



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARTES
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

De la marioneta al objeto teatral
aportes del teatro de objetos para dramaturgias
y puestas en escena

Trabajo de titulación (Modalidad Presencial) Precio a la obtención del
grado de Magíster en Actuación Teatral

AUTOR: Segovia Michelena Santiago David

TUTOR: Msc. David Andrés Jaramillo López

Quito, 2020

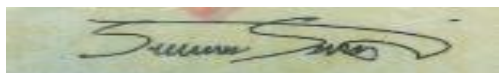
DERECHOS DE AUTOR

Yo/ SANTIAGO DAVID SEGOVIA MICHELENA en calidad de autor(es) y titulares de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación MAGISTER, modalidad presencial, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, concedemos a favor de la Universidad Central del Ecuador una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos. Conservamos a mi/nuestro favor todos los derechos de autor sobre la obra, establecidos en la normativa citada.

Así mismo, autorizo/autorizamos a la Universidad Central del Ecuador para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de titulación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

El (los) autor (es) declara (n) que la obra objeto de la presente autorización es original en su forma de expresión y no infringe el derecho de autor de terceros, asumiendo la responsabilidad por cualquier reclamación que pudiera presentarse por esta causa y liberando a la Universidad de toda responsabilidad.

Firma:



Santiago David Segovia Michelena

CC. 1711623353

Dirección electrónica: fractua@gmail.com

APROBACIÓN DEL TUTOR

En mi calidad de Tutora del Trabajo de Titulación, presentado por **SANTIAGO DAVID SEGOVIA MICHELENA**, para optar por el Grado de Magister en Actuación Teatral; cuyo título es: **DE LA MARIONETA AL OBJETO TEATRAL APORTES DEL TEATRO DE OBJETOS PARA DRAMATURGIAS Y PUESTAS EN ESCENA**, considero que dicho trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del tribunal examinador que se designe.

En la ciudad de Quito, a los 15 días del mes de septiembre de 2020.

MSc. David Andrés Jaramillo López
DOCENTE-TUTOR

C.C. 1711973741

ÍNDICE DE CONTENIDO

Derechos de Autor	i
Aprobación del tutor	ii
ÍNDICE DE CONTENIDO	iii
ÍNDICE DE TABLAS	v
ÍNDICE DE ANEXOS	vi
TITULO: De la marioneta al objeto teatral aportes del teatro de objetos para dramaturgias y puestas en escena.	vii
RESUMEN	vii
TITLE: De la marioneta al objeto teatral aportes del teatro de objetos para dramaturgias y puestas en escena.	viii
ABSTRACT	viii
INTRODUCCIÓN	1
GENERALIDADES	3
Antecedentes	3
Formulación del problema.....	5
Preguntas directrices.....	5
Objetivos	6
Justificación.....	6
CAPÍTULO I	8
TEATRO DE OBJETOS	8
1.1. Historia	8
1.2. Contexto Europeo.....	18
1.3. Contexto en América Latina.....	21
1.4. Contexto Ecuatoriano	27
CAPÍTULO II	32
EL TÍTERE COMO PALABRA Y OBJETO	32
2.1. El títere como objeto	32
2.2. El títere como palabra.....	37
2.3. Diferencias entre títere tradicional, títere como objeto y teatro de objetos	41
CAPÍTULO III	47
HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS PARA UNA DRAMATURGIA OBJETUAL	47

3.1. Elementos que intervienen en la construcción de una dramaturgia objetual	47
3.1.1. Colocación de la mirada del espectador y del actor en el objeto	48
3.1.2. Antropomorfización, brindar características humanas a los objetos ...	50
3.1.3. Escala entre objetos, actor y escenario	51
3.1.4. La relación con el tiempo.....	51
3.1.5. Relación entre objeto y actor	52
3.1.6. La actuación es mediante el objeto y no con el objeto	53
3.1.7. Concentración sobre el objeto.....	53
3.1.8. Animación del objeto.....	53
3.1.9. Poética del objeto y del lenguaje	54
3.1.10. Acciones específicas y transmisión de mensaje claro y eficiente.....	55
3.1.11. Creación de metáforas escénicas	56
3.1.12. Manejo corporal del actor, cuerpo, voz y movimiento en relación al objeto	56
3.1.13. El protagonismo debe recaer en el objeto	58
3.1.14. Ritual de animismo para proyectarse sobre los objetos.....	58
3.2. MANUAL DE MANIPULACIÓN OBJETUAL EN REALCIÓN AL TEATRODE OBJETOS	64
CONCLUSIONES	72
BIBLIOGRAFÍA	76

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Factores que contribuyen al funcionamiento del objeto en la escena	23
Tabla 2. Clasificación del títere desde su función objetual.....	37
Tabla 3. Clasificación de la forma en que el actor – manipulador interviene respecto al objeto	60
Tabla 4. Aspectos de la dramaturgia objetual propuestos por Théâtre de Cuisine	61

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1. Fotograma de la obra de sombras chinescas “La sombra de Pinocho”	80
Anexo 2. Fotograma de la obra “Parapluies et Ombrelles”, de Yves Joly, paraguas manipulados como marionetas.....	80
Anexo 3. Fotograma de la obra “Le moulin à café”	81
Anexo 4. Fotograma de la obra “Ubú Rey”	81
Anexo 5. Théâtre de Cuisine”	82
Anexo 6. Monteverdi Método Bélico (M.M.B), 2000, Periférico de Objetos...	83

TÍTULO: De la marioneta al objeto teatral aportes del teatro de objetos para dramaturgias y puestas en escena.

Autor: Santiago David Segovia Michelena

Tutor: David Andrés Jaramillo López

RESUMEN

Esta investigación establece un análisis respecto a los elementos que intervienen en la construcción de una dramaturgia objetual a partir de la experiencia y práctica generada por los colectivos que han trabajado en el teatro de objetos en el ámbito local y regional. El trabajo establece una revisión bibliográfica respecto a la historia de esta disciplina, y los aportes realizados por los grupos latinoamericanos que han desarrollado el teatro de objetos, para definir las diferencias entre el títere como palabra y como objeto y sus relaciones con esta expresión artística. Además, se establece se plantea una aproximación de Manual de Manipulación en relación al teatro de objetos para acercarse al entrenamiento y manipulación de objetos. Se concluye que entre los principales elementos que intervienen en la construcción de una dramaturgia objetual, destacan la reformulación y resignificación del objeto teatral, su ritmo, ritualidad y montaje, que definen una nueva perspectiva respecto a la manera en que se concibe al objeto dentro del espacio escénico.

PALABRAS CLAVE: TEATRO DE OBJETOS, TÍTERE, DRAMATURGIA OBJETUAL, MANIPULACIÓN.

TITLE: De la marioneta al objeto teatral aportes del teatro de objetos para dramaturgias y puestas en escena.

Author: Santiago David Segovia Michelena

Tutor: David Andrés Jaramillo López

ABSTRACT

This research establishes an analysis regarding the elements that intervene in the construction of an objectual dramaturgy based on the experience and practice generated by the groups that have worked in the theater of objects at the local and regional level. The work establishes a bibliographic about the history of this discipline, and the contributions made by the Latin American groups that have developed the theater of objects, to define the differences between the puppet as a word and as an object and their relationships with this artistic expression. In addition to propose a Handbook. It is concluded that among the main elements that intervene in the construction of an objective dramaturgy, the reformulation and resignification of the theatrical object, its rhythm, rituality and staging stand out, which define a new perspective regarding the way in which the object is conceived inside the scenic space.

KEYWORDS: OBJECT THEATER, PUPPET, OBJECTUAL DRAMATURGY, MANIPULATION.

INTRODUCCIÓN

El Teatro de Objetos es una disciplina teatral que se institucionaliza en la década de 1980, a partir de la labor desempeñada por la compañía francesa Théâtre de Cuisine, aunque previamente se desarrollaron diversos trabajos con objetos de manera experimental. El surgimiento de esta disciplina teatral nació por la necesidad de establecer una nueva categoría para definir al trabajo que se estaba realizando con los objetos. Los objetos dejaban de lado sus funciones tradicionales, para dar paso a una nueva resignificación de sus atributos en escena y la manera en que se relaciona con el actor y manipulador.

A partir de esta época, diversas contribuciones se generarían en el contexto latinoamericano. Es importante destacar el trabajo desempeñado por el grupo argentino Periférico de los Objetos y la compañía teatral chilena la Troppa que, a partir de sus propias experiencias y retos (Alvarado, 2015), han formulado nuevos principios respecto a la forma en que se debe visualizar al objeto teatral.

En el contexto ecuatoriano es importante señalar el trabajo realizado por el grupo Espada de Madera, el cual se ha encargado de explorar nuevas posibilidades en torno a las funciones que el objeto teatral desempeña en escena, así como la relación generada sobre los actores o manipuladores. Sin embargo, es evidente que aún se requiere explorar en el teatro de objetos en el contexto nacional, debido a los limitados aportes académicos que se han desarrollado al respecto. En este contexto limitado de análisis del teatro ecuatoriano se inserta esta investigación que se encuentra estructurada de la siguiente manera:

El capítulo I presenta una genealogía de esta disciplina. Toma en cuenta los principales aportes generados por distintos grupos a nivel europeo, en el contexto latinoamericano y el Ecuador, incluyendo el caso del colectivo Espada de Madera.

En el Capítulo II formulado como el Títere como palabra y objeto se establecen las principales diferencias entre el títere como objeto y luego como palabra, además de definir las principales diferencias entre marioneta, títere tradicional, títere como objeto y teatro de objetos.

En el Capítulo III enunciado como Dramaturgia Objetual presenta los elementos que intervienen en la construcción metodológica y en escena de una dramaturgia objetual. Además que se presenta un de Manual de Manipulación en relacion al teatro de objetos para acercarse al entrenamiento y manipulación de objetos.

Finalmente se incluyen las conclusiones obtenidas respecto a la investigación efectuada, además de la bibliografía utilizada, que incluye distintas fuentes bibliográficas y digitales publicadas respecto al tema analizado en este trabajo académico, así como diversos anexos que enriquecen la lectura de su contenido.

GENERALIDADES

Antecedentes

Una de las disciplinas innovadoras e interesantes en el contexto teatral corresponde al surgimiento del teatro de objetos y títeres. Si bien es cierto que su origen se sitúa en la década de los años 80 cuando Katy Deville, codirectora de la compañía francesa Théâtre de Cuisine, utilizó este término para referirse a aquellos trabajos ligados principalmente a la imagen, el guión cinematográfico, y la asociación poética de los objetos entre sí, no se puede olvidar que previamente se desarrollaron trabajos experimentales al respecto.

En este sentido, el trabajo con objetos es una actividad de la cual se tiene constancia incluso desde la época medieval, ya que a través del uso de objetos como piedras preciosas se generaba un trabajo artístico con características teatrales, mediante la cual personajes como especies de juglares intentaron dotar de ánima a esta clase de elementos en pequeñas obras, que con el paso del tiempo serían estudiadas y analizadas bajo la categoría de ready – made (Iverson, 2004).

Con el paso del tiempo, muchos grupos teatrales han explorado en esta disciplina. Han generado nuevos aportes, incluyendo nuevas significaciones respecto al uso de objetos en el escenario. En estas exploraciones la imagen plástico-visual se constituye como una parte fundamental del texto teatral principal, ya que el títere no solo se define como un actor que habla, sino que se establece como una palabra que actúa.

No obstante, una de las principales dificultades que se presenta en relación al teatro de objetos corresponde a la consolidación de una dramaturgia de objetos como tal. Sobre todo si se toma en consideración que toda la dramaturgia enfrentó diversos problemas desde mediados del siglo pasado a causa del poder de la palabra en el teatro, incluyendo el contexto de lo objetual.

Pese a ello, los aportes generados desde la experiencia de figuras como Ana Alvarado y su grupo teatral El Periférico de Objetos, así como otros colectivos internacionales y latinoamericanos han logrado demostrar la necesidad de consolidar una dramaturgia para el teatro de objetos, que permita direccionar su trabajo de forma eficiente, y fortalecer su presencia en los distintos escenarios donde se presentan sus obras.

Precisamente en el contexto ecuatoriano se debe señalar que, pese al trabajo de diversos colectivos centrados en el teatro de objetos, en criterio de dramaturgos como Patricio Estrella, perteneciente al grupo Espada de Madera, es evidente la falta de estudio de los elementos o parámetros que, desde la teoría y academia, contribuyan a la consolidación de una dramaturgia o método dramático al respecto, contribuyendo con su proceso creativo y la entrega de un mensaje claro al espectador que contribuya a la comprensión de la obra que se presenta.

Es por esta razón que, el teatro de objetos requiere de la consolidación de herramientas dramáticas a través de las cuales se pueda sostener su vigencia e innovación. Que permita afrontar la batalla entre objeto y humano, entre cosidad y carnalidad, ya que como lo señala Ana Alvarado, en esta disciplina se produce una lucha correspondiente a la tarea interpretativa mediante la cual el actor se constituye como un manipulador, ya que su cuerpo se encuentra integrado por disociables que le permiten ser él mismo pero también lo otro, es decir, el objeto.

Según Ana Alvarado, hace 30 años aparece la categoría de teatro de objetos, en esta frase nombra la categoría, mas no especifica de manera clara si existe una dramaturgia de objetos como tal (Alvarado, 2015). Una dramaturgia de objetos puede haberse desarrollado, de manera espontánea, en el transcurso del tiempo, de ahí que parte la necesidad de sistematizar las experiencias en torno a una aproximación a una dramaturgia de objetos.

Es por tal razón, y que se ha tomado en consideración que, en la concepción tradicional de teatro de actores, la obra escrita marca el punto de partida y tiene un

particular énfasis y protagonismo. En el teatro de objetos, sin embargo, es posible experimentar desde diferentes ópticas y aproximaciones, y no partir necesariamente desde el texto escrito.

De esta manera, resulta fundamental que, desde la práctica y la exploración con los objetos, se pueda consolidar una dramaturgia que contribuya a fortalecer al trabajo realizado por los grupos que han decidido explorar esta nueva disciplina, incluyendo el contexto ecuatoriano. Pese al esfuerzo generado en las prácticas escénicas objetuales son limitados los aportes teóricos o sistematizaciones metódicas de las experiencias, razón por la que es necesario acudir a la experiencia para establecer nuevos aportes en materia de teatro objetual.

Formulación del problema

- ¿Cuáles son los elementos que intervienen en la construcción de una dramaturgia objetual, a partir de la experiencia, práctica y teoría generada por distintos colectivos que han trabajado en esta disciplina escénica?

Preguntas directrices

- ¿Cómo se caracteriza la historia y los aportes de los grupos latinoamericanos que han desarrollado el teatro de objetos?
- ¿Cuáles son las diferencias entre el títere como palabra y como objeto, y sus relaciones con el teatro de objetos?
- ¿Cómo aplicar los elementos que se pueden identificar en la construcción de dramaturgias objetuales en una obra?

Objetivos

Objetivo General

- Establecer los elementos que intervienen en la construcción de una dramaturgia objetual y sus aportes, a partir del estudio de la experiencia y práctica generada por los colectivos escénicos que han trabajado en esta disciplina

Objetivos Específicos

- Describir la historia y los aportes de los grupos latinoamericanos que han desarrollado el teatro de objetos.
- Establecer las diferencias entre el títere como palabra y como objeto, la marioneta y sus relaciones con el teatro de objetos.
- Proponer una aproximación a manual de manipulación objetual en relación al teatro de objetos.

Justificación

Una de las razones que motivaron esta investigación corresponde a la necesidad de compilar elementos de una dramaturgia objetual que pueda ser utilizada por aquellos artistas que actualmente trabajan en obras que requieren de esta clase de herramienta que ha sido poco indagada en el contexto nacional. De esta manera, esta investigación daría a conocer herramientas para el trabajo de puesta en escena y la relación del actor con su cuerpo y objetos.

Otro de los motivos de la realización de esta investigación corresponde al interés propio por innovar el contexto nacional del teatro de objetos, ya que desde mi formación actoral en diversos talleres, pude evidenciar un mayor énfasis en el recurso de la palabra, estableciendo poco interés en las distintas posibilidades que pueden ofrecer los objetos en escena y todas sus características, formas, colores, texturas y la carga de historia, así como las posibilidades metafóricas que llevan consigo para construir imágenes poéticas en el teatro.

Es por ello, que a través de este estudio se pretende generar un aporte académico que permita establecer los elementos que intervienen en la construcción de una

dramaturgia objetual. A partir de la experiencia y práctica generada por los colectivos que han trabajado en esta disciplina escénica, permitiendo a los artistas nacionales hacer uso de esta herramienta teatral al momento de interpretar sus obras, o realizar investigaciones en materia de teatralidad objetual.

De esta forma, dicho aporte académico contribuiría a apreciar distintas posibilidades de ver el hecho escénico. Permitirá entender que el lenguaje del objeto presenta distintas lecturas al espectador, puesto que en la obra de teatro se establece un diálogo entre los objetos y el público, razón por la cual es importante trabajar al respecto y fortalecer dicha acción entre ambas partes: espectador y obra en escena.

En este sentido, el desarrollo de este trabajo académico resulta factible, ya que los distintos aportes generados por los grupos de teatro latinoamericanos y europeos que laboran con objetos han sido publicados en distintas clases de fuentes bibliográficas como libros y revistas, permitiéndole al investigador establecer un nuevo aporte al respecto para el contexto nacional, y de esta manera, vincular los conocimientos adquiridos de forma teórica con la práctica, generando de esta manera, un aprendizaje experimental, reflexivo y significativo.

CAPÍTULO I

TEATRO DE OBJETOS

1.1. Historia

Con relación al origen del teatro de objetos se considera que su definición formal como disciplina se sitúa en la década de los años 80, cuando se decide establecer una categoría más amplia para definir a todos aquellos objetos, aparte de los títeres y la utilería, con los cuales se trabaja escénicamente y que desempeñan diversas funciones dentro de una obra (Alvarado, 2015).

No obstante, para investigadores como Iverson (2004), el trabajo con objetos es una actividad cuyos rastros incluso pueden apreciarse en la época medieval, donde personajes como los juglares utilizaron piedras preciosas de una forma distinta a la usual y funcional para dotarlas de nuevos sentidos, a manera de animismo, cobrando relevancia en pequeñas obras que se presentaban en espacios públicos que se transformaron en sitios artísticos destinados a dichas representaciones.

