

Simposio Dramaturgias del Objeto

Organizado por el IF Barcelona y el Instituto del Teatro

Dramaturgia fenomenológica. Una experiencia pedagógica

Javier Swedzky – Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires (Argentina).

1. El perfil del taller y su funcionamiento

Desde el 2013 dicto el taller «Dramaturgia en teatro de objetos» dentro del posgrado universitario Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios en el Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes, en Buenos Aires, creado y dirigido por Ana Alvarado,¹ quien me invitó a hacer un taller de escritura. El hecho de que sea un taller de dramaturgia escrita implicó pensar de manera didáctica un campo de estudio disperso y permeable al mismo tiempo que mi propia práctica.

Lo más importante para construir este taller fue crear una instancia de discusión y creación junto a los estudiantes para un tiempo acotado de un encuentro semanal a lo largo de cuatro meses y promover a los estudiantes a inventar sus propias estrategias de trabajo, estimulándolos a desarrollar una poética propia y a aportar a un campo de estudio y reflexión de fronteras tan blandas como fértiles. El taller presentaba grandes desafíos para encarar: la mayoría de los participantes, provenientes de recorridos profesionales muy diferentes, no habían escrito nunca, no tenían nociones de dramaturgia, ni de las bases y herramientas del teatro de títeres clásico o moderno ni de sus expresiones más contemporáneas, y menos aún del teatro de objetos. A eso se suma que, por mi parte, no provengo del mundo académico.

Al momento de plantear el taller tenía una gran ventaja a mi favor: mucha información necesaria estaba a cargo de las otras cátedras del posgrado: la historia de los objetos en las vanguardias del siglo xx, la historia de la dramaturgia visual y de los nuevos medios en escena, y el trabajo interdisciplinario actual dentro de las artes performáticas y visuales.

¹ Dramaturga y directora argentina, cofundadora de la compañía El Periférico de Objetos

Algunas preguntas fundamentales permitieron estructurar un programa de estudios en evolución constante y, por sobre todo, reflexionar: ¿Qué sería hoy una dramaturgia para teatro de objetos? ¿Cuál es el estatuto del texto en un teatro en donde el conocimiento del objeto real con el que se trabaja es parte fundamental? ¿Cómo relacionar los elementos clásicos de la dramaturgia con este tipo de creaciones? ¿Existe un repertorio escrito? ¿Cuáles serían las lecturas que podrían colaborar a crear un pensamiento y tomar una posición en la creación de dramaturgia para teatro de objetos?

A partir de estas preguntas surgieron las líneas teóricas y prácticas que organizaron los contenidos: la reflexión acerca de los objetos y su potencial expresivo, el desarrollo de nociones básicas de la dramaturgia y cómo éstas se transforman en el teatro de objetos, el conocimiento los creadores –tanto fundadores como actuales- del teatro de objetos y las distintas teatralidades que proponen, la relación del teatro de objetos con el teatro de títeres de donde el primero surge y se independiza, su repertorio esencial de las vanguardias del siglo XX -que casi ningún estudiante leyó en Argentina-, y por sobre todo la práctica de la escritura, que sería el motor alrededor del cual se establecerían las discusiones y los desafíos, preparando a lo largo del taller una experiencia concreta de encuentro del texto y la materia en el espacio.

La cátedra me permitió reformular mi propia experiencia en el taller de escritura teatral que pude realizar con el profesor Daniel Lemahieu, quien fuera un dramaturgo francés libre y lúdico en sus obras, y un gran docente. Para integrar tecnologías, acorde al tema del posgrado dentro del que se desarrolla el taller, utilicé un aula virtual. Esta última se convirtió en el principal espacio de intercambio y documentación, extendiendo el tiempo del taller más allá de la clase presencial. A través de un sistema de post similares a Facebook cada semana, durante los cuatro meses de duración, los estudiantes subieron sus trabajos, leyeron y criticaron todos las producciones de sus compañeros y accedieron a una biblioteca digitalizada.

