas de incorporación a escena (metafórica, utilitaria) Movimiento o inmovilidad del objeto Relación con otros objetos Relación con otros elementos escénicos
	Explorar el vínculo que se construye en escena entre actriz y objeto para construir narrativas sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico	Las particularidades del tipo de vínculo que se construye en escena entre objeto y actriz para construir narrativas sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico	<u>Laboratorio de investigación y creación:</u> Ejercicios Módulo 2	Registro en cámara y vídeo Registro de audio Bitácora	Uso del cuerpo en relación al objeto Uso de la palabra en relación al objeto Acción en relación al objeto

	Construir una experiencia escénica que sistematice el proceso de exploración en relación al trabajo de la actriz con el objeto en escena para desarrollar dramaturgias sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico	Identificación de las estrategias de los módulos anteriores para la creación de una experiencia escénica sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico	<u>Laboratorio de investigación y creación:</u> Módulo 3	Registro en cámara y video Registro de audio Bitácora	Identificación de un dispositivo escénico Desarrollo de una dramaturgia Identificación del rol del espectador Identificación del tipo de vínculo entre actriz y objeto Identificación del rol del objeto en escena
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Por otro lado, presento el detalle de los ejercicios y sus objetivos propuestos para cada módulo del laboratorio de investigación y creación. Algunos de estos ejercicios fueron basados y adaptados de creadores e investigadores como Augusto Boal (2002) y Shaday Larios (2019).

Módulo 1: El objeto doméstico como archivo de experiencias y afectos

Objetivo del módulo 1: Explorar la presencia del objeto en el espacio escénico como extensión del territorio doméstico para evocar narrativas sobre la intimidad del sujeto en este lugar

Objetivo de la sesión/ del ejercicio	Estrategia/Ejercicio
Sesión 1 Presentar el proyecto y generar un primer vínculo Problematizar la noción preexistente del objeto: el objeto no está muerto Desnaturalizar la mirada usual sobre el objeto	Tomar sus mochilas o bolsos y realizar una arqueología de los objetos que llevan dentro. Reconocer los objetos que se encuentran ahí, preguntarnos cómo llegaron ahí, qué vínculos tienen ellas con estos objetos y qué dicen ellos sobre ellas.
Ejercicio para la casa 1 Reconocer la relación objeto-espacio como parte de la construcción de sentido del objeto	Escoger un objeto de sus casas y tomarle una foto sin moverlo de su lugar original o intervenirlo. Tomar una segunda foto al objeto en un lugar nuevo, asignado. Tomar una tercera foto en un nuevo lugar asignado, pero esta vez fuera de la casa
Sesión 2 Reconocer la expresividad de la materia Vincular a las participantes de manera sensorial con los objetos	Con los ojos vendados, las participantes exploran el objeto, reconociendo texturas, sonidos, movimientos, peso, complejidad. Los objetos se tapan y ellas escriben en un papel las percepciones. Los objetos se rotan para que

Reconocer a partir de los atributos de la materia, los vínculos temáticos y sociales	puedan generarse varias percepciones de un mismo objeto, encontrando similitudes y diferencias. Al final, los objetos son develados con los papeles al costado.
Sesión 3 Reconocer como la relación que se establece entre los objetos genera una situación Identificar como la relación entre objetos puede evocar espacios	Se llevaron una maleta, dos cajas y un bolso llenos de objetos. El ejercicio consistió en sacar los objetos en un primer momento, y en un segundo clasificarlos en el espacio de acuerdo a familias de objetos, o a cierto parámetro que surja en el ejercicio.
Sesión 4 Construir narrativas a partir de la presentación estática de los objetos. Reconocer la temporalidad y la situación en los objetos	Con los objetos expuestos a lo largo de todo el salón, el objetivo del ejercicio es que construyan seleccionando objetos y eligiendo un lugar en el espacio, un paisaje objetual que esté vinculado a la noción de espacio doméstico. El paisaje tiene que evidenciar una situación o alguna tensión.
Sesión 5 Explorar el cuerpo como materialidad y presencia que se vincula y genera relación con el resto de objetos Explorar la relación cuerpo objeto con el objetivo de construir narrativas sobre el espacio doméstico	Cada participante escoge 3 objetos. La dinámica consiste en ir componiendo en tiempo real fotografías en un primer momento, solo los objetos, y luego, componiendo también con el cuerpo y los objetos

Módulo 2: El objeto doméstico y el cuerpo en escena: estrategias para evocar narrativas sobre la intimidad del sujeto.

