

La búsqueda a través del objeto escénico

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Ana María Cubeiro Rodríguez (*)

Resumen: Partiendo de la constatación de que los objetos son signos complejos, atravesados por una triple funcionalidad (práctica, estética y simbólica), nos proponemos reflexionar acerca de su papel en la creación escénica. Los objetos son elementos de mediación entre el sujeto (el actor) y el entorno (la escena), así como entre el sujeto y el otro (los otros actores y el público). Sin embargo, en la escena, el objeto tiende a liberarse de su función original e instrumental, abriéndose a una multiplicidad de sentidos y convirtiéndose en un mecanismo para que irrumpa lo insólito, lo grotesco y lo poético.

Palabras clave: artes escénicas - objeto - escenografía - proceso creativo - signo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 126]

Introducción: El objeto como signo complejo

Una mesa, cuatro sillas, una botella y dos copas casi vacías, un viejo sillón con un libro apoyado en el reposabrazos, un par de zapatillas a los pies de una cama con las sábanas revueltas... Nuestro entorno está lleno de objetos. En la vida cotidiana, el sentido que les atribuimos es ingenuo y parte de su utilidad o funcionalidad instrumental. Sin embargo, el objeto es un signo cargado de múltiples significados. Los objetos nos hablan, como escribió Octavio Paz (1989, Piedras sueltas, p. 57):

Viven a nuestro lado,
Los ignoramos, nos ignoran.
Alguna vez conversan con nosotros.

Entender el objeto como signo responde a un enfoque semiótico. Aunque no es mi intención realizar un estudio detallado del objeto escénico desde la perspectiva de la semiótica, es interesante tomar algunos de sus postulados como punto de partida. La semiótica nace de la mano de Charles Sanders Peirce, quien entre 1839 y 1914 propuso una teoría general de los signos. Años más tarde, en 1916, F. de Saussure escribió el "*Curso de lingüística general*", estableciendo las bases de lo que sería la semiología (derivada del griego *semion*, signo) o estudio de los signos en la sociedad. Pero es en la década de los 60 cuando la semiología empieza a reflexionar entorno a los objetos como entidades significantes, sobre todo a partir de los aportes de Roland Barthes.

En su ensayo *La semántica del objeto*, Roland Barthes (1993) considera que éste puede definirse como lo que es fabricado de manera estandarizada y ofrecido al consumo, razón por la cual comúnmente se comprende a partir de su uso. "El objeto se presenta siempre ante nosotros como un útil funcional; es tan solo un uso, un mediador entre el hombre y el mundo: el teléfono sirve para telefonar, la naranja para alimentarse" (Roland Barthes, 1993, p. 254). Todos los objetos que se encuentran en sociedad tienen un sentido, aunque solo sea el de su propia función. En el momento en que un objeto recibe un nombre y su forma se estandariza, se puede decir que adquiere sentido. Y cuando los objetos no tienen un sentido, "cuando fingen no tenerlo" (Roland Barthes, 1993,

p. 248), este es precisamente su significado y en consecuencia no hay ningún objeto que escape al sentido.

Sin embargo, aunque el objeto sirve efectivamente para una cosa, comunica también información de otra índole. Por ejemplo, dentro de la gran diversidad de sillas existentes, cuya funcionalidad común es procurar asiento, una vieja silla de madera comunica significados diferentes a una silla de oficina tapizada en cuero. Al hilo de estas reflexiones de Roland Barthes, surge la necesidad de pensar en la capacidad del objeto de comunicar al margen de su uso o finalidad utilitaria. En este sentido, nos parecen relevantes los aportes del diseñador industrial Bernd Löbach (1981), quien propuso una clasificación de las distintas funciones de los objetos, distinguiendo entre:

- a. Función práctica, es decir, la función utilitaria o instrumental que satisface el objeto, donde las relaciones entre el objeto y el usuario que se basan en efectos directos orgánico-corporales.
- b. Función estética, que Bernd Löbach define como "el aspecto psicológico de la percepción sensorial durante el uso". (1981, p. 56). Hace referencia a la relación entre el objeto y el usuario experimentada en el proceso de percepción sensorial, asociándose con su apariencia y configuración, así como con las condiciones perceptivas del hombre.
- c. Función simbólica, determinada por los aspectos espirituales, psíquicos y sociales que adquiere el objeto en su uso.