2. Dramaturgia para objetos

Hablar de dramaturgia para teatro de objetos en el marco del taller era para mí, más que dar certezas, participar a los alumnos de mi propia incertidumbre al respecto y poner a disposición las dudas para construir respuestas en conjunto.

Sabía que a cada afirmación que pudiera proponer se oponía un ejemplo contundente que podría destruir cualquier argumento, dando entonces lugar a un verdadero funcionamiento regido por la patafísica,² la ciencia de las respuestas imaginarias y el estudio de las excepciones que con fuerza e irreverencia desarrolló Alfred Jarry. Es por ello que tomé la actitud general de Jean-Luc Mattéoli³ al aproximarse al teatro de objetos, alejándome de toda tentación normativa que pudiera dejar de lado la diversidad como fuente de producción artística y teórica.

Como punto de partida tomé la idea de Joseph Danan, que en su libro *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*⁴ se plantea un punto inicial para entender la dramaturgia no solo como la escritura de una obra dramática sino también como el pasaje de la escritura a la escena.

Esta idea de una escritura que se completa con lo que sucede en el trabajo en el escenario se liga directamente al ensayo de Knoedgen *El teatro imposible, per a una fenomenologia del teatre de figures*,⁵ que por fortuna Andreu Carandell puso a disposición traduciéndolo del alemán al catalán. Este libro tiene la gran virtud de revelar en palabras simples y sistematizadas lo que para mí eran intuiciones y formas de trabajar. Hablando de la evolución de los materiales, Knoedgen dice: «(El figurario) observa el espacio y el tiempo con curiosidad y comienza a sopesar: ¿Por qué no plasmar las transformaciones espaciales dramáticamente?»⁶

«¿Puede un objeto ser percibido como un sujeto con capacidad de acción? ¿Qué condiciones se requieren para que esto suceda, y cómo llevarlo a cabo? ¿Podemos saber el momento exacto en que esto sucede?»⁷

De esta manera se articula dentro del campo del teatro de objetos el paso del papel al escenario que propone Danan, es decir, que, si existe un escrito previo, este tiene una segunda escritura espacial, concreta y que es el resultado de una experiencia sensible, ligada no solo a los títeres, como decía

² Jarry, Alfred (2009): *Patafísic : épitomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*. Notas de Cippolini Rafael, Buenos Aires: Caja Negra,.

³ Mattéoli, Jean-Luc (2011): *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

⁴ Danan, Joseph (2012): *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*., México: Conaculta.

⁵ Knoedgen, Werner (2003): *El teatro imposible. Per a una fenomenologia del teatre de figures*. Barcelona: Institut del Teatre - Diputació de Barcelona.

⁶ Knoedgen: op. cit., p. 18

⁷ Knoedgen: op. cit., p 26

Knoedgen, sino también la escritura y construyendo una experiencia fenomenológica.

Este campo de la fenomenología fue tratado por Ana Alvarado y Mariana Gianella en el inédito *Teatro de objetos manual dramático*, en el cual Mariana Gianella analiza el trabajo de Merleau Ponty y nos dice que «La obra se construye en base a las posibilidades reales y materiales de la relación escena-espectador».⁸

Aparece entonces en la teoría algo obvio en el ejercicio de la profesión: la creación es el resultado de una construcción dramática que sólo es posible de realizar a través de la experiencia, del contacto, la observación y el aprovechamiento del potencial de los objetos con los que se trabaja.

Es por ello que podemos decir que la dramaturgia para títeres, objetos y materiales es fundamentalmente una dramaturgia fenomenológica, es decir una escritura que, trascendiendo lo que pueda surgir del trabajo en el papel, es la resultante del encuentro en el espacio de creación de todo lo previo que pudiera existir –texto, investigación corporal, materiales teóricos o textuales diversos, etc.– con los objetos reales, con sus particularidades, accidentes y potenciales discursivos. Esta idea se aproxima tanto a la dramaturgia de escena, surgida de improvisaciones, como a la escritura coreográfica surgida de la investigación de movimientos de cuerpos en el espacio, y también al gesto del plástico que en el encuentro con los materiales con los que elabora su obra modifica el concepto original. Es todo esto y es también un pequeño universo con sus particularidades, que Daniel Lemahieu llama no «escrito para los títeres» sino «escrito a través de los títeres»,⁹ pudiendo llevar esta afirmación al campo de los objetos.