Es por ello, que en criterio de Iverson, esta acción luego sería estudiada por la categoría de ready – made mediante la cual se abordan todas aquellas expresiones artísticas efectuadas a través del uso de objetos que por lo común, no se las considera artísticas, debido a que no cumplen una función estética en la vida cotidiana. Es por tal razón, que dichos objetos no pierden su origen, pero se modifica sus funciones a fin de generar una experiencia artística y estéticas para el público que las contempla.

Para investigadores como Hernández (2016) si bien es cierto que la categoría teatro de objetos se formaliza en la década de los años 80, otros hechos históricos son importantes para comprender la aparición de esta clase de trabajos experimentales, incluyendo los aportes del poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti y su manifiesto futurista.

Dicho manifiesto se convertiría en un referente fundamental para el contexto artístico, pues en el mismo se planteaba la importancia de establecer la conjunción de fórmulas experimentales teatrales con otras ya existentes como el cabaret, pasacalle o el mismo circo, a través de las cuales objetos como una locomotora adquirirían nuevas significaciones y sentidos en la realidad, que por supuesto serían adoptados como un mecanismo para innovar el teatro.

Por su parte, Navarro & Camerino (2019) refieren que otra de las contribuciones esenciales para el teatro de objetos corresponde a los aportes generados por el pintor, escultor y diseñador alemán Oskar Schlemmer, cuyas investigaciones se centraron en la figura humana como forma esencial respecto al espacio, que posteriormente sería utilizadas dentro del teatro objetual, sobre todo en lo que respecta a la relación del actor con otros elementos, incluyendo su vinculación con el espacio.

El mayor aporte de Schlemmer se puede considerar precisamente el desarrollo de la investigación sobre la expresividad escénica en torno al cuerpo humano, al movimiento y al espacio. En efecto, logra poner en escena nuevos conceptos y reflexiones sobre la relación del hombre con el espacio, a partir de un análisis geométrico de las formas corporales y de sus movimientos en el espacio. La utilización de nuevos materiales de construcción, las formas y el lenguaje altamente geométricos, las nuevas ideas sobre diseño y color se establecieron como una apertura hacia nuevas propuestas en creación de espacios, donde el arte aparece como una forma directa de influir en la vida, en el cotidiano y en las estructuras sociales imperantes. (Deangelis, 2014, pp. 121 - 122)

Como se puede apreciar en la cita anterior, las investigaciones efectuadas por Oskar Schlemmer sirvieron de gran aporte a los trabajos posteriores realizados con objetos, ya que definen una nueva perspectiva respecto a la manera en que el cuerpo se vincula al espacio y a otros elementos, razón por la que sus investigaciones serían adoptadas por colectivos teatrales que empezaron a experimentar con el trabajo objetual.

Borsalino (2013) sostiene además que las contribuciones de Oskar Schlemmer efectuadas en el contexto del teatro se caracterizaron por la introducción de distintos medios de expresión, permitiéndole “ plasmar ideas de geometría y coreografía: el hombre como bailarín, transformado por un traje” (p. 4), razón por la cual esta clase de antecedentes serían utilizados por colectivos teatrales modernos interesados en generar nuevos sentidos a los objetos y sus usos en el escenario.

También es fundamental señalar que si bien esta categoría aparece formalmente en la modernidad, a inicios del siglo XIX, autores como Franco (2016) sostienen que el origen de esta expresión teatral se sitúa siglos antes, ya que en Japón hacia 1600, el teatro Bunraku tomó forma durante el período Edo. Las primeras obras del Bunraku representadas se caracterizaron por el uso de objetos en forma de marionetas que eran utilizadas para narrar dramas históricos feudales y de amor, propios de la época.

Incluso se conoce que, en el caso de China, el uso de objetos se establece hacia el año 1000 B.C.E, donde se desarrollaron técnicas en títeres de guante, hilos y sombras. Estas prácticas dieron lugar a pequeños teatros y teatrinos donde se ponían en escena pequeños muñecos mediante el uso de luces y sombras. El Bunraku japonés, no obstante, logró mayor apogeo en el siglo XVIII.

En dicho estilo, “los muñecos pueden medir hasta un metro de altura, tienen gran movilidad articular y son operados por tres personas, las cuales están a vista del público vestidos totalmente de negro y capucha a excepción del operador que mueve la cabeza” (Curci, 2017, p. 23).

En este mismo entorno se destacan las denominadas sombras chinescas, que consisten en figuras humanas y de animales elaboradas en papel recortado. Sus proyecciones y espectáculos han sido disfrutados por la población china y el mundo entero. Debido a sus peculiaridades, han convertido a esta expresión artística como uno de los antecedentes del teatro de objetos (ver anexo 1).

Las sombras chinescas se presentaban en teatrillos ambulantes desmontables que constaban de unos palos que formaban la estructura y una pantalla que al principio fue de papel de arroz, y luego era de tela blanca sobre la que se pintaba una delgada capa de almidón líquido para tapar los poros del tejido. Hasta principios del siglo XX, las fuentes de iluminación que se utilizaban eran lámparas de aceite vegetal, cada una con cinco mechas de algodón, pero como esto producía un poco de humo, a partir de entonces se utilizaron lámparas de gas. (Lloret, García, & Casado, 1999, p. 69)

Por su parte, Bablet (1984) manifiesta que el teatro de objetos le debe mucho a los aportes realizados por el director de teatro, actor y escenógrafo polaco Tadeusz Kantor, quien decidió realizar innovaciones muy importantes en el contexto teatral, incluyendo la incorporación de elementos como maniqués en sus obras, generando una nueva perspectiva respecto a la forma de concebir la interpretación por aquel entonces.

Este aporte propuesto por Kantor sin duda se establece como una valiosa contribución en el contexto teatral, ya que estableció la posibilidad de que los objetos formaran parte de las obras, generando nuevos significados respecto al espacio escénico, incluyendo las acciones desarrolladas por los actores, ya que adquirieron mayor riqueza de contenido y forma.

Con relación al aporte generado por este dramaturgo, Franco (2016) señala que uno de los principios de su metodología define al teatro como el espacio donde no existe una línea definida, ni fines totalmente estáticos, que contribuyeron a la experimentación con diversos objetos. Desvincula además la idea de que el trabajo con títeres solo podía enfocarse para públicos infantiles. En esta misma línea argumentativa, otro de los aportes de Kantor constituye en pensar la relación cuerpo – objeto como una imagen proyectada.

Habría que decir también, que desde el criterio de Zamorano (2008), algunos de los atisbos más importantes del teatro de objetos se los puede encontrar en obras polacas como “Paraguas y Sombrillas” de Yves Joly (1948), “El Molino de café”

de Konstanty Galczynski (1959), “¿Qué hora es?” de Zbigniew Wojciechowski (1964) en las cuales los objetos aparecían dando inicio a la acción en escena e interpretando a personajes principales (ver anexo 2 y 3).

En este caso, dicha interpretación correspondía al desarrollo de actividades específicas destinadas a un personaje, tal como lo realizaría un actor, razón por la cual los objetos dejaron de ser simples elementos de la utilería teatral, o complemento del ser humano para adquirir un mayor protagonismo en la escena, y, al mismo tiempo, expresar mediante su propia voz.

Zamorano señala además que otro de los aspectos que incidió en la aparición del Teatro de objetos corresponde al cuestionamiento generado en torno al carácter del trabajo realizado con marionetas polacas durante los años 60 y 70, sobre todo en lo que refiere su expresión y manipulación.

Dicho trabajo daría lugar al teatro de marionetas y de actor, caracterizado por las acciones de una persona con la marioneta, restando misticismo a la ilusión de vida del muñeco y revelando los secretos de animación utilizados, es decir, la marioneta dejó de ser una imagen plasmada de enigma para convertirse en el producto de un actor creador que es visible.

Es por esta razón que tanto el teatro de marionetas como el de títeres supondrían el origen del teatro con objetos como precursores. Precisamente a causa de la necesidad de explorar otras acciones y funciones que las cosas podrían desempeñar a nivel escénico, generando incluso una fusión con los actores, pues en muchas obras es frecuente que los límites entre lo que el objeto es y la persona representa se entremezclen dando paso a una imagen poética.

El teatro de objetos también le debe aportes fundamentales al ventriloquismo, ya que como lo señala Rojas (2006), esta disciplina teatral se caracteriza por hacer uso de un objeto o muñeco creado por el propio manipulador con características de un

ser humano, estableciendo una relación de empatía y distancia para comunicarse entre sí, y con el público.

En este sentido, el rol protagonizado por el muñeco deja de centrarse en un elemento que acompaña al actor, sino que por el contrario se convierte en un coprotagonista, a través del alma y personalidad propia que se le confiere, y que por tanto produce una nueva relación entre el manipulador y su muñeco, pues ahora ambos forman parte de la escena y la dramaturgia manejada al respecto.

Por ende, la ventriloquía desempeñaría un papel clave en relación al teatro de objetos, puesto que aquellos muñecos caracterizados como un ser humano y manejados por un manipulador que interactúa con ellos, definen una relación de empatía y distanciamiento que les permite comunicarse entre sí y con el público, tal como se llevaría a cabo posteriormente al momento de dotar de voz propia al objeto y convertirse en un compañero del actor (Rojas, 2006).

Alvarado (2015) refiere así mismo que la categoría del teatro de objetos se ha consolidado y nutrido de los aportes de figuras de campos como el teatro, el cine y las artes visuales, entre los que destacan Andrei Tarkovski, Marcel Duchamp, Antonin Artaud, Robert Wilson, Eduardo Pavlovsky, Mauricio Kartun, incluso Charles Chaplin con su film “La Quimera de Oro” (1925) y Heiner Müller, responsable de la dramaturgia escénica del grupo teatral El Periférico de Objetos.

En este mismo sentido, la autora refiere que la primera vez que se utilizó el término de ‘Teatro de objetos’ fue el 2 de marzo de 1980 por Katy Deville, codirectora de la compañía francesa Théâtre de Cuisine. Además, el primer festival de Teatro de Objetos se realizó tres años más tarde, específicamente en Pau, Francia. Al siguiente año se llevó a cabo otro festival denominado “Micro-Macro Teatro”, mientras que en 1985, se volvió a efectuar esta actividad en Pau y en Reggio Emilia, Italia.

El Teatro de Objetos es una noción más amplia que la del teatro de títeres ya que es más abarcadora. Se vincula con la corriente titiritera de experimentación que se desarrolló en Europa en los ochenta, especialmente, a través de la escuela francesa y alemana, que tienen planteamientos muy diferentes a la corriente tradicionalista, tan vigente en América. Los europeos ampliaron la noción del títere, lo desantropomorfizaron, le quitaron su forma clásica y empezaron a indagar en las relaciones entre títere y actor. Le dieron al manipulador otro estatuto estético. (Dubatti, 1994, p. 30)

Todos los aportes generados en el tiempo han permitido que el teatro de objetos se establezca como una disciplina individual a través de la cual los objetos que no fueron diseñados específicamente para la escena. Pueden obtener papeles protagónicos en las obras, fusionándose con el trabajo efectuado por el actor, a través de una fusión de objeto – cuerpo.

Respecto a ello, Alvarado (2015) refiere que:

Al Teatro de objetos le inquieta la batalla entre cosidad y carnalidad. Objeto y humano. Cosa y carne. En el Teatro de objetos esta lucha pertenece a la naturaleza de la tarea interpretativa, el actor de este tipo de teatro es llamado “manipulador”. Es una intensa y emotiva fuerza externa que impulsa al objeto. Su cuerpo está conformado por zonas o provincias disociables que le permiten ser él mismo pero también lo otro, el objeto. La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual. Este sistema está constituido por secuencias o segmentos, en ellos el cuerpo del actor o su fragmento es una unidad más, sin orden de importancia. Los cuerpos rotos de los manipuladores pueden funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables y también independientes entre sí. (p. 8)

Otros aportes determinan que el teatro de objetos se caracteriza por su libertad. En él, todo es posible, tanto lo imaginado como inimaginable se muestran en escena, dando lugar a distintas posibilidades respecto a las funciones de cada objeto que varían de acuerdo a su forma, textura, clasificación y manipulación. Mediante esta

disciplina teatral, el objeto transmuta su uso convencional para dar paso a diversas formas de contar una historia. A partir de la reinterpretación de lo cotidiano, permitiendo que objetos contradictorios, inestables e indiferentes se conviertan en los protagonistas de un universo de ficción (Carmona, Hoyos & Marín, 2013).

En el teatro de objetos, la poética y la construcción de la imagen se encuentran vinculados al enigma. Motivan al espectador a descubrir nuevos usos y significados del objeto, entrando a una dinámica lúdica que tiene por objetivo, estimular su imaginación.

Sin embargo, para que haya una “teatralización” de los objetos, no es suficiente cambiar su uso habitual, debe existir también un contenido poético, una aparición de la metáfora, asimilando su forma, su movimiento o su color, para contar una historia específica donde todos los objetos de ese mundo entren en una poética elaborada, en una lógica particular. Ante el objeto o la materia, es necesario interrogarse sobre sus debilidades, su encanto, sus puntos a favor, sus tensiones, sus deseos, sus secretos, su pasado, sus defectos. Para utilizarlos en la búsqueda de asociaciones de ideas y de metáforas. (Carmona, Hoyos & Marín, 2013, p. 147)

Lo referido por Carmona, Hoyos & Marín permite dar cuenta que el teatro con objetos se constituye como una disciplina que surgió a causa de la reinterpretación que se generó del trabajo realizado con marionetas. Dio paso a una nueva disciplina a través de la cual se establece una nueva significación entre la poética y la construcción de la imagen a partir de un contenido, donde el actor forma parte del objeto en un solo montaje.

Un ejemplo de ello, lo supone el aporte poético visual generado por Charles Chaplin, quien abrazó una gama de objetos incorporados en sus escenas de una manera cómplice y contribuyendo al trabajo gestual de su personaje Charlot:

Los objetos, en las aventuras gestuales de Charlot tienen las funciones de antagonista, de cómplice y víctima. Como antagonistas, se vuelven objetos

insólitos, puestos al servicio de uso contrario al común. Formando parte del espectáculo burlesco, en las diversas escenas de la comedia grotesca aparecen como un enemigo íntimo, ejerciendo una fuerza diabólica, que acaba con el sosiego del personaje, obligándole a ejecutar movimientos alucinados con puertas giratorias, a batallar con harinas y tartas, a luchar con pesados pianos y cabañas, formando dúos endiablados con los más diversos objetos. El objeto sigue, entonces, singularizándose, aislándose, individualizándose, incorporando, al rol de simple elemento de gratuidad cómica, un carácter dramático, simbolizando fuerzas oscuras, poderes ciegos, todo el lado mecánico y fatal que se opone a la vida, todo ello mediante la construcción de un escenario donde predomina la poética visual. (Reis, 2008, p. 418)

El aporte de Chaplin sin duda es fundamental en el teatro objetual. Estableció la posibilidad de que los objetos adquieran nuevos roles, inclusive de manera antagónica. Esto generó una nueva perspectiva respecto a la forma en que se relacionan con los actores y la manera en que se desenvuelven en el escenario. Los objetos adquirieron nuevas características, que no se remiten únicamente a lo utilitario, sino que inclusive adquieren una voz que se evidencia en la construcción de una poética visual en el escenario.

Franco (2016) refiere además que esta clase de teatro se constituye como una hibridación del trabajo realizado con marionetas, actores y las artes visuales, debido a la inclusión del cuerpo humano en escena. De esta manera, el teatro de objetos deja de construir las emociones a partir de una figura semihumana para transferirla a cualquier clase de objeto que defina un símbolo visual, y que contribuya al establecimiento de un acuerdo con el espectador.

Por ello, en esta clase de teatro se define el momento creado, es decir, imágenes creadas por el artista que cobran vida. Implica que “se deja de comprender la escena con objetividad, sino que se busca, en su abstracción, transmitir sensaciones al público. En síntesis, puede definirse a este teatro como aquel que tiende su atención a lo visual, más que a las palabras” (Franco, 2016, p. 6).

Los aportes generados por Franco resultan fundamentales para comprender el cambio significativo que se produjo en el espacio teatral. Puesto que el trabajo con objetos dejó de centrarse en un concepto instrumental para dar paso a nuevas significaciones mediante las cuales los actores podrían enriquecer sus acciones a través de su interacción con toda clase de materiales, despertando nuevas sensaciones en los espectadores.

Así mismo, Falabella (2006) sostiene que el teatro de objetos se constituye como una expresión artística que se caracteriza por desplazar a la figura humana del centro de la obra, para dar paso al protagonismo de los objetos. Este desplazamiento da paso a que la dramaturgia se centre en lo visual, razón por la cual se encuentran emparentado con otras artes figurativas como el cine, la animación, que con los subgéneros clásicos del teatro, a tal punto que incluso el actor puede verse reducido al estado de objeto o convertirse en una simple presencia escénica, participando junto con objetos que adquieren su propia existencia a partir de la creatividad artística formulada en una obra.

Es así que el teatro de objetos se ocupa de abrir nuevas posibilidades para los objetos mediante la construcción de una imagen poética en el escenario y de la cual los actores son una parte importante, pero no la principal, puesto que elementos como un espejo, una silla, un maniquí, un espejo se convierten en personajes fundamentales dotados de emociones y sensaciones que cuentan una historia de manera dinámica y creativa.

Pérez (2019) refiere también que el teatro de objetos se establece como una transformación en torno al trabajo realizado con títeres. Debido a su nuevo enfoque y simbolismo que establece un tipo de relación entre el actor/es manipulador/a y los objetos, se fundamenta en el contexto de la imaginación, ficción y metáfora. Por esta razón genera nuevas posibilidades en cuanto a los recursos que se pueden utilizar en la actualidad, y que incluso son extraídos de otros géneros como el cine y el cómic.

Desde la experiencia de colectivos argentinos como “El Periférico de Objetos”, el teatro de objetos se define como un concepto más amplio que el vinculado a los títeres. Lo “desantropomorfiza y además implica la profundización del lenguaje estético de la narración entre el actor y el muñeco o el objeto, que ya no tiene por qué mantener la forma del títere clásico creando una mirada distinta sobre la escena” (Zamorano, 2008, p. 167).