Estas tres categorías equivalen en cierta medida a tres dimensiones fundamentales del objeto, como son forma, función y significado. Ahora bien, aunque esta clasificación es útil para el análisis, en la práctica estas tres dimensiones no pueden entenderse como compartimientos estancos sin relación entre sí. El uso o función es una característica que define al objeto y condiciona su forma, tal y como lo entiende Heidegger (1996). El filósofo alemán considera que los objetos se diferencian de las cosas naturales en la medida en que su forma está determinada por su uso. Cito:

Esta combinación de forma y materia ya viene dispuesta de antemano dependiendo del uso al que se vayan a destinar el cántaro, el hacha o los zapatos. La forma del objeto está condicionada por el uso al que está destinado, lo que refleja su carácter instrumental frente a las cosas naturales cuya forma no está predeterminada. Dicha utilidad nunca se le atribuye ni impone con posterioridad. (Heidegger, 1996, p. 21).

El destino o designio de un objeto es su uso e influye indefectiblemente en su configuración. Esta es la principal diferencia entre las cosas de la naturaleza, como una piedra, y los objetos o cosas cuyo fin es un “ser-para-algo”. El destino funcional del objeto también lo que distingue de los objetos artísticos, cuya forma tal y como señala Heidegger (1996) no responde a criterios funcionales y no está destinada a un uso fuera de su contemplación. Cabe señalar que el caso que nos ocupa es singular, puesto que los objetos escénicos se encuentran en un punto de inflexión entre ambos tipos de objetos, artísticos y de uso. Como afirma Roland Barthes “Siempre hay un sentido que desborda al uso del objeto” (1993, p. 247-248), lo cual es más cierto aún en el caso de los objetos escénicos. Estos son utilizados por los actores en el contexto de una obra de carácter artístico, que se presta a la contemplación por parte de los espectadores y por ello cambia su percepción. En este sentido, sobre la escena, los aspectos estéticos y simbólicos de los objetos toman especial relevancia.

Las características estéticas del objeto tienen estrecha relación tanto con su funcionalidad, como con el significado que le otorgamos. En la forma y la configuración del objeto pesan tanto las necesidades ergonómicas de los usuarios, como los rasgos sociales, culturales e históricos. La aprehensión sensorial del objeto depende de dos factores esenciales: las experiencias anteriores del usuario respecto a las dimensiones estéticas (forma, color, superficie, sonido, etc.) y de la percepción consciente de estas dimensiones. Solo a partir de la percepción consciente del objeto, el hombre es capaz de recordar los sentidos que están asociados a él cultural y socialmente. Por lo tanto, la función estética y la función simbólica no pueden disociarse. Como argumenta Bernd Löbach, un objeto tiene función simbólica “cuando la espiritualidad del hombre se excita con la percepción de este objeto al establecer relaciones con componentes de anteriores experiencias y sensaciones”. (1981, p. 161).

En conclusión, estas tres funciones o dimensiones del objeto y las relaciones que se establecen entre sí evidencian hasta qué punto se trata de un signo complejo. Reflexionar en torno a ellas nos permite pensar con mayor detenimiento en el sentido y la riqueza dramática que adquieren los objetos en el marco de una obra teatral.

Cuestiones derivadas del uso y la manipulación de los objetos escénicos

El uso del objeto escénico es un rasgo definitorio del mismo. Patrice Pavis (2000) lo describe como todo aquel elemento que figura en la escena y que es susceptible de ser manipulado por el actor, distinguiéndolo por ejem-

