

Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escena

Shaday Larios

Hace siete años comencé a coleccionar objetos encontrados en rastros, a la par que me dedicaba a examinar material teórico para lo que sería más tarde mi tesis doctoral, centrada en *la* metafísica del objeto cotidiano. En aquellos paseos por los mercados elegía de modo intuitivo entre los paisajes objetuales cierto tipo de documentos que desde mi perspectiva, me desafiaban a un trabajo de campo más complejo, ya que contenían datos más directos sobre las personas a las que habían pertenecido: cartas, cuadernos, álbumes de fotografías, agendas telefónicas, cajas de dispositivos, postales, bolsos, cajas de galletas y zapatos que servían de mobiliario íntimo. La gente que conocía esta búsqueda, comenzó a regalarme documentación encontrada o inclusive objetos diversos de parientes fallecidos, cargados de una fuerte afectividad. En otro tipo de práctica, igualmente vinculada a la recuperación de objetos con historias reales, me he dedicado a guardar restos, fragmentos de cosas que en conjunto, ofrecen testimonios, narraciones de lugares, oficios y sujetos concretos.

Esta materialidad reunida permanece en distintos anaqueles repartidos entre México y España, a la espera de que le sea encontrada su forma singular de ser archivo. Para mí se trata de objetos de estudio problemáticos, ya que abren un espacio de tensión respecto a la idea de pertenencia, plantean distintos cuestionamientos de cuál es el posicionamiento personal de quien desea trabajar con ellos en escena, o en alguna otra dinámica que les otorgue visibilidad. ¿Qué sucede cuando se opera una especie de «teatro de pertenencias» que nunca te han pertenecido? ¿A quién le pertenecen dichos objetos si ahora yo decido por ellos, y a la vez nunca los he poseído, de acuerdo al sentido que Jean Baudrillard le dio a esta palabra (*posesión*) en 1968? El filósofo francés escribió que el objeto funcional es «una ausencia de ser» porque «es rico en funcionalidad y pobre en significación, se refiere a la actualidad y se agota en la cotidianidad» (Baudrillard, 1969: 92). Según él, todo objeto tiene dos funciones: la de ser utilizado y la de ser poseído. Cuando es utilizado por el sujeto con fines de servicio a su entorno doméstico y práctico, es un utensilio. Deja de ser utensilio si se personaliza y es abstraído, poseído por el sujeto fuera de sus funciones prácticas. Reflexiona en *El sistema de los objetos*: «Los objetos son, aparte de la práctica que tenemos, en un momento dado, «otra cosa más», profundamente relativa al sujeto, no solo a un cuerpo

material que resiste, sino un recinto mental en el cual yo reino, una cosa de la cual yo soy el sentido, una propiedad, una pasión» (Baudrillard, 1969: 97). De acuerdo a esta cita ¿qué tendríamos que hacer al tramitar escénicamente con el recinto mental de gente que nos es desconocida, y provoca una zona flotante, incierta, de la propiedad? ¿Qué tipo de espacio dramático, de conocimiento documental, hace aparecer este lugar emergente entre la biografía de la pertenencia que no nos pertenece, y su confrontación con nosotros, ya que deviene parte de la nuestra?

Incitados por estas preguntas, decidimos nombrar al territorio de nuestras indagaciones como «teatro de objetos documental». Una contracción de saberes y modos de hacer, que aún hoy estamos entendiendo, y que varía o termina de completarse con la puesta en práctica de tácticas distintas dentro de cada caso concreto.