El teatro de objetos surge entonces como un subgénero híbrido, que se fundamenta en importantes transformaciones respecto a los elementos que entran en escena respecto a una obra. Ha dado lugar a que los objetos cobren un papel protagonista, incluso en ocasiones, reemplazando a la figura humana.

Este contexto supone una nueva perspectiva respecto a la manera en que se representa un argumento o historia, estableciendo diversas posibilidades respecto a lo que el público puede interpretar. Genera un pacto entre ambas partes, que permite la consolidación de nuevos significados y mecanismos para presentar una idea artística a través del escenario.

1.2. Contexto Europeo

Tomando en consideración lo mencionado, el teatro de objetos, definido como actualmente se la conoce, se consolidó el 2 de marzo de 1980, ya que este término fue acuñado por primera vez por Katy Deville, codirectora de la compañía Théâtre de Cuisine. Tres años más tarde se llevaron a cabo diferentes festivales de teatro, destacándose la contribución de compañías francesas importantes, así como otras de origen italiano, entre las que destacan Teatro delle Briciole, Assondelli e Stecchettoni, Alessandro Libertini, Hugo e Inés, entre otras (Zamorano, 2008).

Sin embargo, podemos ser aún más específicos y atenernos a lo expresado por Théâtre de Cuisine, en cuanto a que -junto a otras compañías amigas como Théâtre Manarf y Vélo Théâtre- fueron ellos, los que con fecha 2 de marzo de 1980 acuñaron el término, pronunciado por primera vez por Katy Deville, codirectora de esta compañía. Según Amaral, el Primer festival de Teatro de Objetos se habría dado en el año 1983, específicamente en Pau, Francia. Al año

siguiente, se hizo otro festival con el nombre de “Micro-Macro Teatro” y, en 1985, nuevamente en Pau y en Regio Emilia, Italia. (Zamorano, 2008, p. 131)

Cabe señalar que el desarrollo del teatro de objetos en sus países de origen como Francia e Italia, responde a la necesidad de construirse a sí mismo sobre su práctica. Se encuentra vinculada al teatro de marionetas, al performance, a la herencia del objeto establecido en el Dadaísmo, además de aproximarse a las propuestas surrealistas que ponen en duda lo real e imaginario (Zamorano, 2008).

El origen del teatro de objetos responde a una necesidad práctica de generar una nueva manera de trabajar en el espacio teatral con los objetos, para lo cual indudablemente la experiencia adquirida en otras expresiones como el performance y corrientes artísticas influyeron al respecto, permitiendo consolidar un cambio muy significativo en la manera de hacer teatro en el mundo entero.

Sáenz (2015) manifiesta que, durante los años 60 y 70 en distintos países del mundo, surgen inquietudes respecto a la manipulación de las marionetas. Razón por la cual se generaron distintas experimentaciones respecto a nuevas técnicas con relación al manejo de títeres. En ellas el actor se vuelve visible ante los ojos del público, lo que contribuye a que la marioneta pierda su ilusión escénica que cobra vida en el escenario para convertirse en un compañero del actor.

Con este nuevo enfoque, las posibilidades que aparecen respecto al manejo de la marioneta en escena con el actor visibilizado, despertó el interés de muchos artistas titiriteros. Se interesaron en un aspecto fundamental que, con el paso del tiempo, se convertiría en el motor del teatro de objetos, es decir, la manipulación.

Respecto a ello, Sáenz (2015) señala lo siguiente:

Evidentemente el carácter y la tensión que la manipulación ejerza sobre el objeto, será clave a la hora del desarrollo de la acción dramática, es por eso que, tras esta conclusión y posterior inclusión de objetos, se van determinando pautas que darían paso a un nuevo teatro. Para Henryk Jurkowski este tipo de teatro surge

como el agotamiento de la marioneta como sujeto escénico, de manera que este es resultado de una evolución espontánea del teatro de marionetas. El término Teatro de objetos viene de Alemania y nace a partir de los objetos creados en las Artes plásticas bajo el nombre de Ready-Made (Arte encontrado) creado por el artista Marcel Duchamp; este arte basa su contenido en el uso de objetos cotidianos que normalmente no se consideran artísticos. Estos objetos de distintos materiales, Colores, formas, características y funciones, empiezan a adquirir movimiento, para más tarde convertirse en personajes metafóricos que enriquecen la escena por medio de imágenes poéticas. (p. 21 – 22)

De esta manera y con el paso del tiempo, diversas compañías teatrales en todo el mundo se interesarían por hacer uso de esta nueva perspectiva del teatro. Dieron paso a que la visión tradicional de títere se amplíe, incluyendo al público, ya que las obras construidas en torno a los objetos están direccionadas a toda clase de personas, y no solo a la población infantil, como se pensaba al títere.

Un ejemplo de ello, lo constituye el caso del grupo Mummenschanz, que se fundó en París en 1972. De la mente creadora de tres jóvenes, tomaron como base para sus creaciones el clásico Pierrot lunaire y lo fusionaron con el uso de objetos que forman parte de la creación de un nuevo lenguaje para narrar una historia.

Este grupo se caracteriza además porque “utilizan nada más que sus cuerpos, objetos y el espacio completamente vacío, sin soundtrack, ni aparatosos escenarios. Utilizan tan solo objetos, máscara-objetos, solo cuerpos, cuerpos-objetos” (Espinosa, 2017, p. 8).

El grupo Mummenschanz se constituye en uno de los principales referentes en cuanto al teatro objetual puesto que a partir de los trabajos realizados con títeres adquieren una nueva perspectiva respecto a la interrelación que los objetos pueden desempeñar junto a los actores, incluyendo la dotación de características y sentimientos propios, que inciden en la manera en que se comportan en el escenario, incidiendo en la forma de construir una dramaturgia al respecto.

Otro grupo también relevante a nivel internacional corresponde a TAMTAM objektentheater que:

Está conformado por Gérard Schiphorst y Marije van der Sande, este grupo que se origina en los países bajos tiene un trabajo que resulta muy interesante para esta investigación, en especial a nivel visual, pues utilizan solamente objetos de un uso cotidiano dándole una importancia dramática con la manipulación, dentro de sus propuestas está muy presente el uso de elementos tecnológicos como la proyección de video o complejos mecanismos para lograr efectos especiales miniatura en el transcurso de la escena. (Espinosa, 2017, p. 9)

Precisamente este contexto daría lugar a que nuevas compañías y colectivos teatrales fueran adoptando esta nueva visión respecto al trabajo con objetos en la escena, influenciando a países del contexto latinoamericano.

1.3. Contexto en América Latina

Como ya se mencionó, en el caso de América Latina destacan los aportes generados por el grupo de teatro objetual, “El Periférico de Objetos”, fundado en 1989 por Ana Alvarado, Daniel Veronese, Emilio García Wehbi, Paula Nátoli y Román Lamas en la ciudad de Buenos Aires, en Argentina.

Este colectivo se caracteriza por desarrollar obras teatrales en las cuales los objetos no son únicamente antropomórficos, sino que se manipulan frente a la vista de los espectadores. Además los intérpretes ingresan y salen de su posición de animadores de objetos para convertirse en actores sin generar ninguna clase de sorpresa. Por ende, “la tensión entre el cuerpo del actor y el cuerpo de la cosa se ha hecho temática y las técnicas tradicionales se han mejorado con mil y un trucos” (Alvarado, 2015, p. 9).

Los aportes generados por el “El Periférico de Objetos” constituye el mejor ejemplo de la innovación generada al momento de trabajar con objetos para lo cual las acciones de los actores dejan de tener un protagonismo para trasladarlo a elementos como una silla o un espejo, convirtiéndolos en seres con alma que

expresa sus emociones al público, atrayendo su atención de una manera dinámica y rica en expresividad visual.

Es importante señalar que actualmente el grupo “El Periférico de Objetos” es de enorme relevancia dentro de la escena teatral. Ha definido una propuesta única y renovadora con relación a aspectos como el cuerpo, el espacio, la representación y la teatralidad. Debido a su gran trabajo ha sido galardonado con reconocidos premios a su dramaturgia y la creación de obras, entre las que destacan principalmente: “Ubú Rey (1990), Variaciones sobre B (1991), El Hombre de Arena (1992), Máquina Hamlet (1995), Zooedipous (1998), Circo Negro (1966), El Suicidio Apócrifo (2002) y Manifiesto de Niños (2005, 2007)” (Sáenz, 2015, p. 23).

De igual forma es importante señalar que los inicios del trabajo de este grupo se centraron en el manejo de títeres en el Teatro General San Martín, para posteriormente separarse y dejar el trabajo de intérpretes y re-direccionarlo a un proyecto independiente dirigido al público adulto, centrándose en el trabajo realizado con los objetos (Fernández, 2015).

Además, este grupo logró definir sus propios principios de interpretación y manipulación del objeto. Deja de lado los parámetros tradicionales del teatro de marionetas, rompiendo aquellas limitaciones relacionadas con el uso del espacio, las temáticas, y la edad del público. De esta manera, en sus obras, el elemento que genera una mayor dinámica y desplaza el espacio y el tiempo de la escena corresponde al objeto que lo maneja el actor.

En este sentido, los objetos se convierten en prótesis para los actores, puesto que “su centro expresivo no se encuentra en su propio cuerpo, sino en la relación entre cuerpo y objeto que narra historias y emociones desde una síntesis magistral, gracias a los movimientos significativos y expresivos y palabras necesarias que imprime el actor - manipulador” (Sáenz, 2015, p. 25).

En esta misma dirección es fundamental señalar que este grupo, a través de su trabajo de investigación – creación define un conjunto de elementos o factores que contribuyen al funcionamiento del objeto en la escena, los cuales se pueden observar en la tabla que se describe a continuación:

Tabla 1. Factores que contribuyen al funcionamiento del objeto en la escena

Factores	Descripción
Gestación	Este aspecto se refiere al primer encuentro entre el objeto y la escena, ya que sigue siendo el mismo objeto que posee un significado para quién lo observa. Sin embargo, al ser observado en otro territorio como el escénico, adquiere otro significado que no está dado de antemano, ya que se encuentra en un espacio nuevo en donde es inevitable que su forma, color, textura, tamaño y significado se vea modificado por el mismo. Esta confrontación del espacio y del objeto fecunda un nuevo objeto, no porque se haya despojado de su significado anterior, sino porque ya no responde a su funcionalidad, en cambio responde a nuevas modalidades expresivas
Tensión	Está dada por la relación que se da entre la capa externa de objeto y la fuerza interna que lo constituye, es decir, por un lado, está lo que vemos, sus dimensiones, sus características físicas, pero, por otro lado, en el contexto escénico, se observa el compendio de significados que puede adquirir para el actor y la escena. Son las fuerzas internas las que le dan carácter de obra de arte, porque deja de ser un objeto inerte a ser un objeto cargado de vida.
Desplazamiento	Corresponde a los movimientos que pueda efectuar el objeto de acuerdo a sus posibilidades. Cada uno de estos desplazamientos debe contener un sentido, un impulso interno que lo induzca a otro desplazamiento.

Tipos de fuerzas	El objeto empieza a moverse producto de la fuerza externa que es ejecutada sobre sí. Esta fuerza aparte de generar movimiento le genera dirección. El desplazamiento será en línea recta cuando el objeto sea manipulado por una sola fuerza proveniente del exterior. Cuando el objeto manipulado es llevado por una sola fuerza y en una misma dirección, pero choca con otro cuerpo que lo hace cambiar de dirección, entonces serán líneas quebradas. Si el objeto es manipulado por dos fuerzas al tiempo y una de ellas va superando la presión de la otra, entonces se generará un movimiento de línea curva.
Tensión interna más fuerzas externas	Sumando la tensión latente del objeto, con la fuerza externa y la intencionalidad del actor-manipulador de otorgarle alma, el elemento adquiere forma de personaje.
Intensidad	Se define como la relación entre su energía interna y las fuerzas externas que lo manipulan.
Velocidad	El objeto se mueve de acuerdo a la fuerza ejercida sobre él, ese desplazamiento está delimitado dentro de un espacio y tiempo, esto determina la velocidad con la que acciona el objeto.
Dinámica del objeto	Se genera por medio de la intensidad y velocidad del movimiento, esto es lo que determina el sentido dramático de la escena.
Del manipulador del objeto	Un actor que mantiene el control sobre el objeto le imprime una fuerza externa y significativa para hacerlo accionar. El actor ejerce una manipulación disociable que le permite ser en ocasiones el objeto, pero a la vez, ser él mismo.
Manipulación	Un actor o varios accionando sobre el mismo objeto, con contacto directo, indirecto o a distancia. También puede ocurrir que sean varios objetos manipulados por un solo

	actor. Disociación, la capacidad del actor para ser el alma del objeto, para entrar y salir de sí mismo.
--	--

Fuente: (Tomado de Sáenz, 2015, pp. 24 - 25)

Como se puede apreciar en la tabla anterior, el primer cambio que se genera al trabajar con objetos corresponde a la gestación de una nueva significación que se produce en el contexto escénico, transformando sus funciones convencionales para dar paso a un nuevo sentido respecto al rol que desempeña en el espacio teatral. Por esta razón se establece una tensión entre los cambios que se forjan porque ya que el objeto deja de ser inerte para convertirse en un objeto plasmado de vida.

Debido a la vida que adquiere el objeto cuenta con la posibilidad de efectuar distintos desplazamientos permitidos dentro de sus propias posibilidades, pero que deben un sentido, es decir, ese impulso que le permite llevar a cabo una acción, y que se encuentra influenciado por distintas clases de fuerzas que influyen sobre su intensidad y velocidad.

Así mismo, el objeto adquiere una nueva dinámica a través de la cual se manifiesta una fuerza externa y significativa efectuada por el manipulador, quien deja de ser el centro de atención para convertirse en un complemento del objeto. Por ello, elementos materiales como una silla dejan de ser simples elementos usados por el actor para convertirse en antagonistas y los propios protagonistas de la escena.

Otro de los colectivos creados en América Latina corresponde al grupo Yuyachkani, fundado en 1971 en la ciudad de Lima, Perú. Se ha interesado por trabajar con diversas técnicas actorales, incluyendo aquellas que forman parte del naturalismo hasta las propuestas a través de la antropología teatral establecida por Eugenio Barba¹.

¹ Eugenio Barba es director de teatro italiano e investigador teatral, creador del concepto de Antropología Teatral (Fons, 2019).

Este grupo se caracteriza además, por un trabajo en el cual el uso del objeto en la escena adquiere un peso relevante “en cuanto a signo y símbolo y sirve como referente para entender la manipulación de objetos a nivel exploratorio, impulsando a manipular los objetos de todas las formas posibles, hasta encontrar la adecuada para el desarrollo de la propuesta artística” (Espinosa, 2017, p. 8).

Es por ello, que el trabajo del “Periférico de los Objetos” se caracteriza por un trabajo exploratorio que ha permitido que los objetos adquieran nuevas acciones, incluyendo aquellas tomadas de las perpetuadas por los actores, razón por la cual la dramaturgia construida a su alrededor se fundamenta en un trabajo simbólico mediante la imagen más que en el mismo texto.

Otro grupo latinoamericano que ha desempeñado un aporte fundamental respecto al teatro de objetos corresponde a la compañía teatral la Troppa. Se creó en los años 80 de la mano de los actores Jaime Lorca, Juan Carlos Zagal y Laura Pizarro, quienes crearon esta propuesta como una forma de afrontar los conflictos políticos que se desarrollaron en Chile a partir de la dictadura establecida tras el golpe militar de 1973 (García, 2010).

Este colectivo se fundamenta en la necesidad de crear obras estipuladas en el mundo visual, a fin de comunicar de una forma más profunda el contenido de sus montajes. Definen conceptos que les permitieran visualizar y explicar al aprendizaje experimentado en relación al uso de objetos, desde una nueva perspectiva, sentido y funciones, así dotan de riqueza el contenido de sus obras que incluso se han presentado en países europeos.

Su estilo, llamado por Hurtado de “ludismo carnavalesco”, refleja un teatro sincrético que reúne las corrientes americanas, europeas y orientales, mezclando teatro, circo, arte de la marioneta, Commedia del Arte y Teatro Stanislavskiano. Agrega que Andrés Pérez, Mauricio Celedón y Gustavo Meza, entre otros, trabajaron también en ese registro, lo que sin duda marcó una época y una estética en la historia del teatro chileno. Para Hurtado, si bien la compañía comparte en ese momento esta estética con sus contemporáneos, lo hace “en un camino a

través del cuento fantástico, utilizando una imagería mágica, sorprendente, pletórica en efectos escenográficos. Paralelamente a su arcaísmo referencial, convocan el lenguaje del comic, el cine, con humor (gags), cambios de encuadre y punto de vista, trabajando y volcando el texto hasta extraer su esencia”. Más tarde, el grupo vivirá una evolución estética donde el lenguaje, aun en el registro de lo mágico descrito por Hurtado, se une a lo digital, en pro de una puesta con una avanzada tecnología que permitiese generar espacios de ilusión. (Troc, 2012, p. 105)

Esta compañía se caracteriza por su innovación, ya que integró el trabajo de actores, diseñadores, músicos y tramoyas. El resultado es una propuesta colectiva, fundamentada en la imagen, a fin de consolidar un producto integrador multidisciplinar que forma parte del montaje teatral. Se fundamenta en una dramaturgia audiovisual que despierta el interés de toda clase de públicos.

1.4. Contexto Ecuatoriano

En lo que respecta al contexto ecuatoriano, cabe señalar la contribución de grupos como “Espada de Madera” cuya característica fundamental corresponde a su trabajo teatral con objetos que les ha permitido crear obras tanto para público infantil como adulto.

El origen de este grupo conformado en la ciudad de Quito guarda relación con “la búsqueda de una identidad y un lenguaje más propio, debido a la necesidad de renovar las prácticas artísticas en general y escénicas en particular” (Flórez, 2015, p. 27), sobre todo en lo vinculado al trabajo con objetos, para lo cual la influencia del mundo andino ecuatoriano ha sido fundamental en los procesos simbólicos efectuados por el grupo.

Se caracterizan por el uso de máscaras, títeres, entre otros objetos, que son elaborados por sus integrantes. Además incorporan técnicas innovadoras y el trabajo con elementos en la escena que corresponde al objetivo planteado por el grupo: consolidar un espacio de experimentación que les permita generar nuevas

ideas y recursos, que contribuyan en la producción de obras de calidad (Torres, 2015).