plo de los elementos del decorado que solo participan en la creación de una determinada ambientación, pero no son utilizados activamente. Desde un punto de vista semiótico, Erika Fischer-Lichte identifica los accesorios “Como objetos con los que el actor ejecuta acciones; se definen así como objetos a los que se dirigen los gestos intencionales de A”. (1999, p. 217). De manera que los objetos son testigos de las acciones de los actores o de su potencialidad. “Cada accesorio se refiere así a la actividad que X puede ejercer o ha ejercido respecto al objeto que significa”, argumenta Erika Fischer-Lichte (1999, p.218). Por ejemplo, una taza insinúa la posibilidad de que un actor beba de ella, la gire entre sus manos, la deje caer al suelo, o la lance contra otro actor en un ataque de ira. Hasta es posible que se convierta en un objeto de deseo, convirtiéndose en el centro del conflicto dramático. Los objetos no solo revelan acciones o gestos intencionales, sino que estos generalmente se realizan como formas de interacción entre los distintos actores o personajes. El teatro puede ser entendido como un juego de encuentros y desencuentros en el que los objetos intervienen como medios de acercamiento y de distanciamiento, de conexión o de agresión. Las obras presentan infinidad de ejemplos en este sentido: dos actores que pelean entre sí armados con espadas, una actriz que derrama su copa de vino sobre otra, etc. En la obra *Bloddy Mary: peligran los vasos* del director cordobés Paco Giménez, tiene lugar una interesante escena en la cual, por medio de una simple aguja e hilo, se logra construir una imagen plástica de los lazos que se establecen entre los sujetos. Un actor y una actriz, sentados el uno frente al otro, inician una conversación anodina de lo que parece ser un encuentro casual entre dos antiguos amantes. A medida que hablan empiezan a coserse el uno al otro, formando una trama de hilos entre los dos. La conversación sube de tono, los hilos se tensan, al igual que sus palabras. En lugar de producirse la unión a través de la costura, el hilo en tensión manifiesta su distanciamiento. Finalmente ella se aleja y sale de la escena por una puerta central, dejando tras de sí el hilo que todavía pende de la camisa de él.

De igual modo, los objetos revelan la necesidad del hombre de actuar en el entorno y de proyectarse en él. En el transcurso de una obra de teatro, las acciones de los actores dejan su huella en el espacio escénico, generalmente a través de los objetos u otros elementos materiales. Colocar una silla en escena, dejar caer un papel en el suelo o el solo hecho de escribir una palabra con tiza en la pared, son formas de habitar el espacio y de apropiarse de él. Aún cuando los objetos están en la escena desde el inicio de la obra, su sola presencia denota la acción del hombre en el espacio. En *Café Müller* de la bailarina y coreógrafa Pina Bausch, una gran cantidad de sillas puebla el escenario desde el principio. Aún en el ambiente de abandono que existe, es patente la acción del hombre en ese espacio. Los objetos se convierten así en la manifestación de la intervención del sujeto en el entorno, desde el elemento más sencillo ubicado en el espacio vacío, hasta el decorado más complejo y barroco. Por otra parte, en el afán del hombre por actuar en el mundo, Kapp (citado por Silvia Puig, 2016) observó

cómo los objetos se han convertido en prolongaciones o extensiones del propio cuerpo. En el transcurso de la historia, el hombre no ha hecho sino proyectar en los objetos las acciones desarrolladas por sus órganos corporales, reforzándolas y potenciándolas. Desde las herramientas más primitivas, como una piedra utilizada para potenciar la fuerza del puño, hasta las máquinas de más avanzada tecnología, los objetos pueden ser entendidos como extensiones del cuerpo.

La temática posmoderna del *cyborg* presente en la obra de artistas contemporáneos como Marcelí Antúnez Roca, es heredera de concepción del objeto. Según la definición de Pavis (2016), el *cyborg* es un ser híbrido entre el humano y la máquina donde la parte objetual ya no es una simple extensión del cuerpo, sino que se genera una interacción permanente entre ambos en vías de fundirse en una sola entidad. Aunque las experiencias realmente cibernéticas son todavía experimentales -la mayoría de las veces la computadora se utiliza únicamente como un estimulador para accionar partes del cuerpo del actor-, según Donna Haraway, el *cyborg* anuncia la situación en la que se halla el ser humano hoy: "A fines del siglo XX, nuestra época, una época mítica, todos somos quimeras, híbridos de máquina y organismo, en resumen, somos cyborgs". (Pavis, 2016, p. 71). La dualidad cuerpo-objeto ha sido un tema recurrente para el teatro, explorando las relaciones que se producen entre ambos. Destaca especialmente el trabajo de Kantor, interesado en enfrentar el cuerpo vivo del actor con la materia inerte de los objetos, hasta desdibujar los límites entre sí. El director polaco poblaba sus obras de maniqués y figuras de cera, en interacción con los actores vivos:

...La vida solo puede ser expresada en el arte por medio de la falta de vida y del recurso a la muerte, a través de las apariencias, la vacuidad, la ausencia de todo mensaje. En mi teatro, un maniquí debe transformarse en un modelo que encarne y transmita un profundo sentimiento de la muerte y la condición de los muertos -un modelo para el Actor Vivo. (Kantor, *El teatro de la muerte*, en Pierini, 2006).