3. El discurso de los objetos aportes del teatro, la arqueología, los estudios de cultura material y otros

La construcción de un espectáculo de teatro de objetos tiene la particularidad de componerse tanto de los resultados de la experimentación sensible del creador como de la percepción del objeto que tiene el espectador. Como en el

⁸ Alvarado Ana, et al.: *Teatro de Objetos Manual Dramático*. Inédito. Buenos Aires

⁹ Lemahieu, Daniel (2002) : « L'écriture par la marionnette ». *Alternatives théâtrales 72 – Voix d'auteurs et marionnettes*.

montaje cinematográfico desarrollado por Eisenstein,¹⁰ es el imaginario del espectador el verdadero espacio en el que ocurre este teatro, y en él se condensan el concepto previo del objeto percibido, la realidad de ese objeto y su función en escena.

Los objetos tienen una carga semántica reconocible por el público. Son identificados por su historicidad y su ubicación social y cultural. Esta información precede al espectáculo, y es en esta carga la que construye una de las especificidades de la dramaturgia con objetos.

Para entender esta idea de la enorme capacidad de los objetos para generar discursos a partir de su sola presencia, los trabajos de la arqueología se vuelven de una gran utilidad para el teatro de objetos, ya que en este campo de estudio se debate y cuestiona constantemente la definición y el estatuto de los objetos, y hasta cómo mostrarlos. El aporte de la arqueología me pareció esencial para entender la información que puede contener un objeto, la manera en que un objeto puede relacionarse con otro y la manera en la cual los objetos median la existencia de los humanos con el universo y condicionan la vida constantemente.

En este sentido Igor Kopytoff en su ensayo *La biografía cultural de las cosas*¹¹ borra ciertas diferencias entre sujeto y objeto dentro del proceso de mercantilización, es decir, de asignación de un valor de intercambio supuestamente delegado solo a los objetos, y el proceso de singularización, es decir, cuando se extrae al objeto de la mercantilización para volverlo único. Da como ejemplo el esclavismo, en donde las fronteras entre sujeto y objeto son poco claras, al que podemos aportar otros, entre ellos la trata de personas. Kopytoff va más allá y otorga a los objetos una biografía, es decir una trayectoria social en la cual es posible reconocer las nociones de éxito, las vidas y los accidentes que tuvo un objeto desde su creación hasta el final de su vida útil en una sociedad, revelándonos así aspectos inusitados de una cultura. Entender los patrones del valor y significado de los objetos establecidos culturalmente por sociedades y grupos es una herramienta de gran utilidad en la construcción teatral. Así como Knoedgen se preocupa de cómo convertir los

¹⁰ Eisenstein, Sergei: *El sentido del cine*. México: Siglo XXI Editores, , 2007. [Edición original: 1942].

¹¹ Kopytoff Igor (1986): «La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso». En: *La vida social de las cosas, perspectiva cultural de las mercancías*. México: Editora Grijalbo,

objetos en sujetos, Kopytoff se ocupa de explicar que esas son categorías dinámicas y no son tan claras como podría parecer.

Así es posible afirmar que en escena los objetos son y muestran lo que han sido. Tienen una carga de interpretación por parte del espectador que no se diluye en el discurso escénico y que debe ser aprovechada.

Esta información constituye, haciendo un salto de la arqueología a los estudios teatrales, lo que Jean-Luc Mattéoli define como la «resistencia a la metáfora»,¹² el espacio en donde el objeto se atrinchera y conserva su identidad y no termina de perderse en una figura, como podría pasar al ser parte de un títere, o en una animación. Un ojo realizado con una tuerca puede ser visto como ojo pero siempre será una tuerca. Una parte de la información que porta el objeto es expuesta al público, y esa información se vuelve el doble discurso sobre el que trabajan los creadores: la identificación del objeto y lo que con él se crea en escena.