Como se puede observar en los objetivos perseguidos por el Grupo Espada de Madera, su trabajo se centra en la exploración de mecanismos y herramientas a través de los cuales los objetos dejen de cumplir su función utilitaria o de complemento con los actores para dar paso a una nueva forma de interactuar con ellos, estableciendo nuevas características y roles al respecto, lo cual ha contribuido a que se conviertan en un colectivo innovador respecto a la construcción de una dramaturgia objetual.

Es importante señalar que, en el caso de este colectivo, el trabajo que llevan a cabo no se encuentra “separado con el teatro de actores, se combina todas las técnicas sobre las cuales investigan y trabajan. De esta forma, Espada de Madera logra un lenguaje propio y una auténtica forma de crear ilusiones, de contar historias” (Torres, 2015).

En palabras de Patricio Estrella, creador de Espada de Madera, el trabajo de este colectivo se caracteriza por una fusión estética entre el trabajo de actores y las acciones que se realiza con distintas clases de objetos. El sentido es generar una combinación con dos clases distintas de dramaturgias que planteen una mayor riqueza respecto a las obras creadas a lo largo del tiempo en Ecuador (entrevista Patricio Estrella, noviembre 2019).

Estrella señala además que, a diferencia de la dramaturgia de actores, donde el lenguaje es la palabra o el gesto, en la dramaturgia objetual el movimiento es uno de los principales componentes del lenguaje. Incluso puede no haber palabras, gestos, pero la poesía del objeto es el movimiento y por ende su proceso de comunicación.

Otra de las características que diferencian a la dramaturgia de actores y la objetual corresponde a las acciones que pueden hacer tanto las personas como los

objetos. Por ejemplo con un muñeco se puede hacer que ruede su cabeza hacia el público como parte de la acción. En el teatro de actores no se puede hacer eso, pero se puede usar otra clase de recursos para llevarlo a cabo. Por ello en el teatro con personas existen limitaciones, que en la dramaturgia de objetos se pueden superar debido al trabajo con distintas clases de elementos y materiales (entrevista Patricio Estrella, noviembre 2019).

Desde la experiencia desarrollada por el grupo Espada de Madera, Patricio Estrella manifiesta que otra de las características que forman parte del teatro de objetos corresponde a que el objeto es el personaje, a diferencia del actor, quien lo interpreta a través de su corporalidad y su psiquis, así como el uso de otros recursos externos como vestuario y maquillaje. El objeto no interpreta el personaje, el objeto es el personaje.

Estrella sostiene también que los tiempos generados respecto al objeto resultan muy distintos a los de los actores. Por ejemplo “un actor que se encuentre sentado puede expresar un monólogo de diez minutos, mientras que un títere sentado en el mismo tiempo no puede generar movimiento, ya que pierde vida y sentido respecto a lo que transmite, debido a que no presenta gestualidad, y solo posee una máscara que debe estar en movimiento para comunicar y despertar el interés y la atención del público”.

Patricio Estrella también sostiene que en el teatro objetual es frecuente la resignificación de los objetos. Se lleva a cabo mediante las acciones que se formulan en el texto dramático mediante la generación de signos re significados. El interés es transmitir un mensaje o contenido que pueda leer e interpretar el público sin cometer errores al respecto.

Respecto al aporte generado por el grupo Espada de Madera, Campos (2017) manifiesta que su trabajo con los objetos es fundamental. Sobre todo si se toma en consideración la relación que se establece con otros elementos como el sonido que estos producen dentro de la escena debido a su manipulación. Los sonidos y el

movimiento establecen un lenguaje particular, permitiendo crear además una imagen sonora.

La sonorización de la obra (de Espada de Madera) es otro elemento que constituye, como ya lo había anticipado, una dramaturgia sonora que abarca los ruidos que producen los múltiples objetos manipulados: el sonido de mara que Daquilema produce con un largo tubo de madera, la bocina u ocarina que toca al comienzo simulando el canto de los pájaros, el acordeón y la armónica que toca el Güirachuro, el ruido de la sogá, de las carretillas... Por otra parte, está la música contemporánea compuesta para la obra por Darcila Aguirre, que tiene distintos estados: la reminiscencia andina ecuatoriana, tornándose algo inquietante, minimalista y agobiante, y finalmente resolviéndose en una marcha sacra como colofón después del san Juanito. (Flórez, 2015, p. 109)

La innovación generada por el Grupo Espada de Madera respecto al sonido es otro de los elementos que aprovechan los objetos dentro de la escena pues les permite comunicar sus acciones como lo harían los actores, estableciendo una especie de collage visual y poética que se plasma escena a escena, y que dota de nuevos simbolismos a la obra creada de manera armónica.

Por su parte, Pérez (2019) señala además que desde la perspectiva de Patricio Estrella, director del colectivo Espada de Madera, el títere se encuentra enmarcado dentro del teatro de objetos. El títere se establece como un objeto inanimado, que cobra vida y adquiere nuevas dimensiones mediante el movimiento que el actor, manipulador o titiretero ejerce sobre él.

Por esta razón dentro del teatro de objetos es necesario que exista esta relación entre el objeto, el actor y el manipulador, para que se genere movimiento, que contribuye a la formulación de un estilo de teatro más simbólico, que establece una relación innovadora entre el actor/es manipulador/a y los objetos, fundamentada en el campo de la imaginación, ficción y metáfora (Pérez, 2019).

En este sentido, el aporte innovador del grupo Espada de Madera se centra en la propuesta de nuevas perspectivas de abordar los objetos en el espacio teatral, desde una perspectiva simbólica mediante la cual se puede enriquecer la construcción de la obra y el mensaje que el público percibe, puesto que gracias a la dotación de sentimientos, emociones y toda clase de acciones, los objetos se convierten en protagonistas, que reclaman su derecho a construir una poética en el espacio escénico.

CAPÍTULO II

EL TÍTERE COMO PALABRA Y OBJETO

2.1. El títere como objeto

Antes de establecer la manera en la cual el títere es concebido desde una perspectiva objetual es necesario definir, en primer lugar, a este elemento que forma parte del contexto teatral. Para investigadores como Pacheco (2015), el títere se establece como una figura-muñeco que se caracteriza por su capacidad de comunicar sus pensamientos, moverse y sentir. Pese a ser manejado por una persona o un actor, frente a la representación que se genera ante el público, se constituye en un elemento más del contexto teatral convirtiéndose en un actor más, que representa un papel y que se encarga de transmitir un mensaje a la audiencia que lo contempla.

El muñeco de ventrílocuo, a diferencia del títere, se caracteriza por la manera en que es manipulado, ya que el actor o la persona responsable de su manejo lo acompaña en escena y le brinda su voz. En cambio, en lo concerniente al títere, usualmente se presenta como un objeto independiente, ya que la persona que lo maneja generalmente no aparece en escena. Esta acción contribuye a generar la sensación de ilusión, en la que se sumerge el público que disfruta de una obra (Blumenthal, 2005).

Como se puede apreciar, la diferencia entre el muñeco de ventrílocuo y el títere reside fundamentalmente en la acción que desempeña el actor que trabaja con dicho objeto, razón por la cual el rol que asume al respecto define el protagonismo que este elemento desempeñará en el escenario, así como la percepción del público al respecto, incidiendo en sus emociones y reacciones ante el contenido de la obra propuesta.

Desde otra perspectiva, Jiménez (1990) manifiesta que el títere se concibe como un objeto móvil cuya elaboración responde a la acción dramática. Se caracteriza por

ser manipulado de forma visible e invisible mediante distintas técnicas establecidas por su inventor, y de esta manera utilizarlo en representaciones teatrales.

Respecto a su origen, Jiménez manifiesta que se han establecido varias hipótesis entre las que se considera que el títere habría nacido cuando el ser humano descubrió su sombra y jugó con ella. Posiblemente en las creencias de diversas culturas animistas responsables de atribuirles vida y voluntad propias a los objetos y a determinados fenómenos naturales, incluyendo el caso de ídolos o figuras utilizadas en toda clase de rituales.

No obstante, las primeras representaciones con estos objetos empiezan a registrarse a en casi todos los períodos históricos y naciones. Por ejemplo en el continente europeo existen documentos elaborados al respecto desde el 500 B.C.E, donde se refiere al “Symposium de Jenofonte. Cuenta Herodoto como en Grecia se daban representaciones con títeres en las fiestas báquicas y respecto a las costumbres egipcias narra la existencia de muñecos articulados que representan dramas divinos en los templos” (Jiménez, 1990, p. 118).

Incluso se tiene referencia de la presencia del títere en otras latitudes tal como se detalla en el siguiente párrafo:

Existen antiguas tradiciones de representaciones de títeres en China, India y otras partes de Asia. En Java, el Wayang constituye uno de los primeros espectáculos de títeres sagrados que se conocen, consiste en la materialización de la imagen de los dioses sobre unos trozos de piel de búfalo pintada y articulada, se proyecta luz sobre estas figuras y los espectadores solo ven sus sombras sobre una pantalla. Los indios americanos utilizaban figuras semejantes a títeres en rituales mágicos. En los ritos animistas de los taínos de las Antillas, el hechicero se comunicaba con los cemís, representaciones en piedra, hueso o madera de los espíritus familiares (...) En África hay muy poca documentación sobre los títeres, pero se han utilizado con profusión las máscaras en ceremonias mágicas y la distancia entre actores con máscara y el teatro de títeres no está clara. (Jiménez, 1990, p. 118)

Tal como se expresa en la cita anterior, la función de los objetos como títeres es una actividad que ha estado presente históricamente en muchas culturas, mediante acciones ritualísticas que han despertado el interés del ser humano respecto a los roles que pueden desempeñar y que indudablemente han sido tomados en cuenta en el espacio teatral para despertar el interés de los espectadores.

Como lo refiere Pacheco (2015), la función mágica que los objetos fueron cobrando en distintas culturas, con el paso del tiempo, se transformaría hasta adoptar una función teatral que se fue modificando en base a variables sociales y culturales. De esta manera se ha experimentado un cambio trascendental que se sitúa en la satisfacción de la curiosidad, el espectáculo, y la misma interpretación teatral semejante a la efectuada por actores humanos.

Por ello, inicialmente el teatro de títeres se caracterizaba por hacer uso de estos elementos como réplicas artificiales de los seres humanos. Las réplicas despertaban el interés de los espectadores, a tal punto, que incluso se llegó a acusar a las personas responsables de su manejo de practicar alguna especie de magia.

Los títeres, como teatro popular, tienen un aspecto mágico en cuanto los espectadores se olvidan de que están contemplando simplemente un muñeco, al oír ‘su’ voz o al ver como se mueve se convierte en una criatura mágica. Posteriormente y como alternativa a este tipo de teatro de títeres surgió uno nuevo basado fundamentalmente en los aspectos visuales, aun conservando el carácter dramático de los títeres. El primer teatro visual auténtico fue el Eidophusikon de Jacobo de Loutherbourg que representaba cuadros de ciudades, amaneceres, atardeceres, tormentas de mar, etc., con decorados espectaculares, figuras móviles y efectos de luz. (Jiménez, 1990, p. 119)

El concepto de títere se ha transformado con el paso del tiempo en el contexto teatral hasta adoptar nuevas visiones que definen sus funciones. Incluyendo su conceptualización como “un medio visual de las artes escénicas usado como expresión “abierta” en la puesta, donde se mezclan tanto la dramaturgia, los actores

y los objetos indistintamente, sean estas marionetas, objetos de tipo domésticos o abstractos” (Zamorano, 2008, p. 209).

Es precisamente que, dentro de las funciones otorgadas al títere, surge aquella vinculada al teatro objetual. Esta función establece que “cualquier objeto de orden doméstico, puede ser tratado como objeto y que incluso, ni el público, ni el actor buscan creer en una vida virtual. Nunca llega a convertirse en personaje. Más bien es un juego momentáneo en la escena” (Zamorano, 2008, p. 213).

Lo formulado por Zamorano permite dar cuenta que el títere, entendido como objeto, se constituye como un elemento más que forma parte del espacio teatral, pero que carece de voz propia, así como de su propia representación. Respecto a ello, Guerra (2008) sostiene que el títere se caracteriza por tres aspectos esenciales: estructural, funcional y dramático.

En lo concerniente al aspecto estructural, el títere es un objeto material que ha sido elaborado con distintos materiales y de formas muy diversas, razón por la cual se lo considera como una estructura material.

Respecto a lo funcional, el títere es una estructura material pensada para la acción y el movimiento. Para funcionar de una manera específica de acuerdo a los fines específicos planteados en una representación de parte de quien lo domina, es decir, se convierte en un instrumento.

Con relación al aspecto dramático se puede referir que el títere es un objeto que se utiliza para acompañar a las acciones dramáticas llevadas a cabo por el actor. Pero como una especie de recurso inanimado, que “carece de su propia interpretación o personificación, ya que lo que interesa es su uso instrumental como un elemento sobre el cual recae una acción definida por el propio actor, dramaturgo o director” (Guerra, 2008, p. 25).

De esta forma, el títere se ha caracterizado por ser un objeto que desempeña funciones instrumentales y complementarias respecto al actor, limitando su capacidad para interactuar de manera autónoma y establecer relaciones interactivas con quienes forman parte del espacio escénico, razón por la cual su acción se encuentra vinculada a lo ejecutado por el actor, y establecido en el texto dramático.

Por ello, los títeres respecto a su función dramática configuran un personaje que se fundamenta en una estructura material. Se caracteriza por diversas texturas, colores, formas, materiales y tamaños, que lo establecen como una metáfora visual, a la cual se añaden otras metáforas dramáticas que surgen en el momento en que esta figura inicia su actuación. Dichas metáforas son generadas por el movimiento, ya que el títere con forma humana tiene la capacidad de moverse como un felino, volar como un ave o andar como si fuese una máquina, además de:

Moverse por la música: un determinado tema musical que suene cada vez que aparezca un personaje. Por la manera de hablar: un monstruo con una voz dulcísima, un títere que imite el acento de un famoso personaje... O por el contenido de lo que dice: Shakespeare recitado por un pícaro o un monarca soltando expresiones barriobajeras. O por la intensidad con que realiza cualquiera de estas acciones. Son muchos los tipos y grados posibles de la metáfora dramática. La fuerza metafórica dependerá de la proximidad o lejanía que exista entre los dos términos que al identificarse hacen surgir a la metáfora. Uno de los términos se genera por el aspecto visual del títere, con su forma y su carga iconográfica; el otro, por los distintos campos de su acción dramática (movimiento, declamación, relación con la música, la escenografía, etc.). Cuanto más alejados entre sí se encuentren ambos términos, mayor será la potencia metafórica. (Cornejo, 2011, p. 30)

De esta manera, y tomando en cuenta la función objetual y dramática que cumple el títere, existe una clasificación al respecto (plantada por Guerra), tal como se muestra en la tabla a continuación.

Tabla 2. Clasificación del títere desde su función objetual

Por su forma	Por lo que representa	Por el sistema de manipulación	Por la posición del manipulador
• Corpóreos • Plano	• Objetos reales • Objetos ideales • Antropomorfos • Zoomorfos	• Manipulación Directa: con las manos; con el cuerpo. • Manipulación Indirecta: con varillas; con hilos.	• Títeres manejados desde arriba • Títeres manejados desde abajo • Títeres manejados al mismo nivel del manipulador

Fuente: (Tomado de Guerra, 2008, p. 25)

Blumenthal (2005) señala que cuando se aborda al títere como un objeto, se adopta una visión netamente instrumental que lo define como un recurso que forma parte del espacio escénico. Puede constituirse como complemento de la acción dramática ejercida por uno o varios actores, sin contar con la posibilidad de representación, debido a su carácter únicamente material. Las acciones que lleva a cabo se encuentran delimitadas por quien actúa, o por quien define el contenido de una obra.

2.2. El títere como palabra

Una de las innovaciones respecto al títere dentro del contexto escénico corresponde a la transformación de su función objetual para convertirse en un elemento con significado, que adquiere su propia voz y palabra. Respecto a ello, Kartun (2001) señala que “el títere no es un actor que habla, es una palabra que actúa” (p. 96). Adquiere una nueva perspectiva respecto a la forma en que interviene en el espacio teatral. Comunica al espectador, convirtiéndose en un elemento vivo, al cual se le designan distintas características y atributos, reformulando su papel, y convirtiéndose en protagonista de las acciones que lleva a cabo.

Respecto a ello, Zamorano (2008) sostiene que, al referirse al títere como palabra, se hace alusión a la búsqueda de relaciones que contribuyen a la producción de un nuevo sentido. Es decir, lo que Gianni Rodari² denomina eje de selección, que implica “el establecimiento de asociaciones de conceptos o palabras próximas a lo largo de una cadena de significado que construyen el desarrollo de una idea o historia” (p. 233).

Como puede comprenderse en lo propuesto por Zamorano, el títere adquiere una nueva funcionalidad. Asume un rol activo que lo aleja de ser un simple objeto para asumir un rol protagónico mediante el cual expresa distintas ideas que pueden ser independientes por sí mismas, o constituir un complemento respecto a lo que se plantea en un guión. Se manifiesta a través de la dramaturgia y el accionar del resto de actores o elementos que entran en juego en la puesta escénica.

Por su parte, Jiménez (1990) manifiesta que, a diferencia de otros elementos que se utilizan en el espacio teatral, el títere al convertirse en un objeto móvil, puede transformarse en un sujeto sobre quien se proyecta la imaginación del espectador cuando logra identificarse con su personaje. Por ello, el títere se transfigura en un elemento expresivo que interactúa como un vehículo a las palabras y pensamientos humanos subjetivos. Razón por la cual permiten el acceso a una realidad transformada.

Incluso para personajes como Sergei Obraztsov (1950), uno de los titiriteros más importantes durante la primera mitad del siglo XX, las posibilidades del desarrollo del trabajo con títeres dependen particularmente de la demostración de lo que puede expresarse por medio de este elemento, y que no siempre puede ser expresado por un actor humano.

² Gianni Rodari fue un pedagogo y escritor italiano cuyas investigaciones y trabajos se centraron en la formulación de técnicas para crear y contar cuentos e historias para niños y jóvenes. Sus técnicas supusieron una renovación educativa fundamental debido a que a través de las mismas, se proponía que los niños pudieran establecer asociaciones de palabras próximas en una cadena significativa mediante la cual se construía una historia o cuento de forma creativa.