Los objetos se convertían en modelos para los actores, llegando a fusionarse, gestándose así la noción del bio-objeto. De modo que el objeto, esa "cosa inhumana y que se obstina en existir", como escribió Ronald Barthes (1993, p. 246), se convierte en testigo de la condición del hombre como ser vivo inmerso en un mundo material.

Los aspectos estéticos y sensoriales del objeto recontextualizado en la escena

Los rasgos formales de los objetos son determinantes en la configuración plástica y la definición del estilo de la puesta en escena, además de brindar datos sobre la localización espacial e histórica de la fábula. Los aspectos estéticos nos revelan información acerca de cada época, lo cual es bien sabido en el ámbito de la creación escénográfica. El modo de configuración de los objetos está influenciado por el nivel de desarrollo técnico de cada periodo histórico, pero también pone de manifiesto las

preferencias estéticas, los modos de uso y las formas de vida de cada sociedad.

Según Erika Fischer-Lichte (1999), la estética del decorado - y, por consiguiente, también de los objetos y accesorios - no solo da cuenta de una época, sino que pone de manifiesto una determinada concepción del teatro e incluso del mundo. Su análisis de los decorados de los distintos periodos históricos es muy ilustrativo. Fischer-Lichte interpreta la pasión y los cambios de escena característicos del decorado barroco como una alegoría de "la idea del carácter efímero de todo ser y de la vanidad", en oposición al decorado del teatro realista que "tenía que ofrecer datos históricos y geográficos precisos del lugar y el tiempo". (1999, p.215). A su vez, en el Romanticismo se privilegiaba la creación de atmósferas y los espacios simbólicos, como cementerios o barrancos, mientras que el teatro vanguardista definía como función más importante "su capacidad para poder poner a disposición del actor varias posibilidades de los procesos y formas de movimiento más distintos, la mayor parte de las veces artificiales". (1999, p. 216). En el teatro, las características estéticas y sensoriales de los objetos toman especial relevancia y se cargan de mayor significación ante la mirada del espectador que los contempla desde una posición distinta a la cotidianeidad. La sola materialidad del objeto adquiere mayor riqueza dramática en el contexto de la escena, tal y como explica Kartun (2012) en una carta de despedida dirigida a la camada 2001 del Taller Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín de Buenos Aires. Kartun toma una vieja llave como ejemplo y señala su capacidad de hablar por sí misma, a través del óxido y de su forma anacrónica, es decir, a través tan solo de su materialidad. El óxido de la llave, como describe Kartun, puede llegar a convertirse en el principal desencadenante de la acción y, más aún, de la imaginación:

Al tocarla te manchará las manos, sentirás el impulso de limpiarlas y cuando lo hagas ella habrá conseguido a su manera una inversión de energía: calorías. Pero si mirando sus manchas grises, su forma anacrónica, proyecta en vos una historia, habrá conseguido además que las calorías las consuma tu imaginario, y habrá cumplido parte de su objetivo, el objetivo que todas las cosas viejas guardan para el espíritu poético: conservar en sí mismas un mundo de imágenes, una semilla que cuidada, regada y alimentada dé de sí una ficción, un poema, o al menos una ensoñación. (Kartun, 2012, s/d.)