Objetivo del módulo 2: Explorar la relación que se construye en escena entre actriz y objeto para evocar narrativas sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico.

Objetivo por sesión	Estrategia
Sesión 6 Buscar la aproximación del cuerpo al objeto como parte de la exploración escénica Reconocer otros sentidos del objeto desde el movimiento Indagar en la posibilidad de construir un vínculo con los objetos desde el cuerpo	La investigadora seleccionó algunos objetos que se pusieron en el espacio de manera aleatoria: un dinosaurio de juguete de dos cabezas, una olla pequeña, una cuchara de palo, un racimo de flores secas, un zapato cerrado y marrón, una cajita con pastillas dentro y un plumero quita polvo. La indicación fue caminar entre los objetos y observarlos desde distintas perspectivas. El siguiente paso era escoger uno

	y explorarlo desde el movimiento, probando distintas posibilidades.
<p>Tarea para la casa</p> <p>Reconocer el rastro de la experiencia y de la realidad en el objeto desde el habitar junto con el objeto.</p> <p>Entender al objeto como archivo de la realidad, siendo el punto de partida para narrativas particulares</p> <p>Reconocer al objeto como dispositivo que contiene espacios y tiempos particulares, una vida particular</p>	<p>Cada una de las participantes eligió un objeto de manera aleatoria y se lo llevó a casa para trabajar en la biografía de cada uno de los objetos. Se indicó tomar en cuenta al momento de escribir las biografías la relación que establecieron los objetos con ciertas personas, los momentos que presenciaron, los lugares que habitaron y el rastro que los objetos contienen de esta experiencia. Se buscó poner énfasis en la particularidad e individualidad de cada uno de los objetos seleccionados. Cada sesión los objetos eran intercambiados por las participantes, creando así 3 biografías diferentes para cada objeto.</p>
<p>Sesión 7</p> <p>Explorar las posibilidades de expresión del objeto para narrarse a sí mismo</p> <p>Reconocer al actor como posibilitador de la narrativa del objeto</p> <p>Explorar las relaciones que puede establecer el objeto con otros objetos, con el cuerpo del actor, el movimiento y la palabra</p>	<p>Cada una de las participantes del laboratorio escogió uno de los objetos seleccionados para las biografías. La indicación del ejercicio era narrar la biografía del objeto usando las posibilidades de expresión del objeto, y la relación con el cuerpo del actor. También se permitió usar otros objetos.</p>
<p>Sesión 8</p> <p>Explorar las posibilidades expresivas del cuerpo en relación al objeto</p> <p>Explorar la construcción de sentido desde la relación del cuerpo con el objeto</p> <p>Reconocer lo explorado hasta el momento y orientar el trabajo al tema de la exploración</p>	<p>Al iniciar la sesión se pidió que las participantes hagan una lista de palabras que asocien a sus espacios domésticos e íntimos. Estas palabras o frases fueron usadas para componer fotos en movimiento. Primero eran solo los cuerpos de las participantes, y luego incorporaron los objetos dentro de las fotos.</p>
<p>Sesión 9</p> <p>Explorar las posibilidades del objeto para trasladar sensaciones y narrativas personales</p> <p>Construir narrativas partiendo de los universos de sentido del objeto para reflejar sensaciones personales</p>	<p>Se planteó a las participantes la pregunta: si fuesen una casa ¿cómo sería esa casa? ¿qué tipo de casa sería, qué tendría dentro? Se les pidió plasmarlo en papel de alguna forma, sea con un texto, dibujo o ambos. La segunda parte del ejercicio consistía en realizar una instalación con objetos que pueda traducir esta pregunta. La instalación tenía que incluirlas, sea en cuerpo, movimiento o voz</p>
<p>Sesión 10</p> <p>Explorar las posibilidades de crear sentido desde lo aleatorio de un conjunto de objetos, sin que escapen de su sentido individual</p> <p>Explorar la construcción de narrativas que</p>	<p>Se les pidió a las participantes organizar los objetos por colores, con el objetivo de encontrar conjuntos aleatorios de objetos. Luego, cada una de ellas tenía que escoger un color y construir una narrativa que explique el conjunto</p>