El muñeco ha sido creado precisamente para moverse. Sólo el movimiento le da vida y sólo en el carácter de su movimiento surge lo que denominamos conducta. Y en la conducta física del muñeco nace su imagen. Naturalmente el texto (si lo hay) tiene enorme importancia, pero cuando las palabras que pronuncia el muñeco no se materializan en sus ademanes, se apartan de él y penden del aire. El ademán y el movimiento pueden existir sin la palabra, pero la palabra sin el ademán es imposible, como regla general, en todo papel y más aún en un papel interpretado por un muñeco. (Obraztsov, 1950, p. 131)

Como se puede apreciar, el títere al ser percibido como palabra tiene la posibilidad de convertirse en un elemento escénico con su propia voz, enriqueciendo el contenido de la obra, y por lo tanto, generando nuevas significaciones poéticas y expresivas que se transmiten al público y que lo invitan a dejarse llevar de una manera insólita e innovadora.

Por esta razón, investigadores como Domenech (2016) señalan que cuando se habla del títere vinculado a la palabra, se traspasa la simple utilización de este objeto como un elemento decorativo que forma parte del espacio teatral. Se constituye como el centro y motivo de la creación dramatúrgica, al punto que en su actuación se designa un conjunto de características, acciones y objetivos que mueven su participación, tal como lo efectuaría un actor de carne y hueso.

Domenech insiste además que, debido a esta nueva función que se le otorga al títere y que se genera a partir del teatro de objetos, su contribución es sumamente importante en la escena teatral. Le permite convertirse en el vehículo para comunicar una historia, transmitir un conjunto de sensaciones y emociones, que van más allá de la representación de un personaje.

Por el contrario, se establece como un recurso con voz propia que posibilita nuevas formas de expresión en el teatro. Por tanto, una mayor riqueza al momento de interpretar obras en las cuales no existen límites respecto a lo que el actor puede llevar a cabo en colaboración con esta clase de recurso escénico.

Así mismo los aportes generados por investigadores como Girotti (2015) determinan que esta nueva perspectiva para entender el rol que el títere y el teatro de objetos desarrolla en la actualidad. Ha permitido consolidar todo un discurso académico respecto a la importancia de profesionalizar a quienes deciden incursionar en esta clase de proyectos escénicos. Además permite dotar de nuevos sentidos al objeto, considerado antiguamente como un simple muñeco que tan solo representaba a una figura humana o animal.

Es por ello que, al estudiar al títere como objeto dentro de la dramaturgia, debe tomarse en consideración diversos puntos. Aquellos aspectos vinculados al texto, la imagen, las representaciones simbólicas que entra en juego, de una manera integral, a través de un discurso donde la palabra es el instrumento fundamental mediante el cual el títere se convierte en una parte importante dentro de la puesta en escena, tal como lo constituye el actor humano.

Tomando en consideración lo expuesto en este acápite, Ayala (2018) llega a concluir que, debido a la innovación que ha supuesto abordar el títere desde la palabra, en la actualidad surge el reto de establecer una dramaturgia que se centre en las distintas acciones y funciones que este objeto teatralizado puede adoptar en el contexto escénico. Importante es dejar de lado su visión instrumental o utilitaria, que únicamente lo ha tratado como un objeto complementario al trabajo actoral, o como parte del decorado o utilería de una puesta en escena.

Es por ello, que resulta fundamental pensar en estas nuevas posibilidades mediante las cuales, el títere y otra clase de cosas pueden dejar de ser simples objetos para convertirse en herramientas expresivas. Que transmitan mensajes, estados emocionales u otra clase de contenidos, a partir de sus propias características, generando mayor riqueza en el contexto teatral en el mundo entero.

2.3. Diferencias entre títere tradicional, títere como objeto y teatro de objetos

Como se lo había formulado al inicio de este capítulo, el títere tradicional se lo comprende como un objeto que representa a una figura humana o animal. Es utilizado en distintos contextos, pero históricamente ha sido utilizado dentro del contexto del entretenimiento y de las artes escénicas como parte auxiliar de los elementos que forman parte de una historia u obra (Blumenthal, 2005).

En cambio, el títere entendido desde una perspectiva de dramaturgia objetual se constituye como un elemento que desempeña una función complementaria respecto a su participación como parte de la obra teatral. Depende de un actor, quien es responsable de su movimiento, control e integración dentro del espacio escénico. Razón por la cual no goza de su propia representación, y libertad para comunicar un mensaje a través de su propio lenguaje.

Precisamente estas funciones, tanto del títere tradicional como el denominado objetual, dependen del movimiento del actor – manipulador. Se transforman a través del teatro de los objetos que se caracteriza por dotar de nuevos sentidos dentro de un montaje escénico a elementos como una silla, definiendo nuevos ritmos, signos, planos. Se establece una transfiguración al presentarse de una manera subjetiva, comunicando un mensaje que no solo depende de un actor, sino de su propia consistencia (Domenech, 2016).

Es por ello, que el rol que ejecuta el actor – manipulador es decisivo respecto a las funciones del objeto, razón por la cual en el texto dramático que se construye en torno a una obra, es fundamental destacar las acciones que cada uno de los elementos que interactúan en la escena deben desempeñar. Esto debe ejecutarse con el objetivo de no confundir al público respecto a las acciones que observa, sino por el contrario guiarlo respecto a lo que está a punto de contemplar.

En esta misma dirección, el objeto dentro de esta nueva perspectiva escénica, configura todo un conjunto de ritos que las sociedades han desplazado debido a

fenómenos como el consumo. Los objetos se insertan en el mundo de los símbolos, las formas y los signos. El teatro de objetos reconstituye sentidos “sacralizando al objeto cotidiano, en cuanto toma parte en la acción o representación de un personaje, adquiriendo un alma propia y presentándose dentro de una acción de tipo animista” (Zamorano, 2008, p. 132).

Como se puede apreciar en la cita anterior, resulta evidente que una de las principales aportaciones por parte del teatro de objetos corresponde a su capacidad para generar ritualidad y sacralización en los objetos cotidianos y dotarlos de nuevos sentidos y significaciones en el espacio escénico. Rompe con las funciones clásicas del títere tradicional o aquel pensado desde una perspectiva meramente objetual.

Respecto a ello, Zamorano (2008) señala además que:

En el Teatro de Objetos, el actor trabaja por medio de los objetos, y no con los objetos. Ello se debería a la intensa credibilidad que el actor otorga a los acontecimientos que se desarrollan dentro de la escena, por lo que nos puede convencer de que lo que ocurre con las cosas es realmente muy importante. Este juego del actor se fundamentaría esencialmente en la sugestión y la concentración. Esta concentración sobre la cosa, haría creer al espectador en la animación de ésta, creando la ilusión de vida. Así como el marionetista da vida a la marioneta por medio de la manipulación, que es su recurso, el actor que trabaja con objetos utiliza, además, el de la proyección de su idea y la del público, en la animación del objeto. Esto sería parecido al animismo (...) El trabajo del actor con los objetos estaría directamente enfocado sobre los espectadores en una proyección común: “crean conmigo”. (p. 135)

Tal como lo refiere Zambrano, el teatro de objetos ha sido responsable de que el trabajo escénico se lleve a cabo mediante la actuación por medio de los objetos. Las acciones desarrolladas por el actor se fundamentan en la sugestión que se provoca hacia el público, quienes además se convierten en una parte clave, pues son

responsables de fortificar su animación y generar esa ilusión de vida de tal elemento antes inanimado.

Por su parte, Alvarado (2015) sostiene que una de las principales aportaciones de esta clase de teatro corresponde a que los objetos se convierten en protagonistas de la imagen plástico-visual que forma parte del texto principal, y que es visto como sistema. Por ende, el teatro con objetos confiere a la manipulación como una acción de montaje de cuerpos: el del actor y el del/los objeto/s.

Lo referido por esta autora determina que el principal aporte del teatro de objetos corresponde al protagonismo que los objetos van adquiriendo en la dramaturgia planteada respecto a una obra, confiriendo nuevas características a los elementos materiales que antes solo eran concebidos como aspectos inmóviles que carecían de acciones, sentimientos e interacciones, restando su potencialidad para contribuir en la trama de una historia.

Con relación a ello, Martínez (2018) señala que:

Alvarado afirma la utilidad de la imagen como oxigenadora periódica para el teatro de actores. Y penetra la naturaleza de una creación que genera escritura dramática a partir de la imagen, con el objetivo de demostrar que hay una dramaturgia posible para el Teatro de Objetos y de Títeres, “ligada a la imagen, a la foto fija, más cercana al guion cinematográfico, al cómic pero, fundamentalmente, a la simple asociación poética de los objetos entre sí”, lo que también se verifica en el modo en que se conforman los personajes, según analiza a partir de puestas en escena de Robert Wilson y de ideas expuestas por Marcel Duchamp, que le sirven de preámbulo para adentrarse en la labor propia con la labor del Periférico de Objetos, y montajes que responden a la aspiración de “ser una máquina heterogénea, diversa, rizomática que simplemente funciona, más allá de la coherencia. (p. 100)

En el teatro de objetos, elementos como una silla, un espejo, un vestido, una puerta, entre otros, se convierten en un recurso que oxigena y dota de nuevos

sentidos el texto dramaturgico, definiendo una asociación poética con el resto de elementos que contribuyen a la transmisión de un mensaje hacia el público, y que por lo tanto genera una enorme riqueza en torno a la interpretación de cada una de las acciones que se llevan a cabo en el espacio escénico.

Sáenz (2015) sostiene que la innovación del teatro de los objetos reside en que su contenido se fundamenta en la utilización de objetos cotidianos y corrientes que por lo común no se consideran como artísticos. De esta manera se los dota de una nueva perspectiva y significación.

Estos objetos se caracterizan por estar integrados de distintos materiales, cromática, funciones y características, que a través de la dramaturgia empiezan a obtener movimiento. Posteriormente se convierten en personajes metafóricos que dotan de riqueza a la escena mediante el uso de imágenes poéticas. Comunican un mensaje al espectador, a fin de que este se convierta en cómplice de lo que se aborda en una determinada obra.

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 montaje cinematográfico desarrollado por Eisenstein, 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. (Swedzky, 2016, p. 5)

La afirmación de Swedzky implica que a través del teatro de objetos se establece una conjunción entre el trabajo experimental desarrollado por el creador de las nuevas funciones y habilidades del objeto, así como las apreciaciones que el público tiene respecto a los mismos, pero que a través del espacio escénico, debe transformarse para dar paso a esa posibilidad de vislumbrar a los elementos

materiales como una silla, espejo, pantalón, entre otros, como nuevos personajes que tienen un alma, y que desean comunicar sus sentimientos y emociones a quienes los observan.

Sáenz (2015) insiste que otro de los aportes del teatro de objetos corresponde al uso de toda clase de materiales con fines dramáticos que contribuyen a brindar riqueza en la escena. Por ello, el objeto se convierte en protagonista de la acción, incorporando un personaje consolidado mediante la interpretación y la relación de tensión entre tal objeto y el actor.

Dicha acción tiene por finalidad, la unificación de ambos elementos de características aparentemente opuestas. Establece como resultado la ilusión de objetos en acción. Esto da lugar a una convivencia en un universo paralelo, consolidado por una imagen doble y estética que se remite a la plástica y la del objeto, aportando nuevas significaciones desde su lenguaje.

En el caso de la plástica es a través de la textura, forma, color y tamaño; en cuanto al objeto desde su carácter y gesto:

En el teatro de objetos cambia tanto la función del actor como la del objeto; es decir el actor prestará su voz y la impresión de su movimiento e interpretación en función del objeto, así mismo dará paso a que la apariencia visual del personaje sea dada por este nuevo objeto-personaje. Es a partir de esta relación de actor y objeto inanimado, en dónde reside la herramienta fundamental en la que se basa el trabajo con el objeto, estamos hablando entonces de la manipulación. Este movimiento esencial al que será sometido el objeto lo hará accionar con precisión en la escena y con tal poética que a simple vista del espectador parecerá tener vida, pese a la dificultad de su gesto sintético e inexpresivo. La materia inerte e inanimada que lo compone quedará de lado frente a las posibilidades expresivas que se construyan en escena a partir de la relación Manipulador-Actor y Objeto-personaje. (Sáenz, 2015, p. 22)

Es por ello, que en el teatro de objetos, tanto los títeres como marionetas y otros objetos adquieren un nuevo valor y significación. Razón por la cual contribuyen a enriquecer el montaje escénico y dotar de nuevas experiencias al actor. Genera una nueva perspectiva en el espectador, para quien un material simple como una taza o tetera deja de cumplir su función tradicional, para transformarse en un elemento con nueva significación, a partir de la relación generada entre el actor y el objeto inanimado mediante la acción de la manipulación.

CAPÍTULO III

HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS PARA UNA DRAMATURGIA OBJETUAL

3.1. Elementos que intervienen en la construcción de una dramaturgia objetual

En el teatro objetual, el objeto deja de ser un elemento decorativo que forma parte del espacio escenográfico, para convertirse en el centro y motivo de la dramaturgia mediante elementos que caracterizan su participación, tal como lo llevaría a cabo un actor de carne y hueso (Domenech, 2016).

Los aportes generados por grupos teatrales como “Théâtre de Cuisine”, “El Periférico de Objetos”, la “Tropa de Chile”, entre otros, han servido como referencia para el establecimiento de ciertos elementos que intervienen en la construcción de una dramaturgia objetual. Se detallarán de forma minuciosa en este capítulo, a fin de comprender su rol e importancia en el contexto escénico, incluyendo su relación con el actor.

Para empezar, se debe señalar que las experiencias obtenidas por Ana Alvarado y su colectivo “Periférico de Objetos” determinan que el objeto se lo selecciona y reformula, inventando incluso algunos gestos nuevos. Toma en consideración su historia previa, que en el contexto escénico adquiere una nueva significación, puesto que se articula con otras figuras o elementos que forman parte de este contexto en el cual se lo expone, como ocurre en el teatro objetual.

En este sentido, y desde la perspectiva de Alvarado (2015), el objeto-figura delimitará “su significación para el sujeto que observa, ya sea pareciéndose, distinguiéndose, separándose o integrándose, al articularse con las otras figuras presentes. Esa cosa, ese objeto en el centro de la escena, protagoniza una nueva relación con un nuevo espacio” (p. 11).

Por lo referido, el objeto figura se convierte en protagonista de la acción que se lleva a cabo en el escenario asumiendo nuevas acciones que generalmente estaban destinadas únicamente a los actores, razón por la que su vinculación con el espacio se transforma, puesto que se ha convertido en un nuevo elemento dotado de vida, y de alma, efectuando nuevas interacciones con quienes forman parte de la obra.

Desde esta nueva perspectiva, el objeto teatral genera distintas modificaciones en sus propiedades. Da como resultado imprecisión respecto a su valor escénico, ya que el objeto que antes podría pasar desapercibido para el público o ser confundido como parte de un todo salta ante su vista con una nueva perspectiva, intensificando su fuerza, estableciendo un proceso dialéctico respecto al territorio que ocupa. “El espacio es resignificado, es indagado poéticamente, ha sido fecundado por un nuevo objeto” (Alvarado, 2015, p. 12).

El objeto teatral entonces se caracteriza por la transformación de sus características y obtiene una nueva funcionalidad en el espacio escénico. Adquiere un alma, obteniendo una fuerza que lo moviliza a comunicar y transmitir sus emociones y estados de ánimo. Por ello, obliga a que el espectador asuma una nueva perspectiva respecto al rol que se ejecuta en el escenario, y que pueda contemplarlo como el protagonista que incluso puede desplazar a un segundo plano al resto de actores humanos.

La experiencia generada por el colectivo la Tropa de Chile establece que, el objeto que forma parte de esta nueva teatralidad, se caracteriza por su transformación y mutación. Forma parte de una nueva práctica, sin que ello implique dejar de lado su anterior historia. Es el resultado de la fusión entre lo que es y aquello en lo que fue convertido en escena, a través de una nueva función escénica (García, 2010).

3.1.1. Colocación de la mirada del espectador y del actor en el objeto

Uno de los elementos claves corresponde a la resistencia del objeto, fundamentada en los aportes generados por Tarkovski. El autor establece que la

construcción de la dramaturgia debe nacer a partir de la colocación de la mirada en el objeto. Es decir, de aquello que por mucho tiempo ha sido abandonado, descartando su significación que se extiende más allá de la idea de complemento del actor que interviene en el escenario (Carrera, 2008).

El trabajo desarrollado por Kantor permite dar cuenta que el concepto de decorado desaparece. Da paso a los objetos que dan cuenta de la constitución de su accionar, su dinámica y movimiento que incluyen al actor. Generan contactos dramáticos al respecto, provocando que muchas de las veces, estos se confundan con maniqués o muñecos. Incluso se encuentran adheridos a determinados objetos que definen lo que son y la manera en que actúan (Kantor, 1984).

En este sentido, la colocación de la mirada del espectador y del actor en el objeto implican romper con las funciones tradicionales en las que elementos como una pelota, una silla o una mesa solo pueden ser vistos como decorados o complementos de las acciones del actor. Es por tal razón, que el trabajo efectuado en el escenario debe apuntar a que el espectador sea capaz de dejar a un lado aquellas ideas preconcebidas sobre un determinado objeto, para empezar a mirarlo como un elemento con voluntad propia y nuevos desplazamientos.

Respecto a ello, Alvarado (2015) señala que algunas formas de hacerlo pueden ser a través de la negación del objeto. Por ejemplo, el ocultarlo detrás de algo, además de embalarlo, empaquetarlo y someterlo a un ritual absurdo. Por ejemplo, “la acción de doblar bolsas, atar paquetes, de ponerles hilos se repite, se multiplica, se retarda o acelera y se transforma en un “proceso ceremonial apasionante y casi desinteresado que atrae la atención del público” (p. 14).

Como se puede apreciar en el ejemplo formulado por Alvarado, es necesario que el objeto inanimado capture la atención del espectador, lo cual se puede llevar a cabo mediante la designación de actuaciones destinadas con anterioridad solo para los actores, pero que ahora pueden asumirse de manera natural e inmediata por

elementos como una puerta capaz de contar su historia a través de nuevos lenguajes propuestos en el texto dramático.