Al no tratarse de objetos autobiográficos de manera directa, sino cuya naturaleza es la de incorporarse y encarnarse en nosotros, hemos corroborado que un punto relevante es mostrar la mirada, las estrategias y la presencia de quien los ha detectado. Nuestro propio trabajo de campo, se convierte así en materia estructurante para modelar el dispositivo escénico en sí mismo. Hay una autobiografía entonces del «investigador-operador» objetual que se teje a la par de sus encuentros con los objetos, una especie de auto-vigilancia epistemológica (el cómo yo me relaciono con el conocimiento, en este caso los objetos encontrados) se despliega escénicamente. El espacio dramático se cimienta sobre una ética objetual, en la que se desentraña un movimiento psicofísico del yo que desea localizar las pulsiones anímicas, y la capacidad agencial contenida en un objeto, en este caso impertinente (por decirlo de alguna manera) o que pone en crisis el sentido de la propiedad.

En esta ética objetual, se permite a lo inanimado la posibilidad de demostrar su capacidad documental, de modo 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 estábamos 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. Por ello nuestras búsquedas tienen cierto paralelismo con la sociología crítica, con los nuevos estudios de cultura material, que cada vez más vuelven su atención hacia los significados que tienen los vínculos subjetivos creados con los objetos que nos rodean. Retomo una cita que Bruno Latour, autor emblemático en lo que respecta a la otra mirada de la

dinámica objetual, escribe en *Reensamblar lo social. Una teoría al actor en red*: «La definición asimétrica entre los actores que ha regido los estudios sociológicos tradicionales, ha relegado a la inacción y a la incapacidad de generar movimiento a las cosas, a los objetos [...] Los objetos no han de mencionarse pero su presencia está por todas partes. Existen, naturalmente, pero nunca se piensa en ellos, en términos sociales. Como humildes sirvientes viven en los márgenes de lo social, haciendo la mayor parte del trabajo pero sin que se permita mostrarlo [...] Cuanto más quieren los pensadores radicales llamar la atención sobre los humanos en los márgenes y en la periferia, tanto menos hablan de objetos. Como si a las cosas se les hubiera impuesto una maldición, permanecen dormidas como los sirvientes de un castillo encantado. Pero en cuanto se los libera del encantamiento, comienzan a temblar, estirarse, murmurar; comienzan a pulular en todas las direcciones, sacudiendo a los actores humanos, despertándolos de su sueño dogmático» (Latour, 2005: p.110)

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, que puede trascender por muchas generaciones o no; puede consumirse, desecharse, olvidarse en el acto y será su condición residual, inmediata, la que nos hable sintomáticamente de cierto estado de las cosas, de todas las velocidades de la memoria material y el condicionante económico que instiga sus ciclos de vida en el fondo de una cartografía capitalista del deseo. Tomo en préstamo una pregunta del filósofo italiano Remo Bodei en *La vida de las cosas*: “¿De qué modo las nuevas generaciones podrán comprender los mensaje dejados en las cosas por las generaciones anteriores, sustraerlos al naufragio del olvido o al destino de la insignificancia, para volverlos a conectar, mediante las debidas mediaciones, con sus propias vivencias y su propia sensibilidad?” (Bodei, 2013: 80). A la ética objetual que intentamos desenvolver en los trabajos que hacemos, le atañe esta comprensión que interconecta las diferentes temporalidad de las vivencias materiales. El cómo profundizar en el pasado y la memoria objetual nos puede decodificar maneras críticas de relacionarnos con el mundo, por las que se gestó y se sigue gestando nuestro presente.

Para acceder a esta ética objetual –insisto en que afirmo desde mi experiencia– se requiere de una cualidad que asociamos con la delicadeza, con el cuidado de eso otro que no es del todo mío pero que provoca en mí un estado de atención, y de cuestionamiento sobre el relato invisible que eso es. El objeto de alguien más y yo nos visibilizamos mutuamente para dar a conocer un dato, una experiencia. Se sugiere lo que

está antes, lo que está después del objeto, se destiejen sus vinculaciones con lo humano. Así pues, la delicadeza nombra la observación ética que surge entre los investigadores de objetos, el tipo de complicidades e interacciones reales que emergen con los territorios. Requiere de una constante autovigilancia epistemológica, en las maneras en las que se instauran acuerdos básicos para crear un espacio poético en conjunto.