El teatro nos brinda la posibilidad de jugar y experimentar con los atributos formales y sensoriales de los objetos, potenciándolos e incluso alterando su percepción. Jean-Baptiste Thierré y Victoria Chaplin, del *Cirque Invisible*, llevan esta búsqueda a través de los objetos hacia la creación de escenas sorprendentes. Por citar un ejemplo, cuando Victoria aparece ataviada con un insólito atuendo realizado con vasos, tazas, copas y platos, estos se desprenden de su funcionalidad original como recipientes, y lo que apreciamos es su musicalidad. Así mismo, en otra escena, Victoria se convierte en un extra-

ño ser, cubierta por un enjambre de sombrillas abiertas a las que dota de movimiento. Las propiedades de las sombrillas, su forma circular con las varillas dispuestas radialmente, el movimiento al abrirse e incluso su textura, son las que permiten tal transmutación.

La percepción del objeto cambia también en función de su integración o no en un entorno objetual. Según analiza Lledó (1993) en un trabajo sobre el objeto en el arte, es absolutamente diferente que aparezca de forma aislada, manteniendo su identidad, o que, por el contrario, se encuentre combinado con otros objetos. En el ejemplo de las sombrillas, el efecto creado se logra en base a su multiplicidad y yuxtaposición. Las sombrillas se mezclan entre sí, perdiendo su identidad en la composición global o configuración de este nuevo ser. Ahora bien, la posibilidad de experimentar con el objeto no solo se encamina hacia efectos sorprendentes e insólitos, como los que hemos descrito, sino que también permite jugar con su significado. Esta búsqueda se puede iniciar con un uso desviado del objeto, alterando su funcionalidad cotidiana, o bien desnaturalizando su percepción, pero va más allá de eso y conlleva un desplazamiento de sentido a nivel simbólico.

Hacia nuevos y múltiples significados del objeto

En el teatro, la complejidad del objeto se agudiza. El objeto escénico es un signo del objeto real al que representa y con el que guarda una relación más o menos mimética. Pero como vimos el objeto real es a su vez un signo, de modo que se produce una suerte de duplicación. Así lo advierte Erika Fischer-Lichte, para quién “Los signos producidos por el teatro denotan los creados por los sistemas culturales correspondientes”. (1999, p.30). Sin embargo, constatada la relación del objeto escénico con su referente real, un camino que ofrece grandes oportunidades para la creación es precisamente romper con este vínculo.

En *Diferencia y Repetición* (2002), Deleuze critica lo que denomina “teatro de la representación”, según el cual todo aquello que se representa en escena exige de un referente, un algo externo a ella. El grado de semejanza o la imitación de este algo externo sería lo que conferiría sentido a aquello representado, lo cual equivaldría a pensar que las cosas representadas tienen un solo sentido, anterior a la misma representación. De acuerdo a las ideas de Deleuze, deberíamos evitar reducir el objeto escénico a un carácter meramente representativo, liberándolo de su anclaje con el objeto real para descubrir en él otras formas de uso y manipulación, así como para crear nuevas metáforas y figuras.

Algunos objetos poseen un significado simbólico fuertemente asentado culturalmente, objetos de los cuales el teatro se nutre de forma recurrente. Así, por ejemplo, un actor que ostenta una corona es fácilmente reconocible como rey, mientras que un actor que regala una rosa a una actriz se nos presenta como un enamorado. No obstante, un procedimiento de gran riqueza dramática y poética es precisamente el de invertir el sentido de este tipo de objetos. Así sucede por ejemplo en *Los que no fuimos* de Paco Giménez, quién gusta de desacralizar los símbolos e íconos de nuestra cultura. En la obra,

un cuerpo de actores recrea imaginariamente el conflicto de Malvinas, cruzando informes con recuerdos, fantasías y pesadillas. En una de las escenas, el actor de mayor edad recita el conocido monólogo de Segismundo de *La vida es sueño* de Calderón, y lo hace con una corona de laurel colocada por encima de una gorra deportiva. Ahora bien, el actor se zarandea mientras recita el texto, con una botella en la mano, cual borracho. Así, lejos de evocar la imagen de un general o guerrero victorioso, la corona de laurel no hace sino realzar el sentimiento de derrota y el fracaso de un sueño perdido y malogrado. Otro caso interesante en esta misma línea es el que ofrece *Gólgota Picnic* de Rodrigo García, donde la escenografía está compuesta por cientos de panes de hamburguesa, en una referencia explícita al milagro de la multiplicación de los panes y los peces de Jesucristo. Y, al mismo tiempo, constituye una crítica de la sociedad de consumo a partir de este ícono de la comida chatarra. Así, en cada uno de estos panes queda plasmada la tensión entre lo sagrado y lo más profano. Cabe señalar, además, como los panes presentados en cantidad intensifican su efecto dramático y simbólico.