3.1.2. Antropomorfización, brindar características humanas a los objetos

En el trabajo formulado por Kantor y Alvarado, el objeto se constituye en un elemento visible a través de una nueva resignificación respecto al papel que desempeña en el escenario. El objeto se convierte en una imagen total que invita al espectador a descubrir nuevas características y funciones que puede llevar a cabo en relación con el actor o conjunto de actores. No desde una perspectiva de antropomorfización, sino que incluso dificulta discernir donde se encuentra la persona y donde inicia el objeto, generando una batalla entre la cosa y la carne.

Precisamente en este sentido, que los aportes de Tarkovski en el mundo del cine resultan fundamentales. Su cámara “toma por sorpresa al objeto, captura su gesto y desde ahí parte. Y ese objeto nunca es obvio, siempre es preciso, pero también incontrolable y resistente” (Alvarado, 2015, p. 14), lo cual contribuye a su independencia y su flexibilidad al momento de formar parte del espacio escénico.

Por su parte, Zamorano (2008) señala que otro de los elementos claves que influyen en la construcción de la dramaturgia objetual corresponde a su ritualidad. Sobre todo si se toma en consideración que en las sociedades modernas, fenómenos como el consumismo han puesto de relieve la funcionalidad materialista de las cosas, sin generar una nueva visión del significado del objeto al respecto.

Es por ello que, en el contexto del teatro objetual, los objetos pierden su perspectiva funcional para dar lugar al mundo de las formas, los símbolos y los signos. Reconstruyen la realidad y dan lugar a universos en los cuales todo es posible a través del lenguaje que envuelve a los objetos y los actores, que intervienen en una simbiosis entre cosa inanimada y cuerpo del actor.

El objeto se transforma en fetiche en todo el sentido de la palabra. Esta afirmación se encontraría reforzada con la idea de que el Teatro de Objetos ha sacralizado al

objeto cotidiano (es decir, profano), en cuanto a tomar parte en la acción o representación de un personaje, adquiriendo un alma propia y presentándose dentro de una acción de tipo animista (...) Bastaría trabajar un objeto en escena, con una iluminación precisa sobre él, para que éste se torne enigmático, y para que, de él, surjan sentidos ambiguos, simbólicos, sugerentes, incluso humanos. (Zamorano, 2008, pp. 132 - 133)

3.1.3. Escala entre objetos, actor y escenario

Al momento de construir la dramaturgia de lo objetual, otro aspecto a tomar en consideración corresponde a las diferencias de escala entre los objetos, el actor y el escenario. Las dimensiones se magnifican y sobresalen ante la percepción del público. Por ejemplo un objeto como la tapa de una botella puede exhibirse en la palma de la mano del actor, o inclusive formar parte de su cuerpo, dando paso a una especie de collage. Puede incidir en aspectos como el concepto de tiempo, ya que nada es totalmente real, y por ende, los objetos no necesariamente responden al tiempo real, los ritmos y los cambios que experimentan en el contexto escénico (Zamorano, 2008).

Desde esta perspectiva, se produce un juego dinámico que permite transformar la escala que se produce entre los objetos, actores y escenarios; es decir, lo pequeño puede ser grande, lo grande puede ser pequeño, generando una riqueza visual al momento de construir una escena, provocando innovación respecto a lo que observa el público.

3.1.4. La relación con el tiempo

En torno al tema de tiempo, Alvarado (2015) señala que cuando el objeto ingresa a la escena, es responsable de alterar el tiempo del drama. Por ende, su tiempo se constituye como una prolongación del tiempo humano que se transforma al enfrentarse con tal objeto, además que:

Cuando un actor, sea manipulador de objetos o no, se ve forzado a interactuar dramáticamente con un objeto en la escena, su interacción temporal será muy diferente a la necesaria cuando se trata de dos actores. En el objeto, el pasado y

el presente están unidos en forma inseparable. El pasado parece persistir más en los objetos que en las personas, aun cuando estas tienen herramientas para generar ilusión: habitar ficcionalmente en otros tiempos, pasar de la juventud a la vejez y mucho más. Ocultar su pasado material le es muy difícil a un objeto. Algo de lo eterno e inmutable habita en ellos y son una metáfora existencial permanente, en su diálogo con el tiempo humano. Para poder comunicar dramáticamente el tiempo en el teatro objetual hay que saber que “detener” y “permanecer” son parte inexorable del lenguaje dramático. (...) El objeto se presenta y el público necesita tiempo para procesar su existencia escénica y su opción de cobrar vida. Una vez que esto ocurre, su sobriedad en la acción irá contando las posibilidades que tiene de mostrar el transcurso, el suceso y el actor humano contará por adhesión u oposición su propio tiempo y no a la inversa. (Alvarado, 2015, p. 15)

Al momento de construir una dramaturgia objetual es fundamental considerar las diferencias entre los objetos, el actor y el escenario. Es fundamental establecer especificaciones que permitan dar cuenta de las acciones que todas las partes llevarán a cabo dentro de la obra de teatro. Tomando en consideración las relaciones generadas entre sí, además del mensaje que se desea comunicar al público.

3.1.5. Relación entre objeto y actor

Otro de los elementos fundamentales en la dramaturgia del teatro de los objetos corresponde a la relación generada entre el objeto y el actor. Como lo manifiesta Jurkowski (1990), en el caso del primero, ha dejado de ser un simple recurso que forma parte del decorado o elemento de apoyo de quien actúa y lo manipula. Se convierte entonces en un elemento con palabra propia. Da cuenta de un conjunto de nuevas significaciones que el público logra percibir de manera directa, dejando de lado el ilusionismo generado en el teatro de marionetas, que perdió su fuerza debido a su desgastamiento como sujeto escénico.

Mientras que en el caso del actor, este deja de ser el manipulador del objeto para convertirse en un compañero de acción, provocando que ambos cobren un protagonismo similar, generando una simbiosis que se refleja en un trabajo conjunto

que permite que los espectadores olviden la funcionalidad material del objeto y lo doten de nuevas significaciones y perspectivas.

3.1.6. La actuación es mediante el objeto y no con el objeto

Jurkowski (1990) manifiesta que algo que caracteriza a la dramaturgia del teatro objetual corresponde al trabajo del actor mediante los objetos y no con los mismos. Se genera debido a la credibilidad que el actor establece en torno a cada uno de los hechos que se suscitan escénicamente, y que contribuye a que el público logre convencerse respecto a lo que está sucediendo.

Dicha acción es posible gracias a que el actor trabaja con el objeto como un compañero sobre el que recae sus actuaciones, es decir, se constituye en un elemento que motiva su accionar. Por ello, el objeto deja de ser un simple complemento del actor para convertirse en el motivo que genera movimiento de sus acciones dentro de la escena.

3.1.7. Concentración sobre el objeto

Respecto a este elemento, Zamorano (2008) señala que, la concentración que se efectúa sobre el objeto provoca que el espectador crea en su animación y en la ilusión de que tiene vida. Deja de lado la idea de que se trata de una cosa decorativa, utilitaria o de uso del actor, convirtiéndose así en protagonista de la dramaturgia al igual que el resto de personajes.

En este sentido, el actor mediante sus acciones, así como la dramaturgia formulada respecto al objeto contribuyen a que este se transforme y adquiera una nueva significación que el público percibe, olvidándose por completo de las funciones tradicionales que puede desempeñar en la vida real o cotidiana, generando así un estado de ilusionismo en el escenario.

3.1.8. Animación del objeto

Así como el marionetista dota de vida a la marioneta a través del recurso de la acción manipulativa, el actor que trabaja con objetos hace uso de “la proyección de

su idea y la del público, en la animación del objeto. (...) El trabajo del actor con los objetos estaría directamente enfocado sobre los espectadores en una proyección común: “crean conmigo” (Zamorano, 2008, p. 135).

Como se puede apreciar en la cita de Zamorano, una de las particularidades del teatro de objetos corresponde a que la relación del actor en torno a los objetos se centra en su complementación o extensión. Muchas de las cosas que suelen utilizarse en escena tienen por objetivo, generar una imagen poética de fusión entre ambas partes. El énfasis es generar un lenguaje fundamentado en símbolos, signos y diversos significados. Estos significados difieren en cada obra, de acuerdo al contenido que se desea comunicar.

La misma autora manifiesta que, en el teatro objetual, la noción de montaje se define a partir de las secuencias escénicas o textuales que se establecen en una sucesión de momentos autónomos. El relato teatral se descompone en unidades independientes y mínimas entre sí, es decir:

La asociación entre estas unidades o imágenes se genera a partir de choques, de conflictos, de cortes, discontinuidades, fugas. El montaje permite reconstruir el vaso roto, intercalar algo nuevo, recuperar antiguos formatos, trabajar con fragmentos y puede o no, responder a una dirección actancial pero renuncia a la unidad de la fábula y acepta la desorganización. El montaje dramático de una obra de teatro objetual aspira a ser una máquina heterogénea, diversa, rizomática que simplemente funciona, más allá de la coherencia. (Zamorano, 2008, p. 17)

3.1.9. Poética del objeto y del lenguaje

Zamorano establece que el montaje que se lleva a cabo en el teatro objetual se centra en la reconstrucción de partes fragmentadas, que, a modo de una película, se ordenan entre sí. La intención es configurar una secuencia de imágenes mediante las cuales el actor se encuentra integrado con el objeto de tal manera que establecen una poética del lenguaje. Los libretos en donde se presentan las acciones a efectuarse deben tomar en consideración esta estrecha relación, que históricamente,

se la concebía de manera independiente debido a la visión separatista entre actor y objeto.

Es por esta razón que, desde la perspectiva de Zamorano (2008) se establece que:

La dramaturgia posible para el Teatro de Objetos tiene la misma impronta que la fotonovela, el cine, el cómic, cuenta con los medios para construir relatos con relaciones temporales y causales, en forma de secuencias de imágenes, nacidas de las interacciones de los objetos entre sí, en una sucesión de imágenes fijas o animadas, pero cuando esto no es suficiente, las palabras salen a salvar la situación, a completar lo que las imágenes no pueden. Esa complementariedad puede apoyar o aclarar lo que se cuenta o funcionar en forma aleatoria o absurda. A su vez, las palabras desencadenarán nuevas imágenes y nuevas palabras, dependiendo o desprendiéndose de las iniciales, en retroalimentación constante. (p. 18)

Como lo refiere Zamorano, la construcción de la dramaturgia del teatro de objetos se caracteriza por presentar una mayor similitud a los textos generados para otras expresiones artísticas como el cómic, la fotonovela o el guión de cine. En él se pueden plasmar y detallar cada una de las secuencias de imagen que permiten dar cuenta de las acciones que se llevarán a cabo en cada escena, tomando en cuenta la intervención de cada objeto, y su relación con los actores.

3.1.10. Acciones específicas y transmisión de mensaje claro y eficiente

Resulta fundamental que mientras más específicas se definan las acciones de los actores y los objetos, el mensaje a transmitirse al público se evidenciará de una manera más clara y eficiente. Facilita el proceso de imaginación, y lo convierte en un elemento clave respecto a su participación. Puesto que, mediante su imaginación, esta clase de disciplinas artísticas consolidan su trabajo escénico.

Hay que mencionar además que, desde los aportes y la experiencia obtenida por actores como Jacques Teuplereaud, perteneciente al grupo francés “Théâtre Manarf”, la dramaturgia que se construye en relación al teatro de objetos debe

caracterizarse por presentar un ritmo adecuado, que se lleva a cabo a través de la presentación de cada elemento y personaje de una forma organizada, permitiendo que el público pueda comprender sus características y acciones. De esta forma, se presenta un mensaje claro y directo para ser apreciado por el espectador.

3.1.11. Creación de metáforas escénicas

Otro elemento a considerar en la dramaturgia objetual es la capacidad de generar nuevas connotaciones que den paso a metáforas escénicas. El actor, nunca debe entrar en la piel del personaje, sino que siempre debe ser el mismo sobre el escenario, demostrando un conjunto de particularidades que definan su personalidad, pero que jamás se encuentren al servicio del texto (Zamorano, 2008).

En este sentido, el teatro de objetos se caracteriza por la formulación de metáforas escénicas a partir de las nuevas características de un objeto, dejando de lado su función material tradicional clásica, para lo cual se puede hacer uso de otros elementos como la luz, la decoración e inclusive los mismos actores que pueden apoyar a las acciones generadas en el espacio escénico.

Otro de los aportes respecto a la construcción de una dramaturgia objetual corresponde al trabajo desarrollado por el colectivo Nada Théâtre. Establece que los aspectos fundamentales en esta clase de teatro corresponden al actor (su cuerpo y voz), y el objeto, tomando en cuenta su manipulación y aspectos como la luz y el decorado que contribuyen a la creación de metáforas (Pérez, 2019).

3.1.12. Manejo corporal del actor, cuerpo, voz y movimiento en relación al objeto

A partir de la experiencia obtenida por el colectivo Nada Théâtre, el manejo corporal es un aspecto clave en el trabajo desarrollado entre el actor y el objeto. Si existe un dominio del cuerpo por el actor, el desempeño de la manipulación del objeto es una actividad que se logrará efectuar de manera eficiente. Incluso en el caso del titiritero, su formación debe abordar actividades como la pantomima y la máscara, permitiéndole caracterizar toda clase de personajes. Ser capaz de dar vida

a objetos, como un pedazo de papel u otro elemento seleccionado dentro de una obra (Pérez, 2019).

De esta manera y a partir de la perspectiva de los aportes de este y otros colectivos teatrales:

El objeto es más que un único elemento, es un conjunto de materiales constituidos, que corresponde a una postura estética, pero también dramática. Esto constituye -para el trabajo de la improvisación- una limitación irreversible. Es la resistencia perpetua del material lo que lleva al actor y al director de escena a buscar permanentemente lo incongruente, lo irresistible, lo inconsciente, el azar. (Lecoq, 2001, p. 18)

Tal como se refiere en la cita anterior, uno de los principales retos al momento de construir una dramaturgia en el teatro objetual se centra en definir las funciones y acciones que el objeto desempeñará en simbiosis con el dominio corporal del actor. Este último ha dejado de constituirse como el personaje principal, para dar lugar a un proceso de extensión, a través del cual el objeto adquiere un nuevo significado. Permite establecer nuevos sentidos respecto al mensaje o contenido que se transmite en una obra.

“Si bien la corporeidad tiene que ver con nuestra morfología física, también está marcada por lo social” (p. 23). Es decir que se la debe comprender como un sistema que organiza lo que percibimos, hablamos y pensamos, develando inconscientemente cómo estamos contruidos. En relación a estas consideraciones, es posible en este estilo de teatro, generar metodologías para que el actor-manipulador amplíe su experiencia corpórea dinámicamente al objeto, insertándole vida en la escena, dimensionándolo hacia una corporeidad con sistema de signos propio y geo posicionado. (...) Es así que el objeto se independiza en función de cómo se lo anime, en este caso, haciendo uso de los elementos de la expresión corporal como signos que sistematizados otorgan un objeto polisémico dentro de este lenguaje, donde las acciones son resultado de la sintaxis del movimiento. (Pérez, 2019, p. 16)

3.1.13. El protagonismo debe recaer en el objeto

Otro de los aportes generados respecto a la dramaturgia del teatro objetual corresponde a lo formulado por Tadeuz Kantor mediante sus ideas de los objetos preexistentes. Establece que, en esta clase de expresión artística, el protagonismo debe recaer en el objeto que se encuentra en escena. Se presenta un nuevo protagonista fundamentado de valor al respecto del objeto, proveniente del legado generado por las vanguardias del teatro moderno, instalándose escénicamente con toda la fuerza de su caudal expresivo a través del uso de la metáfora.

Respecto a ello, Pérez (2019) manifiesta:

Como se evidencia, esta época significa un antecedente en la revalorización del objeto en la escena, así como de sus formas de expresión, desprendiéndose de su condición más ínfima, dando paso al diálogo e involucrando procesos de lectura que propicien un término que se aplica tanto para el lenguaje audiovisual, literario y poético, que básicamente se trata de permitirse adentrar en el mundo de la ficción, lo que permite interrumpir la percepción cotidiana sobre los objetos confiriéndoles alma; así la ficción creada adquiere sentido propio a partir del mundo real a través de las metáforas, alegorías, metonimias. (p. 18)

No cabe duda que, en la dramaturgia objetual, se debe centrar su atención en el objeto como tal. En las acciones que es capaz de llevar a cabo en el contexto escénico, tomando en consideración la misma intervención del actor. El actor se convierte en un elemento que puede ser el mismo, pero también una extensión de la dramaturgia objetual, permitiendo que la cosa pueda dimensionarse o transfigurarse a través de la relación con el sujeto.

3.1.14. Ritual de animismo para proyectarse sobre los objetos

Pérez (2019) manifiesta que, dentro de la dramaturgia objetual, es fundamental tomar en consideración el rol que desempeña el actor - manipulador quien es responsable de llevar a cabo una especie de ritual de animismo. Tener la capacidad de proyectar 'vida' sobre los objetos a partir del plano de lo profano a lo sacramental. Es decir, desde la ficción y lo real, de tal forma que la concentración,

imaginación y control respecto a lo que se realiza, le permita al público acceder a un mundo plasmado de diversos signos, formas y símbolos. Este mundo de ficción consolida el texto de la representación, que se traduce como el espacio de contacto entre espectador y creador.

Lo referido por Pérez determina que una de las cualidades del teatro objetual corresponde a la capacidad que el objeto logra para adquirir una esencia o alma que le permite manifestar sus expresiones y emociones, como lo efectuado por los actores, generando un mayor grado de riqueza de contenido respecto a la obra seleccionada.

El animador/a debe hallar una mecánica de su alma, que tenga el poder de extenderse hasta el objeto. Al referirse a este como un teatro de ilusiones y artificios, (Curci, 2017) comenta: “Un trozo de cartón y tela asume toda la humanidad que, lamentablemente a veces, el hombre no se anima a rescatar para sí mismo” (p.7). Este estilo de teatro implica activar una sensibilidad muy fina en el juego sobre la mirada hacia los objetos, esto es indispensable para lograr descubrir valores ocultos que elementos como espacio-tiempo podrían contener para impulsar la calidad expresiva de los mismos. (Pérez, 2019, pp. 20 - 21)

Se toma en consideración que, dentro de la dramaturgia del teatro de objetos, se puede presentar una clasificación en torno a la forma práctica en que el actor – manipulador interviene respecto al objeto, ya sea al momento de prestarle su voz, o provocar movimiento. Tal como se observa en la siguiente tabla.