Mattéoli al hacer una historia de los objetos en escena hace coincidir de alguna manera las ideas de Brecht con lo antes descrito de Kopytoff. En su libro, cuenta cómo Brecht desarrolla la idea de historicidad al trasladar un muro de una demolición próxima al teatro a una puesta histórica. El objetos subvierte y recontextualiza la fábula de la obra, convirtiéndose en un signo escénico que compite con el texto, en una palabra que el espectador debe decodificar.

Haciendo saltos entre teatro y arqueología o estudios de cultura material, pude entender este poder de decisión otorgado a los objetos en escena al leer cómo Bruno Latour en su trabajo *Nunca fuimos modernos*¹³ traslada a los objetos la noción de *agencia*, es decir la capacidad de tomar decisiones e intervenir en la realidad antes solo otorgada a las personas, grupos o sociedades. El teatro de objetos se reveló para mí entonces como eso: un teatro en el cual se otorga agencia a los objetos, y esta agencia se vuelve campo poético, en las maneras más inesperadas o disparatadas.

Los autores Danan, Knoedgen, Kopytoff y Mattéoli permitieron enmarcar la reflexión para la producción en el aula de textos para teatro de objetos. La

¹² Mattéoli, Jean-Luc, op. cit.

¹³ Latour, Bruno (2007): *Nunca fuimos modernos, ensayo de antropología simétrica*, Siglo XXI Editores.

visualización de espectáculos de artistas que trabajaban con objetos colaboró para elaborar nuevas cuestiones.

Una de las evidencias que apareció en la visualización de obras fue el uso de la pacotilla, la baratija, el descarte industrial, lo *kitsch*, configurando un verdadero teatro del descarte. Estos *ready-mades*, adorados por Schulz en su *Tratado de los maniquíes o segundo génesis*,¹⁴ son, según Mattéoli, el resultado de la necesidad de los iniciadores del teatro de objetos en los años 80, los *baby boomers*, de hacer teatro con algo que los identifique, dando origen a un teatro nutrido de mercados de pulgas, altillos y vaciamientos de graneros, y se constituyen en la versión nueva del objeto bajo e indigno del que hablara Kantor en su manifiesto *Embalajes*.¹⁵ Los objetos dejan de ser inocentes chucherías para convertirse en testigos del frenesí del consumo, de las pretensiones de confort y avance social, de la manera de entender una belleza dócil y cómoda. Los objetos nos hablan del descarte, el desuso, de la masificación de nuestras identidades, de los sueños efímeros de los que quedan restos de la fiesta, son los vestigios de las catástrofes tan bien descritas por Shaday Larios.¹⁶ Con su aire inocente nos hablan constantemente del olvido que han sufrido, del anonimato de sus dueños, y ponen arriba de la mesa la corrupción del paso del tiempo con aire risueño, y, en definitiva, nos confrontan a la muerte dándonos la sensación de que son superiores, ya que muchos de ellos han sobrevivido a sus dueños y nos van a sobrevivir a nosotros mismos. Lo *kitsch* del teatro de objetos nos tiende una trampa amenazadora.

4. El estatuto del texto

Ahora bien, sabiendo que el teatro de objetos, al dar gran importancia a la imagen y a la acción, escapa del textocentrismo y que los objetos al encontrarse con un texto van a indefectiblemente cambiarlo, subvertirlo, e incluso anularlo, ¿qué escribir? ¿Para qué escribir?

¹⁴ Schulz, Bruno (2008): «Las tiendas color de canela». En: *Madurar hacia la infancia. Relatos, inéditos y dibujos*, Ediciones Siruela. [Edición original: 1933]

¹⁵ Kantor, Tadeusz (1984): *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor .

¹⁶ Larios, Shaday (2010): *Escenarios post-catástrofe: filosofía escénica del desastre*, México: Paso de Gato.