En la práctica de esta ética objetual, se desprende asimismo, la potencia objetual, que alude a la infinitud de índices documentales, que es capaz de revelar un objeto con una historia verídica. Cuando algo tiene potencia, vibra, es materia vibrante (*the vibrant matter* en términos de Bennet). La capacidad de agencia que tiene un objeto es también su potencia, esto es, su capacidad de acción intrínseca de provocar acción sociocultural. Desencadena cierta resonancia colectiva.

Bajo estos dos fundamentos esenciales que conforman la ética objetual en el teatro de objetos documental (delicadeza y potencia) se constituyen tipos de relaciones distintas, que nos permiten estudiar varios acercamientos de cómo nuestra cultura material está sostenida en gran parte por nuestras proyecciones anímicas sobre lo inanimado.

Estos lazos pueden leerse en el teatro de objetos documental y su propia ética, de acuerdo con las relaciones que el investigador objetual efectúe, dentro de la simbiosis sucedida entre el ser y sus posesiones. Ya sea que este se encuentre presente junto con ellas, o solo se evoque metonímicamente, sinecdóticamente por medio de sus pertenencias. En otro nivel estaría la autobiografía objetual del propio investigador, sin duda, de momento lo que más nos interesa es desarrollarla en el doble proceso de descubrirnos simultáneamente, mientras se suscita el análisis de la objetualidad de los demás.

La maleta de Manuel y Elisa

Dentro del conjunto de documentos flotantes encontrados por los rastros de México, quiero destacar la maleta de Manuel y Elisa, una maleta con 600 cartas de amor del 1900, en la cual nos sumergimos durante seis meses. Este objeto de objetos detonó la reflexión escénica sobre el objeto-carta y su tecnología precaria, produjo un rizoma de relatos acerca del hecho escritural epistolar en sí mismo, entendido como una especie de máquina de la soledad, nombre que finalmente adoptó la pieza con la que llevamos poco más de dos años de presentaciones y acciones paralelas. Yo y mi socio, Jomi Oligor de los Hnos. Oligor, nos adentramos en la vida de una pareja mexicana que no conocimos, a través de sus cartas, y como si ellos nos hubieran encontrado a nosotros, localizamos en

sus papeles un afán por transmitir lo que significan las cartas como objetos. La tinta, el papel, los sellos, la evolución de las caligrafías, las tácticas para envolver, guardar, inventariar, el acto que implica la relectura, activar la escribanía, la acción de desplazarse por la ciudad para hacerla llegar, de utilizarla como único medio para dialogar al no poder hacerlo frente a frente, hasta que pudimos atestiguar la lenta desaparición del intercambio epistolar, sustituido por la cercanía entre los escribas. Más allá de hablar de las intimidades de Manuel y Elisa, la máquina de la soledad habla de cómo nos enfrentamos a esta objetualidad ajena y propia a la vez. Habla también de todo lo que es posible reconstruir a nivel urbano por medio de ese intercambio, porque además descubrimos que Manuel fue un personaje público importante en la construcción de su ciudad. Fuimos facilitadores para que el objeto de objetos se saliera gradualmente de sí, para pasar de un estadio biográfico íntimo, hacia un estadio propiamente documental, generador de información y descripciones por ejemplo, de la situación urbana de otra época, del tipo de relaciones de poder que mantenían los de cierta clase social con los trabajadores domésticos, etc. La maleta fue una maquinaria, un motor cuyo espacio pensante desbordó las historias de vida de sus poseedores, para abrir los mecanismos de su documentalidad hacia otros intercambios microcolectivos, gremiales.