Tabla 3. Clasificación de la forma en que el actor – manipulador interviene respecto al objeto

Forma en que interviene	Detalle
Manipuladores	Los objetos/ muñecos como protagonistas primordiales, y el manipulador que permanece apartado de la narración, neutralizado.
Actores manipuladores	Aporta la actuación sólo contextualmente, es decir, accionan como ente integrado a la situación manipulada.
Actor propiamente dicho	La atención está puesta en la condición actoral que propina con su cuerpo (gestos, movimientos, acciones). Puede haber sido, en algún momento, un manipulador que se desprende de su función, aportando específicamente desde el entramado de signos que su condición actoral le provee.

Fuente: (Tomado de Pérez, 2019, p. 20)

Como se observa en la tabla anterior, existen distintas combinaciones de procesos de diálogo y construcción de narrativas a partir de la triada de relación actor-objeto-público: actor-actor, actor-objeto, objeto-objeto, público-objeto, y público-actor (Pérez, 2019). Cabe señalar que es el actor-manipulador el responsable de consolidar el entorno donde se puede animar al objeto. Razón por la que su capacidad para concebir nuevas realidades se fortalece mediante su relación con tal elemento, dando lugar a la posibilidad de que la relación entre objetos, el público y el mismo se establezca por medio de un sentido poético.

Zamorano (2008) por su parte señala que desde la perspectiva del Théâtre de Cuisine, una de las razones que motivaron el teatro de los objetos corresponde a la necesidad de encontrar un nuevo enfoque para la práctica teatral. En su dramaturgia se toman en consideración aspectos como los que se detallan en la siguiente tabla.

Tabla 4. Aspectos de la dramaturgia objetual propuestos por Théâtre de Cuisine

Aspectos	Definición
Importancia del objeto	Radica en que se ha transformado en un elemento central para nuestra civilización. También lo atestiguan las teorías del objeto de distintos autores franceses, que se insertan en un contexto de sociedad de consumo. Se observa un efecto de atomización sobre el individuo. Es decir, la participación en una sociedad, donde las individualidades, las parcelaciones, las micro celebraciones, los micro dramas, las micro problemáticas, son las experiencias que imperan.
Inspiración	Proviene de historias y de personajes famosos como, Robinson Crusoe o Cristóbal Colon; de leyendas; de mitos y de autores como Julio Verne. Además, encuentra sus fuentes en el cine, las artes plásticas, las marionetas, la danza, etc.
El teatro como un collage	A partir de objetos manufacturados y reconocibles por todos, los que son transformados en material creativo, para construir sus propias historias. Según Jurkowski, el Teatro de Objetos se define como el estado que resulta de la relación entre manipulación, visualización y objeto, combinado con la energía que le imprime el artista. En esta relación es gravitante el rol del actor, ya que es quien organiza y manda en las emociones activándolas a medida que las va exponiendo. La característica de este tipo de teatro es presentar una secuencia de escenas en las cuales el ritmo es esencial. Estructura la animación de los objetos. Sin éste, el espectáculo quedaría reducido a nada.

	El ambiente en que se presentan los objetos es también de suma importancia ya que, incluso, puede llegar a significar más que el mismo objeto.
No existen reglas fijas a respetar	No se establecen reglas a respetar como unidades de tiempo y de acción. El Teatro de Objetos puede en un mismo espectáculo, simular ser un montaje cinematográfico, dando la posibilidad de cambiar rápidamente planos, tiempos y dimensiones de modo multifuncional.
Construcción de un lenguaje escénico	Construye un lenguaje escénico con una lógica propia, adecuada a una manera de narrar con objetos, en una especie de gramática singular, donde se dan asociaciones de ideas e imágenes en una concepción espacial y temporal flexible (manejando pasado, presente y futuro de manera libre).
Personajes-objetos	Los personajes-objetos que cobran vida en las obras son una manera de provocar grandes contrastes por las diferencias de escala. Contrastes tanto del objeto con el escenario y con el actor, como por las personificaciones en cosas cotidianas, generando en el espectador un sentido de absurdo, ironía, risa, incluso ternura, hacia estos “nuevos don quijotes”.
Juguete	El juguete se adecua muy bien a estos personajes, por ser pequeño y estar pensado para ser manipulado con las manos, como una muñeca o un autito. El hecho de que sean cosas reproducidas por millones de ejemplares, los hace carentes de personalidad, por tanto ideales como receptáculos de la imaginación.
Tiempo	El tiempo que se le confiera a cada escena es muy importante, ya que éste cuadra al relato (tiempo real e imaginario). Al crear cada escena, el tiempo y el espacio se vuelven por sí mismos personajes, ya que

	deben ser animados con ritmo, luz, y acción. No se trata de trabajar estas cualidades de la representación de modo arbitrario, sino que de crear una nueva sintaxis entre cada aspecto que interviene, para generar nuevas asociaciones.
--	--

Fuente: (Tomado de Zamorano, 2008, pp. 147 - 148)

Mediante los aportes generados por los distintos colectivos teatrales de dramaturgia de objetos, como el de Ana Alvarado, es importante señalar que la construcción de una dramaturgia objetual para el caso del Ecuador, es una actividad compleja. Se debe llevar a cabo tomando en cuenta el contexto nacional, así como las limitaciones que han experimentado los grupos que se han adentrado en el trabajo con objetos, alejándose del concepto clásico del títere.

Los colectivos teatrales locales podrían tomar en consideración los 15 elementos abordados en este acápite para trabajarlos en sus obras, en especial en aquellas que se fundamentan en el trabajo objetual.

Estos puntos pueden brindar un aporte para consolidar una dramaturgia objetual en sus obras. Pueden generar que la mirada del público y del actor se coloque sobre el objeto. Así, descubrir sus nuevas características, incluso antropomórficas, dejando de lado su materialidad, provocando además que la actuación que se lleva a cabo en el escenario sea mediante el objeto y no con el objeto.

De esta manera, el objeto podrá adquirir un ‘alma’ que lo convierta en parte clave del proceso dramático. Convirtiéndose en el personaje y no en quien lo interpreta. Dicho aspecto también genera cambios en cuanto al tiempo y espacio que se maneja escénicamente. Gracias a esta nueva concepción, los objetos intervienen en la escena con mayor fuerza a través del movimiento y la construcción de una imagen poética.

3.2. MANUAL DE MANIPULACIÓN OBJETUAL EN REALCIÓN AL TEATRO DE OBJETOS

1. Introducción

Las obras del teatro de objetos centran la atención del espectador en los objetos, y así construyen diferentes posibilidades escénicas. Son distintas entre sí, ya que sus formas responden a las inquietudes poéticas de sus creadores. Por esta razón en este terreno confuso y fértil, van de la mano espectáculos particulares, mezclas únicas, cercanas a la danza, a la plástica, al teatro de actores, a la narración, al performance, etc. En el teatro de objetos la práctica y la experimentación en la creación se antepone a la teoría.

El presente manual tiene como propósito plantear un camino a transitar para desarrollar una dramaturgia objetual. Está basado en el ejercicio dramático de grupos que realizan este teatro y experiencias propias en distintos talleres de los cuales he formado parte.

La necesidad de sistematizar un manual para el teatro de objetos surge de una inquietud basada en el precedente de que, en el teatro de actores se enfoca en el texto dramático y deja que los objetos queden a manera de auxiliar para la escena. Esta curiosidad de la transformación de los objetos es evidente cuando un niño juega. Es un vivo ejemplo de que se van construyendo historias y están cargadas de imágenes. La palabra no es ignorada, pero es más una consecuencia del ejercicio imaginativo en la recreación viva del objeto.

2. (Teoría) Caracterización de los objetos en el teatro objetual

Clasificación de Objetos

Cualquier objeto puede ser parte del ejercicio dramático del teatro de objetos. Se podría nombrar como objetos animados a todos aquellos objetos que cumplen una función determinada. Fueron fabricados para cumplir una utilidad en la vida cotidiana. Mediante una ligera transformación, sin que pierda su forma inicial y sean reconocibles en escena, se pueden convertir en personajes protagónicos de historias por medio de la manipulación. Así, por ejemplo, una tetera, un par de zapatos, un trozo de tela, una cuchara de palo, un juguete, etc. De acuerdo a su uso y el material con el cual fueron fabricados se los clasifica y caracteriza. Se los caracteriza por su forma y su movimiento, así se podría clasificarlos de la siguiente manera:

CLASIFICACIÓN	CARACTERÍSTICAS	OBJETOS
Por su consistencia	Rígida o blanda Rígido. - Que no puede doblarse ni torcerse. "una barra rígida de metal" Blando. - Que se corta, se raya, cede o se deforma con facilidad, especialmente al presionarla. "el barro está aún blando"	p.ej. Teléfono de disco, sartén, plancha, martillo, botella plástica, alambre, cordones, tela, lana, etc.
Por su textura	Lisa, áspera, húmeda o seca, brillante y opaca Materiales lisos, son aquellos cuya superficie es suave y sin asperezas. Áspera. - Que tiene la superficie rugosa, rasposa o con irregularidades Húmeda. - Que está ligeramente impregnado de agua u otro líquido. Seca. - Que carece de agua o humedad. Brillante. - Que sobresale en su línea, en sus características o en sus propiedades. Opaca. - Que es oscuro o poco vibrante.	Lentes, madera, esponja, globo con agua, vaso, cuchara, roca, corteza de la piña, fibras naturales etc.
Por su densidad	Pesada o liviana Pesada. - Que es lento y torpe en sus movimientos. Liviana. - Que supone poco esfuerzo	Metal, madera, textil, polímero, plástico, plumas, etc.
Por sus colores	Propios del objeto o alterados por el actor Propio. - Que es característico de una cosa. Alterado. - por diversas causas provocadas	Madera barnizada, flores, objeto pintado por el actor, etc.

	deliberadamente, ha sufrido variaciones en sus características	
--	--	--

3. Elementos técnicos que incurren en el teatro de objetos

La luz

Es importante tomar en cuenta cuando se ilumina al objeto, considerar el material del cual esta construido para evitar el rebote de la luz. Se puede ayudar mediante filtros o gelatinas de acuerdo a la atmosfera emocional que se quiere crear, la posición del instrumento con el cual se está iluminando, es primordial.

Música

Se debe tomar en cuenta que cada objeto tiene su musicalidad, partiendo del material del cual está construido. La selección de música que acompañe la escena es importante al momento de caracterizar su ritmo de desplazamiento. También ayudaría música creada una vez que se haya encontrado la apropiada para acompañar al objeto.

4. PRÁCTICA

Es recomendable el entrenamiento del actor en contextos de manipulación titiritera y de experimentación sobre la materia concreta (objetos)

El manipulador debería ser riguroso en el entrenamiento para el trabajo de objetos. Debe tener un conocimiento significativo principalmente de cómo se genera el movimiento en su cuerpo, desde lo esquelético, lo articular y lo muscular para con ese conocimiento entrar a la manipulación del objeto.

Es decir, desentrañar el movimiento del objeto por medio del conocimiento del propio funcionamiento y movimiento del sujeto creador o actor manipulador y sus componentes internos y externos, esto lleva a tener consciencia de cada parte del cuerpo que usa hasta llegar al movimiento.

Luis Rivera López dice “Su forma expresiva debe ser canalizada a través de un objeto y no de la totalidad de su propio cuerpo”. “Cuadernos de Picadero” #17, Argentina, mayo 2009, P 21

Ejemplo:

Ejercicio de extensión. - El punto de partida es el hombro, luego el codo y al fin la mano;

Postura Inicial

En primer lugar es importante despertar la percepción del cuerpo en el trabajo del actor. El cuidado de la persona en una profesión donde el material a trabajar es la propia sensibilidad y el placer por la utilización del cuerpo como potencial expresivo individual como un valor preponderante, por ello se propone partir desde una postura inicial, que se haría de la siguiente manera:

Postura base o cero; que consiste en: Pies abiertos a la altura de los hombros, rodillas semi flexionadas, hombros ligeramente hacia atrás y abajo, los brazos caen a los laterales, las manos deben estar abiertas, la mirada hacia al frente, el peso debe estar distribuido en toda la planta de los pies, nos percibimos desde el soporte que es el esqueleto, la respiración debe ser continua inhalamos por la nariz y exhalamos por la boca tomando en cuenta que en la inhalación el aire llegue al diafragma no se contenga en el pecho, esta posición se la realiza por 4 o 5 minutos.

Flexión y Extensión

Pequeños movimientos desde la punta de los dedos de la mano, la muñeca, los hombros explorando distintos segmentos del cuerpo.

Verificar la condición de los músculos, mediante flexión y extensión de los distintos segmentos del cuerpo: hombros, tórax, cintura, abdomen, piernas, rodillas, tobillos, pies, después: brazos, codos, muñecas, manos y dedos.

Rotación

Trabajar en todos los segmentos del cuerpo tomando como punto de giro, las articulaciones (movimiento circular de cabeza, hombros, muñecas, caderas, etc.)

Estos ejercicios se recomienda trabajarlos en distintos ritmos y con distinta intensidad para romper la monotonía en la que podamos caer.

Disociación

Caminamos por el espacio, y vamos a trabajar el ejercicio de disociar.

Con el brazo y mano izquierda realiza movimientos en forma horizontal de izquierda hacia derecha, y al mismo tiempo el brazo y mano derecha de arriba hacia abajo, regresando y repitiendo alrededor de 4 o 5 minutos;

Variantes del ejercicio:

- a) Mientras un brazo puede ser retenido, el otro será más rápido.
- b) Hombro derecho hacia adelante, hombro izquierdo hacia atrás.

- c) Mientras se desplaza por el espacio, la mano derecha toca la nariz y por su delante la mano izquierda toca la oreja derecha.

En la posición sentados, en una silla que nos permita sentir los isquiones, la columna bien colada las vértebras, con las piernas en ángulo recto en relación a la silla, entonces con la mano izquierda hecho puño sobre el muslo izquierdo marcar un tempo a manera de martillo, y con la mano derecha abierta sobre el muslo derecho frotar al mismo tempo del golpe de la mano izquierda.

Variantes del ejercicio:

- a) Mientras se realiza el ejercicio en la posición sentada con el movimiento constante, se agrega una ronda infantil.
- b) Puede jugar acelerando la revolución de la ronda, pero se mantiene el ritmo de los movimientos de las manos, viceversa se puede cantar lenta la canción y acelerar el ritmo de las manos.

Es importante trabajar a diario estos ejercicios, para conseguir esta destreza, ya que la importancia de la disociación se va a ver reflejado el momento de la manipulación de objetos.

Relación con los objetos

Sensaciones

Cuando el actor ya está en contacto con el objeto, en la construcción de este vínculo, el manipulador debe buscar un punto de equilibrio. Un eje físico donde proyectan las posibles acciones que sugieren los objetos, establecer un contacto con el objeto a través de lo físico y lo sensorial para descubrir movimientos aleatorios. Se puede buscar en esencia una nueva instancia, una resignificación, alterando su modo utilitario y su función específica para ubicarlos en otros contextos.

Manipulación

La manipulación es un acoplamiento entre el cuerpo del sujeto o actor y del objeto, estos dos son partículas de un cuerpo mayor que componen juntos.

El ritmo y la imaginación creadora “Antes de enseñarle los medios para expresarse estéticamente hay que colocar al artista ante la naturaleza y la vida, y enseñarle a escrutar sus ritmos, compenetrarse e identificarse con ellos, y luego recién, enseñarle a traducirlos” Arte y sentimiento Instinto Natural. Dalcroze Jacques, Francia 1916

Por ello es importante observar para encontrar el lenguaje que proporciona el objeto, con ese conocimiento sensible poder dialogar con el objeto y así encontrar su historia.

La Mirada

Control de la mirada es muy importante este elemento, el manipulador debe concentrar su mirada en el objeto y con él debe mirar a donde se supone que dirija la tensión el objeto convertido en personaje, de no ser así pierde en gran medida la sensación de vida que pretende proyectar.

Ejercicio

- a) Desplazamiento por el espacio y con el dedo índice marcamos un punto o señalamos un punto determinado.
- b) La mirada va hacia ese punto y se marca un nuevo punto seguida la mirada, es decir donde va la mano, va la mirada, y donde está la mirada el objeto cobra vida.

Calidades de movimiento

En las calidades de movimiento se puede relacionar a las características de los cuatro elementos como punto de partida, entendiendo que las características de estos elementos pueden tomarse para hacer ejercicios de movimiento.

Agua.- Retenida, impredecible, fuerte, fluida

Tierra.- Retenido, lento, pesado, estable

Aire.- liviano, rápido, rítmico

Fuego.- ligero, continuo, maleable, rápido, sostenido

Recordar la imagen o vivencia con el agua, puede ser: río, mar, cascada. En esta sensación de haber sentido al elemento la trasladamos a una parte del cuerpo, puede ser el dedo, luego la mano, el brazo, en forma paulatina hasta que todo el movimiento del agua está en todo el cuerpo, esta es la calidad de movimiento que tiene además distintos ritmos.

Este ejercicio podemos hacerlo con las variantes del agua, tierra, fuego o aire. Recalcando a cada uno sus cualidades y siendo lo bastante observadora para encontrarlas. Estos movimientos, el manipulador los puede traspolar a los objetos para producir las imágenes que desea representar.

Descubrir las características o cualidades del objeto

Cuando hablamos de características o cualidades de los objetos nos referimos a la forma, color, sonido, peso, textura, etc., Todos estos elementos dan una información a interpretar. A través del contacto con el objeto da una sensación que llega a la emoción y transmite el impulso que lleva a realizar el movimiento.

Ejercicio

- a) Colocar sobre una mesa varios objetos de distintas características físicas cada uno, observar de que material están hechos, su consistencia (rígida, blanda), sus colores, su densidad (pesada o liviana), su textura (opaca, seca, áspera, brillante), sus formas. En esta parte del ejercicio es importante dejarse llevar por el impulso que provocan alguna de las características del objeto.
- b) Explorar posibilidades de movimiento examinando las partes de las que se componen cada objeto, si consta de articulaciones (lentes – bisagras), flexibilidad (tela, manguera, sogá), apreciar la proporción entre sus partes, sus puntos de equilibrio (cada objeto tendrá varios puntos de equilibrio que influirán en sus posturas y ejes del movimiento)
- c) Indagar sus desplazamientos, elegir un objeto, jugar a que se levante (por sí mismo) hasta erguirse en una mesa, luego hacerlo saltar, caminar, caer. Después de percibir su sensorialidad repetir este ejercicio con otros objetos.