Es importante destacar que la función simbólica excede el objeto en sí, ya que está asociada al espectador que es quién lo contempla e interpreta. Los signos teatrales solo pueden ser entendidos por un espectador que conoce y es capaz de interpretar los signos producidos por los sistemas culturales (Fischer-Lichte, 1999). De hecho, un mismo objeto puede tener significados completamente distintos en función de cada espectador, según su cultura, su experiencia y sus vivencias, etc.

Cuando los objetos son reconocidos por el espectador, estos activan el recuerdo de sus propias experiencias y emociones. De este modo, el recuerdo se suma a la percepción de forma prácticamente simultánea, lo cual nos lleva a las ideas de Bergson:

De hecho, no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos les mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada. Lo más frecuente es que esos recuerdos desplacen nuestras percepciones reales, de las que no retenemos entonces más que algunas indicaciones, simples “signos” destinados a recordarnos antiguas imágenes. (2006, p. 48).

La percepción de los objetos está atravesada por la memoria. Así sucede con los “objetos biográficos”, es decir, aquellos que perduran y acompañan al sujeto en el tiempo, cargándose de huellas, historias y recuerdos, tal y como los describe Violette Morin (en Moles et al., 1974). Pero los objetos no solo se nutren de recuerdos personales, sino que también se han convertido en contenedores de la memoria colectiva y evocan episodios que atañen a toda una sociedad (González González, 2016). Artistas como Boltanski invocan este sentido en sus instalaciones, donde los objetos nos brindan la oportunidad de reflexionar sobre nuestra historia e identidad. En *Los que no fuimos*, obra que citamos anteriormente, se alude por ejemplo a las galletitas *Tita*, que eran enviadas como presente a los combatientes. Los

actores no solo hablan de ello, sino que las utilizan para pintarse la cara y camuflar sus rasgos, convocando a los espectadores a recordar junto con ellos ese episodio.

Ahora bien, en muchas ocasiones lo dramático surge del choque que se produce entre la imagen que el espectador tiene de los objetos condicionada por la memoria -individual y colectiva-, frente a la nueva imagen que le ofrece la puesta en escena. Hay algo paradójico en el objeto escénico, que es cotidiano y reconocible, pero que a su vez se presenta desplazado de su sentido y contexto original. En el clown es frecuente encontrar ejemplos de este procedimiento. Por ejemplo, si recordamos la clásica escena de *La quimera del oro* en la cual Chaplin se come una vieja bota, la comicidad nace de la doble imagen del objeto. Como espectadores reconocemos la bota, sabemos que no es un alimento, por ello sonreímos al ver cómo Chaplin no solo se la come sino que parece degustarla. Al final de *Bloody Mary: Peligran los vasos*, de Paco Giménez, una carpa o tienda de campaña se convierte en un animal amenazador cuando, al ser manipulada desde su interior por un actor, salta por el escenario persiguiendo otra de las actrices hasta atraparla. Más allá del efecto sorprendente que genera la transformación o animalización de la carpa, lo que se produce es una contradicción o uso paradójico del objeto. La carpa, cuya función original es la de cobijar y resguardar, se convierte en su opuesto: un ser inquietante y peligroso. La contradicción presente en la carpa desestabiliza al espectador, quién no es capaz de desvincularla de su función instrumental.