Al diseccionar los movimientos internos que ese objeto generaba, terminamos por vincularnos con carteros y carteras, telegrafistas, historias de otras correspondencias encontradas, con cartas abiertas en zonas de conflicto y desapariciones, y con la vida de escribanos y escribanas (escritores de cartas por encargo). Propiciamos encuentros con trabajadores de Correos de España, tertulias con los escribanos de Santo Domingo, y les entregamos pequeñas placas de reconocimiento a su labor de ser psicólogos populares. Se realizó una acción con un escribano alternativo en la comunidad de Las Patronas en México, dedicadas a alimentar a los migrantes en tránsito en el tren de la muerte, el tren de la bestia. Cada migrante recibió una carta por parte de Las Patronas en la bolsa de su comida, redactada por Ángel Hernández, escribano cómplice de la máquina de la soledad durante el Festival de la Bestia. Encuentro artístico multidisciplinario para el migrante en tránsito. Trabajamos por un tiempo breve con Frida Robles, socióloga que escribía cartas de amor gratis en la entrada de la máquina para pensar en conjunto y por medio de este objeto, una visión crítica del amor en un país lastimado en el que desaparece una persona cada dos horas. Llevamos un intercambio activo de cartas con los espectadores que nos cuentan historias y memorias postales, algunas de las cuales se publican en el sitio web, vuelto un archivo de memorias. La máquina de la soledad sigue su camino y nosotros somos adentro de ella, unos investigadores-objetuales operadores de relaciones atentos a

los tránsitos afectivos que propone el objeto-carta, atentos al modo en el que nosotros nos implicamos en esos movimientos. Hay público que piensa que Manuel y Elisa hablan por nosotros, que hemos enredado parte de nuestras vidas con las de ellos, para hacer que esa maleta vuelva a un lugar pertinente, que vuelva a ser una pertenencia y nos devuelva el misterio de por qué un tesoro afectivo de esta magnitud puede acabar abandonado en un rastro. Eso todavía no ha sucedido. Pueden consultarse más detalles de todo lo que he dicho en la página web del proyecto: www.lamaquinadelasolidad.org

Agencia de detectives de objetos

En 2014 comenzamos a idear una agencia de detectives de objetos, que hoy es un hecho y se llama EL SOLAR (www.agenciaelsolar.org). A la asociación de Oligor y Microscopía se sumó el catalán Xavier Bobés. En nuestra agencia se fusiona el trabajo de mecanismos, luces y autómatas de Jomi Oligor, con el trabajo de animación detallado que hace Xavi Bobés y mi trabajo con la memoria de los objetos y la pequeña escala. Estas formas no son nada para nosotros sin el contenido que les da lo real.

En estos pocos años hemos discutido cómo estructurar esta oficina portátil que se instala en espacios particulares, para descubrir y evidenciar casos objetuales y después traducirlos al teatro de objetos documental. Tenemos dos casos abiertos (uno próximo a estrenarse el 11 de noviembre en el Festival Temporada Alta de Girona). Pero más que hablar de cada caso, me interesa contar que esta agencia se ha abierto con una intención teórico-práctica de ampliar y problematizar la ética objetual antes mencionada, y examinar las interrelaciones entre el teatro de objetos, los estudios de cultura material y un trabajo activo con la comunidad. Cito un fragmento de *La honestidad con lo real* de la filósofa española Marina Garcés: «¿Cómo tratamos la realidad y con la realidad? Hay modos de representar, modos de intervenir y modos de tratar. En el trato no se juega simplemente la acción de un sujeto sobre un objeto, medible a partir de una causa y unos efectos. En el trato hay un modo de estar, de percibir, de sostener, de tener entre manos, de situarse uno mismo [...] El trato no se decide en la acción, incluso puede no haberla. El trato es un posicionamiento, y a la vez una entrega que modifica a todas las partes en juego». (Garcés, 2011: s.p)