Dos líneas orientaron en el taller la producción de textos: una de ellas es la propuesta por Danan al hablar de las invariables, es decir aquellos temas, espacios, ideas que no varían al pasar de un papel a la escena. Se intentó en el taller lograr textos con imágenes y estructura tan potentes que inspiren una realización escénica y sobrevivan en el pasaje al trabajo en el espacio.

La otra línea es el resultado de una experiencia personal junto a Marie Vayssiére, actriz y asistente de Tadeusz Kantor durante la creación en el 2003 del espectáculo *Mis cosas favoritas*. Yo había diseñado con mucho trabajo objetos que hablaban de la construcción y la destrucción de la memoria, y de la desintegración de la persona. Al presentarle a Marie el trabajo, ella me dijo que los objetos estaban muy bien, pero que la dramaturgia que había elaborado era muy didáctica y repetía lo que decían los objetos. A partir de ese momento comenzó un trabajo nuevo, con una dramaturgia que se estructuraba para otro lado, dejando a los objetos a cargo de contar el tema de la memoria. El resultado, para mí sorprendente, es que la carga semántica de los objetos era tal que su presencia y uso, en otra dirección no explicativa, daba cuenta del tema propuesto.

Esta experiencia se reflejó en el taller trabajando la idea y el posible diseño de los objetos y la idea general del dispositivo escénico. La dramaturgia de los objetos comienza a la vez con la idea literaria y con la concepción plástica de los objetos, que genera una carga discursiva de la que luego se harán cargo parte de las propuestas del texto.

Ahora bien, ¿cómo se refleja este marco teórico y la práctica en el aula?

5. El funcionamiento del taller

En el taller –por una cuestión de tiempo– nos abocamos a la creación de formas teatrales breves. Desde la teoría, junto a los textos antes comentados había una cuerda tendida a lo largo de la cursada que permitió tratar temas clásicos de la dramaturgia para teatro de actores: la noción de conflicto, personaje, géneros teatrales, siempre viendo cómo se crean paralelos, transformaciones y dudas que aparecen al trabajar con títeres y objetos.

En el tratamiento de estas ideas apareció que el teatro de títeres y objetos es de una mimesis compleja, porque no hay una identificación inmediata con el cuerpo que encarna el discurso de la misma manera en que la hay con el

cuerpo de un actor. Es por ello que constituyó un desafío en el taller trabajar con algunos géneros teatrales, como por ejemplo la tragedia, que a priori necesita de la mimesis con el héroe. Al plantear la escritura de una tragedia para títeres que no permiten esta identificación, se preguntó a los alumnos: ¿cómo la trabajarían ustedes?

Así como la cuestión de la mimesis, otros temas propios del teatro de títeres y objetos se fueron colando en las discusiones y en los escritos del taller, con un recorrido que se inició en los títeres y se fue desplazando hacia los objetos. Planteé a los estudiantes que al momento de escribir no tengan en cuenta ninguna técnica precisa de manipulación, que se liberen en el texto de la puesta en escena y que desarrollen trabajos a partir de:

- A) La idea de una corporalidad particular que constituye el cuerpo del títere, que ocupa un lugar principal. Fueron propuestos como disparadores para este tema el material que constituye un cuerpo y la evolución de este material, su vulnerabilidad como base de un conflicto y el poder evocativo de esta vulnerabilidad, la constitución de un cuerpo extraño y su funcionamiento, la monstruosidad, el saludable desorden de los cuerpos, sus metamorfosis, evoluciones y posibles fragmentaciones. Y, por encima de esto, las consecuencias que cada uno de estos procesos puedan tener en la generación de un discurso hablado.
- B) La palabra, que aparece en el teatro de títeres y objetos como producto de una ilusión, tal como lo afirma el titiritero Roman Paska¹⁷ cuando nos dice: “Los títeres en verdad no dicen nada. La palabra puede ser una gran ilusión en el teatro de títeres (la ilusión más grande de todas para el animador-manipulador ilusionista) pero, en estado natural, los títeres son mudos y la palabra es falsa, es un simple truco de sincronización. La forma de expresión más instintiva es natural para el actor de carne y hueso y para un títere es contraria a su naturaleza». Esta palabra es sonora y musical, mal dicha y mal escrita como plantea D. Lemahieu.¹⁸

¹⁷ Paska, Roman (1995) : « Pensée-marionette, esprit marionnette un art d'assemblage ». En: *Puck, les marionnettes et les autres arts*. N.º 8 Écritures Dramaturgies.