<p>organicen lo aleatorio</p> <p>Encontrar un sentido lúdico en la organización de una narrativa de los objetos</p>	<p>de objetos y su vinculación con la realidad. Ellas tenían que jugar un rol dentro de la narración de estos objetos.</p>
<p>Sesión 11</p> <p>Construir narrativas que partan desde los universos de significados de los objetos</p> <p>Buscar la construcción de sentido de la escena a partir del objeto, situando al cuerpo como posibilitador de este sentido.</p>	<p>Cada una de las participantes empieza con aproximadamente 10 - 12 objetos seleccionados aleatoriamente, por otra de las participantes. Se les pide hacer una lista de palabras sobre los objetos: el nombre de los objetos, sensaciones que trae, espacios y personas a las que remite, etc. Con estas palabras se construyen títulos a través de la combinación aleatoria. De las frases que surgen, se elige una para redactar un discurso. Este discurso tendrá que ser construido también, desde la interacción/manipulación entre ellas y los objetos.</p>
<p>Tarea para la casa</p> <p>Construir una narrativa sobre sus espacios domésticos usando sus propios objetos</p> <p>Encontrar la posibilidad de trasladar sensaciones en construcciones concretas como objetos, disposición de los mismos y discursos</p>	<p>Construcción de esculturas con objetos</p> <p>En sus casas, y con objetos de sus casas, construir una escultura. La idea es que la escultura es un homenaje a sus casas, a sus espacios íntimos. Escribir una reseña que explique la escultura. Grabar la escultura junto con el discurso enunciado, tomando en cuenta el recorrido de la perspectiva.</p>

Módulo 3: Sistematización del proceso: “Todas esas pequeñas cosas”

Objetivo del módulo 3: Construir una experiencia escénica que sistematice el proceso de exploración en relación al trabajo de la actriz con el objeto en escena para desarrollar dramaturgias sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico.

Objetivo por etapa	Estrategias
<p>12 sesiones individuales de ensayo con cada actriz</p> <p>Construir tres escenas sobre la intimidad del sujeto en el espacio doméstico a partir del trabajo de la actriz con el objeto en escena</p>	<p>Exploración de temáticas y situaciones vinculadas al espacio doméstico surgidas a partir de trabajo con selección de objetos</p> <p>Ejercicios de escritura textual</p> <p>Ejercicios de escritura en el espacio</p> <p>Repetición y ajustes</p>
<p>5 sesiones de trabajo colectivo</p> <p>Ensamblaje del trabajo previo en un dispositivo escénico que permita construir la</p>	<p>Ensayo y edición de aspectos de la dramaturgia de las tres escenas</p> <p>Definición de duración y aspectos dramaturgicos de cada escena</p>

<p>intimidad del sujeto en el espacio doméstico a partir del trabajo de la actriz con el objeto</p>	<p>Selección de una casa y sus habitaciones para la muestra Propuesta de producción para la logística y el recibimiento del público Repetición y ajustes</p>
<p>1 muestra abierta al público</p> <p>Compartir con el público y recibir comentarios acerca de la propuesta escénica que busca abordar la intimidad del sujeto en el espacio doméstico a partir del trabajo de la actriz con el objeto en escena</p>	<p>Invitar al público a la muestra abierta Plantear 6 presentaciones para cada escena de acuerdo al dispositivo escénico propuesto Generar un espacio de comunicación e intercambio en la muestra Recibir comentarios en libretas como parte del dispositivo escénico</p>