El trabajo de observación que seguimos en la agencia requiere de un saber estar, sostener, percibir y situarse en un compromiso con y hacia los demás, para así también transformarse en una observación participante. La práctica de la delicadeza se complejiza porque se trabaja *in situ*, en el lugar de los hechos, el trato es directo, cercano, hasta

llegar a recorrer la documentalidad de los objetos. Es un proceso frágil que nos lleva a evaluar nuestras propias acciones, dentro de la necesidad de dialogar y crear complicidades con la gente local. Partimos de derivas, de encuentros cercanos con los vecinos, nos dedicamos a escuchar, no inventamos ninguna historia que no esté contenida en el objeto, y los resultados finales siempre se muestran en lugares del barrio e idealmente con los objetos reales de las personas. Por eso son trabajos que no entran en el modo de producción habitual, se gestan y terminan en el lugar que nos invita después de una residencia.

Nos consideramos detectives porque realizamos una fuerte actividad detectora de detalles materiales para generar hipótesis. Deducciones que no son solo la descripción de hechos, sino también conclusiones del barrio o la ciudad que hacen ver otro tipo de información gracias a la potencia agencial de los objetos. Así como el personaje de Arthur Conan Doyle (Holmes), pensamos que hay método en la locura, verdades ocultas en una cáscara de nuez, desconfiamos de los datos oficiales porque solo opacan las pistas de lo insignificante, comprendemos las características físicas y psicológicas de una persona por las pruebas encontradas en sus objetos individualizados (iniciales, manchas, desgastes materiales en superficies, cicatrices, restos de cabellos, etc.) y, como decía, sabemos que no es suficiente con el acopio de hechos, hay que imaginar y crear hipótesis, relaciones, las agencias de detectives de objetos son pequeñas habitaciones de estos secretos.

Llevamos tres meses instalados en el barrio viejo de Girona, con una oficina y un lugar de los hechos. Nuestra misión es por ahora un secreto sumario que se desvela el 11 de noviembre. Hemos tocado timbres de manera continuada. Hemos visto morir durante el proceso a uno de nuestros sujetos antropológicos, que se pensaba protagonista. Hemos visto aparecer restaurantes y bares nuevos, más masas de turistas, mientras hemos hablado con gente que ya no sale y desaparece dentro de sus propios pisos. Aquí una nota de mi cuaderno de detective: «La ciudad se está borrando, está muy limpia. Las personas de nuestros casos también se están borrando. ¿Adónde irán todos nuestros objetos cuando ya no estemos aquí? En medio de este barrio en donde todo desaparece, hay objetos que marcan una resistencia. Colocarlos detenidamente en el flujo de las desapariciones, levanta una diminuta y personalizada revolución».

El teatro de objetos documental se inventa sus propios recursos para delatar este poder expansivo de la objetualidad, en donde la mayoría de las veces no hay que animar nada, porque los objetos documentales, detectados en sus espacios reales, ya están sobreamados, esperando que alguien les de voz, y con esto me refiero a que alguien les de visibilidad y los vuelva un hecho comunicativo, colectivo.

Me pregunto qué tipo de impactos tendrá el desplazamiento de la mirada hacia lo inanimado por parte de la sociología crítica en las configuraciones y procesos de los teatros de objetos por venir con intereses documentales. Me pregunto si el teatro de objetos con su virtud de conceder protagonismo a los objetos, y de buscar una democracia con ellos dentro del mismo territorio de acción, puede expandir sus herramientas hacia otras experiencias comunitarias. Yo solo me pregunto todo esto y escribo desde dentro de esta zona incierta del teatro de las pertenencias que no son más por las que me descubro y pienso.

Bibliografía consultada

Bodei, Remo (2013): *La Vida de las cosas*. Trad. Heber Cardoso. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Garcés, Marina (2011): «La honestidad con lo real»..Artículo tomado de la página web del Festival de Creación *in si tu* SISMO, originalmente publicado en Álvaro de los Ángeles (ed.): *El arte en cuestión*. Sala Parpalló, València, s.p.

Latour, Bruno (2005): *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Trad. Gabriel Zadunaisky. Buenos Aires: Manantial.