El uso contradictorio o paradójico del objeto es un recurso que el surrealismo utilizó frecuentemente, tal y como analiza Lledó (1997) en el trabajo que mencionamos anteriormente sobre el objeto recontextualizado en el arte. En nuestra vida cotidiana los objetos nos proporcionan siempre un sentido y cierta seguridad mientras que, por el contrario, ante este tipo de objetos sentimos cierta inquietud. Es este sentimiento el que nos impulsa a buscar un nuevo sentido en el objeto, en la misma medida en la que nos perturba. Así, según Barthes (1993), los objetos por insólitos que sean nunca están fuera de sentido. La puesta en común de sentidos contradictorios u opuestos entre sí también es el germen para lo grotesco. La corona de laurel sobre la cabeza de un hombre abatido sin duda da lugar a una imagen grotesca. Según Fons Sastre (2012), lo grotesco se produce cuando el individuo presenta simultáneamente su máscara (el galán, el funcionario, el doctor) y su rostro (el cobarde, el humillado, el soberbio), entrando en conflicto aquello que se muestra y aquello que se desea esconder. Tal y como describe Mijail Bajtín (1990), uno de los principales teóricos que ha reflexionado sobre el grotesco, su origen se encuentra ligado a lo carnavalesco. Bajtín explica como en la época medieval el carnaval se instauró como un ritual de inversión, en el cual el pueblo se liberaba de sus ataduras cotidianas e invertía el orden del mundo y el poder establecido. Posteriormente, entre 1916 y 1925, surge en Italia el teatro del grottesco, basado en la idea de que el hombre posee una máscara o apariencia que le permite vivir en sociedad y bajo la cual oculta su verdadero rostro. La coreografía y bailari-

na española Marta Carrasco ofrece también ejemplos de lo grotesco por medio del uso de objetos, accesorios y máscaras con los cuales los cuerpos se construyen desde la deformidad. En *Ga-gà*, por ejemplo, los personajes se presentan en un mundo de inversión que remite a lo carnavalesco, y no es casual que su caracterización aluda a los bufones y clowns. Especialmente grotesca es la imagen de una bailarina con pierna ortopédica, una imagen que encierra una contradicción. Con sus movimientos gráciles pero a su vez renqueantes y convulsos, nos enfrenta a una nueva forma de entender la danza desde la fragilidad y la imperfección.

Finalmente, existe la posibilidad de que el objeto pierda su significado original al ser recontextualizado en la escena para permanecer en la ambigüedad y la indefinición. En *Café Müller* de Pina Bausch, las sillas no tienen una función específica. Sin embargo, invaden el espacio de los bailarines, se interponen en sus movimientos y de algún modo dialogan también con ellos. Pero no necesariamente tienen otro significado que simplemente el hecho de estar ahí. Así mismo, la montaña de flores de seda rojas en *Fensterputzer* (El limpiador de ventanas), obra también de Pina Bausch, es el contexto ideal para los movimientos de los bailarines, acompañando sus gestos, juegos y encuentros. Algún espectador puede leer en las flores un símbolo o metáfora, pero lo cierto es que no tienen un significado definido, más allá de su presencia en el escenario. Lo poético penetra en la escena a través de este tipo de objetos desamentizados, pues en su indefinición son capaces de abrirse a la multiplicidad de sentidos. Esto encierra en sí una contradicción, tal y como ha observado Fischer-Lichte:

Por otro lado, sin embargo, son precisamente los fenómenos aislados, emergentes y percibidos en su materialidad, los que pueden suscitar en el sujeto receptor gran cantidad de asociaciones, ideas, pensamientos, recuerdos, sentimientos y brindarle la posibilidad de ponerlos en relación con otros fenómenos. Sin duda, son percibidos como significantes que se pueden referir a los distintos fenómenos, trasladarse a diversos contextos y ponerse en relación con los más diversos significados, lo que conlleva una enorme pluralización de las posibilidades de significación. (2011, p. 281).

El objeto constituye un elemento esencial en la creación teatral contemporánea. El trabajo con él surge de distintos procedimientos, como hemos estado analizando, desde la recontextualización y la creación de una imagen doble en la escena, hasta su desamentización. Sin embargo, estos procesos no surgen del objeto en sí mismo sino de la mirada que los artistas y creadores tienen sobre él. “Ustedes saben que las cosas no son dramáticas por sí mismas, lo dramático es el punto de vista, es uno el que vuelve dramáticas las cosas”, como dice el propio Paco Giménez (Valenzuela, 2004, p.116). Abrirse al juego con el objeto es abrirse a una forma diferente de ver las cosas que nos rodean, una forma de alcanzar lo dramático, lo grotesco, lo insólito y poético que aguarda a ser descubierto en lo más cotidiano.