¹⁸ Lemahieu, Daniel : « L'écrire pour la marionnette ». *Alternatives Théâtrales n.º 72 Voix d'auteurs et marionnettes*, p. 26-29.

- C) La escala, que determina un punto de vista del público, reduciendo para comprender lo incomprensible, agrandando para poder hacer foco en los detalles como hacía Gulliver en el país de los gigantes, poniendo en relación escalas diferentes para hacer referencia a la escala humana, a sus usos en el teatro de objetos, estableciendo un punto de vista de los espectadores y por lo tanto manipulándolos. La escala también dentro de la construcción de paisajes y de los recortes de planos de focalización, pasando de lo general al detalle, como propone Mattéoli haciendo relación entre el trabajo cinematográfico y el teatro de objetos.
- D) Las representaciones de lo humano, sus reproducciones parciales y fragmentadas, la amplia gama de dobles posibles, sus presencias multiplicadas.
- E) La didascalía como espacio de desarrollo de un teatro en el que las acciones son parte fundamental, constituyendo un teatro de presentación y representación, y las didascalías también como campo poético como trabaja el dramaturgo Heiner Müller.
- F) El dispositivo teatral, entendiéndolo no solo como la estrategia narrativa que da lugar a un desarrollo de la fábula y una posición del narrador, sino también la constitución del dispositivo como un espacio de ficción o un objeto físico que justifican y dan lugar a que ocurra la obra, esencial para el teatro de objetos.
- G) Las estructuras no aristotélicas que incursionan en un teatro poético, onírico, lo que en definitiva es un teatro de desarrollo de ideas.
- H) La reflexión, llegado el caso, acerca de los nuevos medios y cómo las nociones de interfase y multimedia pueden ser trabajadas desde el universo del teatro de objetos y desde la dramaturgia, reflexionando acerca de cómo incluirlos en el concepto general del dispositivo y de la obra.
- I) Y la realización de una forma teatral, en donde estos textos realizados a lo largo del taller se modifican en el encuentro con los objetos que los concretan en el espacio.

Los estudiantes/artistas produjeron textos semanalmente, descubrieron y debatieron el teatro de objetos. Sus diferentes formaciones y oficios les dieron una saludable libertad de juicio y opinión que cuestionó constantemente las

certezas que pudiera yo haber construido en mi recorrido creativo. El taller de dramaturgia se volvió un laboratorio en el que surgieron formas teatrales particulares: muchos de los textos surgidos en el taller están actualmente dando origen a espectáculos extraños y personales, en los cuales los creadores toman posición.

Para poder compartir algunos de estos textos, y a manera de cierre, los estudiantes realizaron íntegramente las revistas digitales de circulación libre *Exploraciones*. en las que cada uno eligió uno o dos textos de su producción, con total libertad de estilo. Los estudiantes tomaron a cargo la selección de textos, la edición y el diseño. La revista salió al espacio público con cuatro números simultáneos, uno por año de taller, y en ellas casi sesenta autores proponen más de cien formas breves para títeres y objetos, conformando así un cuerpo literario prolífico, diverso, incompleto y sobre todo, vital e inquieto.

Quisiera terminar con unas palabras de Roman Paska¹⁹ referidas a los títeres, pero que para mí se aplican a los objetos y a todo este teatro que crea universos que trascienden la figura humana: «El teatro de títeres es al teatro en general lo que la poesía es a la literatura. Su conciencia y su alma».

¹⁹ Paska, Roman (1995): « Pensée-marionette, esprit marionnette un art d'assemblage». En: *Puck, les marionnettes et les autre arts* N.º 8 Écritures Dramaturgies, 1995