En estos ejercicios es importante encontrar lo que quiere decir este objeto (en este entrenamiento lo que viene a la cabeza, como actor, es poner el movimiento, la mirada y la voz) evitar este yo y partir de sus propias características. Cada objeto tiene una carga histórica que debe ser tomada en cuenta.

Cuando ya se está en contacto con el objeto, en la construcción de este vínculo, el manipulador debe buscar un punto de equilibrio, un eje físico donde proyectan las posibles acciones que sugieren los objetos, establecer un contacto con el objeto a través de lo físico y lo sensorial para descubrir movimientos aleatorios, es decir buscando en esencia una nueva instancia, una resignificación, alterando su modo utilitario y su función específica para ubicarlos en otros contextos.

Imágenes con los objetos

Como dice Tadeusz Kantor: “El texto es como el objetivo final, como la casa perdida a la que se vuelve, como la ruta que se recorre”. Y esta particularidad forma un apasionante campo de trabajo.

La idea es poder comprobar que podemos partir de la imagen del objeto para generar una escritura dramática o una dramaturgia posible para el teatro de objetos, ligada a la imagen fundamentalmente por la simple asociación poética de los objetos entre sí.

Ejercicio

Foto Fija

- a) Construir una foto fija con objetos de distinto orden, dentro de un cuadro y escribir lo que esta imagen dada por los objetos sugiere.

Distancia entre el manipulador y el objeto

Un punto de partida importante es sostener la premisa que el objeto necesita su espacio para tener el protagonismo, por ello debe ir en primer plano “separado del cuerpo del actor”, ya que el actor frente al objeto siempre va a ganar por la expresividad propia que tiene. Una variante a esta situación sería cuando el objeto va sobre el cuerpo del manipulador y ahí se fusionan como otra posibilidad de trabajar.

5. Cierre

Finalmente es importante definir el tiempo que se le confiera a cada escena. El tiempo es responsable de ordenar y encuadrar el relato y otorgar un ritmo adecuado, ya sea de forma real o imaginaria. Permite que cada uno de los objetos seleccionados puedan ser apreciados en escena por parte del público, contribuyendo a una resignificación respecto a la manera en que se puede trabajar una obra utilizando los aportes del teatro objetual.

CONCLUSIONES

Establecer los elementos que intervienen en la construcción de una dramaturgia objetual y sus aportes, a partir del estudio de la experiencia y práctica generada por los colectivos escénicos que han trabajado en esta disciplina

El objetivo general de esta investigación se enfocó en el establecimiento de los elementos que intervienen en la construcción de una dramaturgia objetual y sus aportes, a partir de la experiencia teórica y práctica generada por los distintos colectivos que han trabajado en esta disciplina escénica como el Periférico de Objetos.

Por esta razón, en esta investigación se concluye que entre los elementos que intervienen en la construcción de una dramaturgia objetual, a partir de la experiencia y práctica generada por los colectivos que han trabajado en esta disciplina escénica, estos corresponden a la reformulación y resignificación del objeto teatral, incluyendo diversas modificaciones en sus propiedades, dando lugar a su transformación y mutación.

Otro elemento corresponde a la ritualidad del objeto. Es importante dejar de lado su funcionalidad, para dar lugar al mundo metafórico de las formas escénicas, los símbolos y los signos. Con este mundo metafórico reconstruyen la realidad y dan lugar a universos en los cuales todo es posible a través del lenguaje dramático.

De igual manera, otro aspecto a considerar corresponde a las diferencias de escala entre los objetos, el actor y el escenario. Las dimensiones se magnifican y sobresalen ante la percepción del público. En este mismo sentido destaca el tiempo, ya que cuando el objeto ingresa a la escena es responsable de alterar el tiempo del drama, y, por ende, su tiempo se constituye como una prolongación del tiempo humano que se transforma al enfrentarse con tal objeto.

Además, algo que caracteriza a la dramaturgia del teatro objetual corresponde al trabajo del actor mediante los objetos y no con los objetos. La interacción se genera debido a la credibilidad que el actor establece en torno a cada uno de los hechos que se suscitan escénicamente. Esto contribuye a que el público logre convencerse respecto a lo que está sucediendo.

En el teatro objetual, la noción de montaje se define a partir de las secuencias escénicas o textuales que se establecen en una sucesión de momentos autónomos. El relato se descompone en unidades independientes y mínimas entre sí, lo que implica que la asociación entre estas unidades o imágenes se genera a partir de choques, de conflictos, de cortes, discontinuidades, fugas.

Desde la experiencia adquirida por actores como Jacques Teaplereaud, la dramaturgia que se construye en relación al teatro de objetos debe caracterizarse por presentar un ritmo adecuado. Permitir que cada detalle, por mínimo que sea, logre ser apreciado por el público. De igual forma, el manejo corporal es un aspecto clave en el trabajo realizado entre el actor y el objeto, ya que, si existe un dominio del cuerpo, la manipulación del objeto será una actividad que se efectuará de manera eficiente.

En la dramaturgia objetual es necesario tomar en cuenta el rol que desempeña el actor manipulador. Es responsable de establecer una especie de ritual de animismo para proyectarse sobre los objetos, a partir del plano de lo profano a lo sacramental, es decir, desde la ficción y lo real. De tal forma que la concentración, imaginación y control respecto a lo que se realiza, le permita al público acceder a un mundo plasmado de diversos signos, formas y símbolos.

El grupo “Periférico de Objetos”, fundado en 1989 en la ciudad de Buenos Aires, en Argentina es uno de los colectivos cuyo aporte ha sido fundamental en la consolidación de una dramaturgia objetual ya que desarrolla obras teatrales en las cuales los objetos no son antropomórficos, sino que se manipulan frente a la vista

de los espectadores. Además los intérpretes ingresan y salen de su posición de animadores de objetos para convertirse en actores, contribuyendo además a la dotación de alma a dichos elementos, generando una nueva perspectiva en el espacio escénico.

El aporte del grupo Yuyachkani, fundado en 1971 en la ciudad de Lima, Perú se centra en el uso del objeto en la escena desde una perspectiva protagónica y estableciendo nuevas funciones, puesto que adquiere un peso relevante en torno a signo y símbolo y sirve como referente para entender la manipulación de objetos a nivel exploratorio, impulsando a manipular los objetos de todas las formas posibles.

Otro grupo que ha desempeñado un aporte fundamental respecto al teatro de objetos corresponde a la compañía teatral la Troppa. Creada en los años 80 en Chile como una propuesta que crea obras estipuladas en el mundo visual, a fin de comunicar de una forma más profunda el contenido de sus montajes. Definen conceptos que les permitieran visualizar y explicar al aprendizaje experimentado en relación al uso de objetos.

Las diferencias entre el títere como objeto y como palabra se centran en que, el primer caso se constituye como un elemento más que forma parte del espacio teatral, pero que carece de voz propia, así como de su propia representación. En cambio, el títere como palabra se remite a la búsqueda de relaciones que contribuyen a la producción de un nuevo sentido. Es decir, el establecimiento de asociaciones de conceptos o palabras próximas a lo largo de una cadena de significado, que construyen el desarrollo de una idea o historia.

Los elementos manejados en la práctica por los colectivos que han trabajado en el teatro objetual han permitido diseñar una dramaturgia objetual, que permite abordar desde una nueva perspectiva los objetos.

Además es importante señalar que la formulación de la dramaturgia objetual propuesta en esta investigación tiene como objetivo que los colectivos teatrales

existentes en el Ecuador puedan hacer uso de una metodología innovadora para incorporar distintos elementos a través de los cuales el objeto puede adquirir una nueva funcionalidad y distintos desplazamientos, dotándolo de vida, y provocando que el espectador deje de considerarlo como un elemento estático, que únicamente puede ser usado como parte del decorado o complemento del actor.

Es por ello que resulta necesario que las primeras aplicaciones de la dramaturgia objetual propuesta en esta investigación se efectúen con obras no tan extensas, que permitan aplicar sus elementos de una manera práctica y eficiente. De esta manera, y a través de la adquisición de experiencia, dicha dramaturgia puede aplicarse en obras más complejas que puedan ser disfrutadas por el público de una manera dinámica, y así despertar su interés por el mundo del teatro objetual.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, A. (2015). *Teatro de objetos. Manual dramatúrgico*. Buenos Aires: Inteatro.
- Ayala, S. (2018). Vestigios de la acción hablada en las representaciones de los títeres petul-xun en los altos de chiapas, México. *Lúdicamente*, 7(13), 1 - 18.
- Bablet, D. (1984). *El Teatro de la Muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Blumenthal, E. (2005). *Puppetry: A World History*. New York: Harry N. Abrams.
- Borsalino, M. (2013). *Los Ballets Triádicos (Escuela Bauhaus). Aproximación a la obra de Oskar Schlemmer como potencial disparador en un trabajo fotográfico*. Recuperado el 12 de marzo de 2020, de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/34854_124003.pdf
- Campos, L. (2017). *Movimiento del cuerpo para la creación de signos sonoros en la obra Cuando la lucidez pasa visita*. Tesis de licenciatura. Quito: Universidad Central del Ecuador.
- Carmona, D., Hoyos, V., & Marín, A. (2013). Teatro de objetos: Arte del redescubrimiento. Poética visual de los objetos resignificados. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 145 - 151.
- Carrera, P. (2008). *Andrei Tarkovski. La imagen total*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Cornejo, F. (2011). El títere como metáfora. *Estudio histórico*, 13- 32.
- Curci, R. (2017). *Dialéctica del titiritero en escena, una propuesta metodológica para la actuación con títeres*. Buenos Aires: Colihue.
- Deangelis, S. (2014). Oskar Schlemmer, el Ballet Triádico y el vestuario en la Bauhaus. *Telón de Fondo*, 4(20), 116 - 148.

- Domenech, F. (2016). *Manual de Dramaturgia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Dubatti, J. (1994). *El Periférico de Objetos*. Buenos Aires: El Cronista.
- Espinosa, J. (2017). *Teatro de objetos: Inserción de lenguaje corporal en la animación de un objeto en escena*. Tesis de licenciatura. Quito: Universidad Central del Ecuador.
- Falabella, M. (2006). De los cuerpos y los objetos. Silenciosa estrategia en el teatro de objetos. *La Trama de la Comunicación*, 11, 277 - 290.
- Fernández, C. (2015). *Dramaturgia del objeto teatral en las comedias de Marivaux, del texto a la puesta en escena*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Flórez, J. (2015). *La representación del sujeto andino ecuatoriano en el grupo de teatro la espada de madera*. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera.
- Fons, M. (2019). Investigar la Dramaturgia del Actor: la antropología teatral y sus aplicaciones científicas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 9(3), 1 - 27.
- Franco, A. (2016). *Historia del teatro, de títeres y objetos*. Recuperado el 21 de julio de 2019, de Universidad de Palermo: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/35279_129439.pdf
- García, P. (2010). *Una mirada a la compañía teatral la Troppa*. Tesis de maestría. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Girotti, B. (2015). Títeres y teatro independiente: el caso de Leónidas Barletta y Los títeres de Rosita. *Telón de fondo*(21), 111 - 119.
- Guerra, P. (2008). *Teatro de Títeres. Rito y Metáfora*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Hernández, C. (2016). Marinetti y el modelo de artista moderno. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(3), 601 - 621.

- Iverson, M. (2004). Readymade, Found Object Photograph. *Art Journal*, 4(16), 45 - 57.
- Jiménez, J. (1990). Algunas consideraciones sobre el teatro de títeres y los medios audiovisuales. *Kobie*(7), 118 - 121.
- Jurkowski, H. (1990). *Consideraciones sobre el Teatro de Títeres*. Bilbao: Concha de la Casa.
- Kantor, A. (1984). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Kartun, M. (2001). *Escritos 1975/2001*. Buenos Aires: Libros del Rojas UBA.
- Lecoq, J. (2001). *Dramaturgia Francesa Contemporánea. El Cuerpo Poético, una enseñanza sobre la creación teatral*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Lloret, J., García, C., & Casado, Á. (1999). *Documenta títeres*. Alicante: Festitíteres 99.
- Martínez, V. (2018). De lo objetual en el teatro, sus conceptos y alternativas de expresión, dos libros. *Leer el teatro*, 101 - 103.
- Navarro, M., & Camerino, A. (2019). La Performance y los Laboratorios de la Utopía: Oskar Schlemmer y la Creación de la Noción de Performance. *Research, Art, Creation*, 7(2), 157 - 186.
- Obraztsov, S. (1950). *Mi profesión*. Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras.
- Pacheco, M. (2015). *El teatro de títeres en la integración de los lenguajes artísticos en los estudiantes del VII ciclo de la especialidad de Educación Artística de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle*. Tesis de maestría. Lima: Universidad Nacional de Educación.
- Pérez, A. (2019). *Análisis del movimiento expresivo escénico de los objetos como dramaturgia del manipulador/a en el montaje de la obra "Misterio*

Bufo” del Colectivo Teatral Arista. Tesis de licenciatura. Quito: Universidad Central del Ecuador.

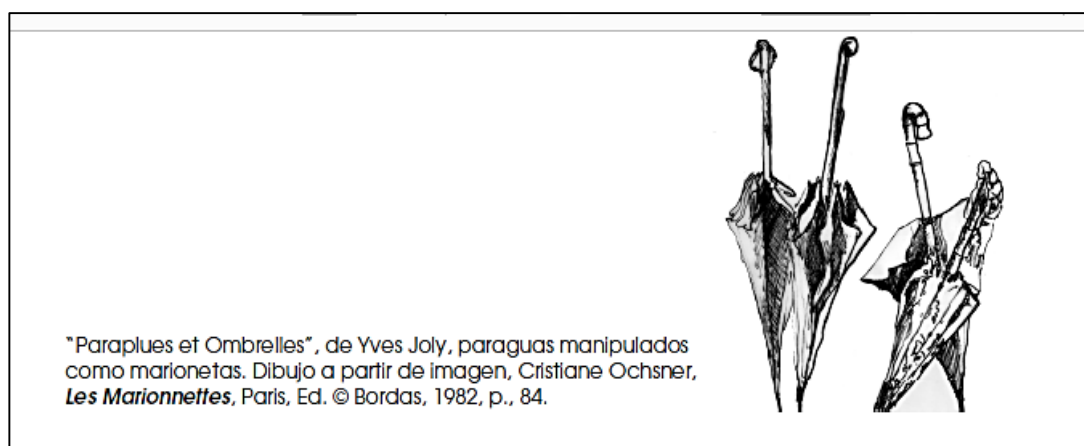
- Reis, S. (2008). La complicitad de los objetos en el gestual picaresco de Charlot. *Actas XIV Congreso AIH* (, 1(11), 417 - 423.
- Rojas, M. (2006). Teatro de muñecos. *Escena*, 29(58), 47 - 55.
- Sáenz, G. (2015). *Los objetos para la construcción de una poética visual escénica*. Tesis de maestría. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Swedzky, J. (2016). *Dramaturgia fenomenológica. Una experiencia pedagógica*. Recuperado el 7 de agosto de 2019, de Simposio Dramaturgias del Objeto:
http://redit.institutdelteatre.cat/bitstream/handle/20.500.11904/868/2016_dramaturgia_fenomenol%C3%B3gica.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Torres, J. (2015). *Guía de uso del product placement en el Teatro Quiteño*. Tesis de licenciatura. Quito: Universidad Tecnológica Equinoccial UTE.
- Troc, R. (2012). Sin Sangre de Teatrocinema. Lenguaje contemporáneo y multimedia en beneficio de la memoria. *Cátedra de Artes*(11), 102 - 121.
- Zamorano, F. (2008). *Una visión sobre el teatro de objetos*. Santiago: Universidad de Chile.

ANEXOS

Anexo 1. Fotograma de la obra de sombras chinescas “La sombra de Pinocho” de la compañía Putxinel-lis de Barcelona.

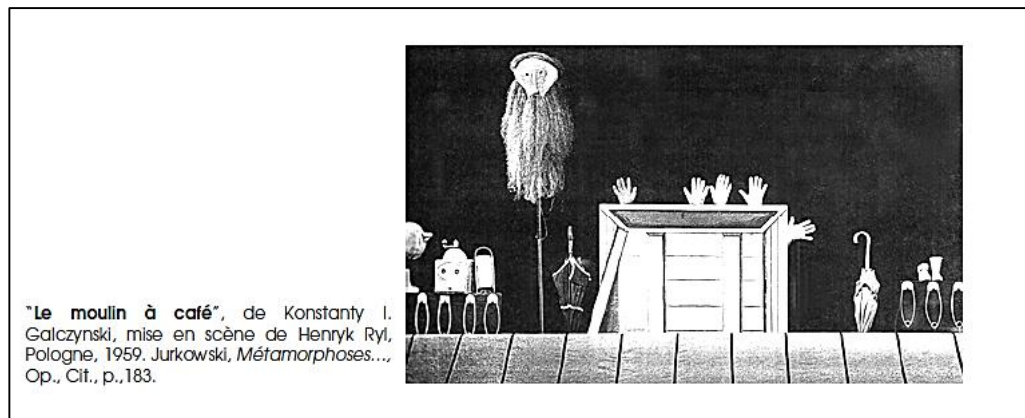


Anexo 2. Fotograma de la obra “Paraplues et Ombrelles”, de Yves Joly, paraguas manipulados como marionetas. Dibujo a partir de imagen, Cristiane Ochsner, *Les Marionnettes*, Paris, Ed. © Bordas, 1982.



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

Anexo 3. Fotograma de la obra “Le moulin à café”, de Konstanty I. Galczynski, mise en scène de Henryk Ryl, Pologne, 1959. Jurkowski, Métamorphoses



Anexo 4. Fotograma de la obra “Ubú Rey”, 1991. Nada Théâtre, Paris, Francia. Imágenes de Jean-Louis Heckel,



Anexo 5. Théâtre de Cuisine”, Espectáculo de Christian Carrignon, Marseille, Francia, 1983.



Anexo 6. Monteverdi Método Bélico (M.M.B), 2000, Periférico de Objetos, imagen de La Revista del Teatro San Martín, Buenos Aires.