Notas:

- La obra de Paco Giménez constituye el objeto de estudio de mi tesis doctoral acerca de la resignificación de los objetos escénicos a través del choque entre lo cotidiano y lo insólito. Paco Giménez logra extraer un inusitado *jugo dramático* de los objetos más insignificantes, incluso de aquellos que a simple vista parecen carecer de teatralidad. Tal y como ha analizado Valenzuela (2009) esto es posible gracias a su forma particular de trabajar impulsando la participación activa de los actores en el proceso creativo, a los cuales invita a experimentar desde el deseo y el azar, así como desde la necesidad de expresarse y de actuar.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1990) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Madrid, Alianza Universidad.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica* (2ª ed.), Barcelona, Ed. Paidós.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*, Buenos Aires, Ed. Cactus.
- Fons Sastre, M. B. (2012) *La interpretación grotesca en el teatro: Marta Carrasco*. Revista Signa, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, 21, 177-197.
- Fischer-Lichte, E. (1999) *Semiótica del teatro*, Madrid, Ed. Arco/Libros.
- Fischer-Lichte, E. (2012) *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores.
- González González, Gabriela Paz (2016) *El objeto y la memoria*. Santiago de Chile, Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- Heidegger, M. (1996) *Caminos de Bosque. El Origen de La Obra de Arte*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Editorial Alianza.
- Kartun, M. (Marzo 2012) *Dramaturgia y teatro de títeres*. Titeresante, Disponible en: <http://www.titeresante.es/2012/03/04/dramaturgia-y-teatro-de-titeres-1a-parte/>
- Lledó, G. (1997) *Entre la presencia y la representación*. Acerca del objeto recontextualizado. Revista Arte, Individuo y sociedad de la Universidad Complutense de Madrid, 9. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARI-S9797110209A/5989>
- Löblich, B. (1981) *Diseño industrial*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- Moles, A. et al. (1974) *Los objetos*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.
- Pavis, P. (2000) *El análisis de los espectáculos*. Teatro, mimo, danza, cine, Barcelona, Ed. Paidós.
- Pavis, P. (2016) *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Paz, O. (1989) *Lo mejor de Octavio Paz*. El fuego de cada caída, Barcelona, Ed. Seix Barral.
- Pierini, J. (2006) *Kantor. Teatro. Truenos y misterios*, 31, 0-44.
- Puig, S. (2016) *Objetos y tamaños*. En Primer simposio de la Fundación Historia del Diseño. Barcelona: FHD. Disponible en: <http://www.historiadeldisney.org/wp-content/uploads/Silvia-Puig-Objetos-y-tama-os.pdf>
- Valenzuela, J. L. (2004) *Las piedras jugosas*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Valenzuela, J. L. (2009) *La risa de las piedras*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Abstract: Starting from the realization that objects are complex signs, crossed by a triple functionality (practical, aesthetic and symbolic), we propose to reflect on their role in stage creation. Objects are elements of mediation between the subject (the actor) and the environment (the scene), as well as between the subject and the other (the other actors and the audience). However, in the scene, the object tends to free itself from its original and instrumental function, opening itself to a multiplicity of senses and becoming a mechanism to break out the unusual, the grotesque and the poetic.

Keywords: scenic arts - object - scenery - creative process - sign

Resumo: Partindo da constatação de que os objetos são sinais complexos, atravessados por uma funcionalidade tripla (prática, estética e simbólica), propomos refletir sobre seu papel na criação cênica. Os objetos são elementos de mediação entre o sujeito (o ator) e o ambiente (a cena), bem como entre o sujeito e o outro (os outros atores e o público). No entanto, na cena, o objeto tende a libertar-se de sua função original e instrumental, abrindo-se a uma multiplicidade de sentidos e tornando-se um mecanismo para o incomum, o grotesco e o poético para sair.

Palavras chave: artes cênicas - objeto - cenografia - processo criativo - signo

(*) **Ana María Cubeiro Rodríguez.** Licenciatura en Comunicación Audiovisual (Universidad Pompeu Fabra, Barcelona). Arte Dramático, especialidad en Escenografía (Institut del Teatre - ESAD, Barcelona). Docente Universidad Siglo 21.