

Teatro documental y Teatro de objetos documentales. Un recorrido desde sus antecedentes hasta la actualidad.¹

Facundo Nicolás Dipaola

Actor. Director teatral. Gestor cultural.

Estudiante de Licenciatura de Artes escénicas en la UNSAM. Bs.As. Argentina.

facudipaola83@gmail.com

Resumen

En el presente escrito se describe, a modo de síntesis, la perspectiva del teatro documental desde su mirada escénica, así como también la del teatro de objetos documentales. En ese recorrido veremos cómo fue desarrollándose una construcción a través del tiempo sobre los documentos y lo documental y sus formas de construcción para la narración escénica.

Palabras clave: Teatro documental; Biodrama; Teatro de objetos documentales; Archivo.

Abstract

This paper describes, as a summary, the perspective of documentary theater from its scenic perspective, as well as that of the theater of documentary objects. In this journey we will see how a construction was developed over time on documents and documentaries and their forms of construction for scenic narration.

Keywords: Documentary theater; Biodrama; Theater of documentary objects; Archive.

*¿Podemos admitir que esta mesa es sólida?
La mesa también es un árbol que ha sufrido
muchos abusos. Es el recuerdo del árbol.
También es la premonición
de un incendio, del humo y la ceniza.*

William Kentridge²

¹ Para citación de este artículo: Dipaola, Facundo Nicolás. (2025). Teatro documental y Teatro de objetos documentales. Un recorrido desde sus antecedentes hasta la actualidad. *El Peldaño - Cuaderno de Teatrología*. Julio-diciembre 2024, n23, 1-16. <https://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1451>
Sección: Artículo. Recepción: 27/10/2024. Aceptación final: 07/11/2024.

²Artista sudafricano. Frase tomada de su serie documental “*Autorretrato como una cafetera*”

El punto de partida del presente trabajo es realizar un recorrido por el teatro documental hasta llegar a una forma de manifestación específica que desemboca en estas dramaturgias de lo real y en la aparición con fuerza de las narraciones del yo que encuentran su mayor popularidad en lo que en argentina fue denominado Biodrama.

Por otro lado en el teatro de títeres, objetos y formas animadas también se produce un proceso similar con los objetos tomados de la realidad (no creados para la escena) y que sintetizan su recorrido en lo que hoy conocemos como Teatro de Objetos Documentales (TOD), tomando al objeto como documento.

Estas nuevas narrativas escénicas tienen sus anclajes históricos y, a su vez, sus puntos de encuentro. En el presente artículo realizamos un recorrido desde la historia para poder pensar el proceso de constitución de estas formas documentales.

Para enmarcar debemos decir que vamos a entender por documento a un testimonio material que da cuenta de un hecho y que se puede manifestar en diferentes soportes.

Así como podemos pensar que todo es signo. Podríamos decir que todo es documento, ya que de alguna manera en la escena todo material da cuenta de algún hecho pasado. Pero no todo va a ser escénicamente narrado como documento.

Lo documental en el teatro adquiere a lo largo de los años diversas manifestaciones escénicas. En los últimos años han aparecido formas narrativas escénicas centradas en el objeto como documento o el sujeto como documento. Esta tensión de cuerpos en escena (sujetos y objetos) tiene formas históricas diversas. En este breve recorrido intentamos hacer foco en estas construcciones que avanzan en la escena mundial, latinoamericana y Argentina dejando diversas huellas.

El teatro documental tiene una larga historia en las artes escénicas en occidente con un recorrido desde los inicios del siglo XX. El teatro de objetos, pensado como tal, donde el objeto cotidiano, social, utilitario empieza a cobrar relevancia, tiene su aparición en la década del ochenta. Sin embargo, sobre teatro de objetos documentales se empieza a hablar en los últimos diez años, el objeto aparece en escena como un documento que revela su historia particular.

Haremos un recorrido bibliográfico y de antecedentes que nos guíe para poder pensar este encuentro entre sujetos y objetos posicionados en la escena como documentos que permiten recuperar la historia, la memoria y la cultura de una sociedad.

El teatro documental según historiadores, tiene su aparición en Rusia hacia 1900 acompañando los procesos de la revolución Rusa de 1917 y su mayor desarrollo se da en Alemania con Erwin Piscator³ y Peter Weiss⁴.

³ Director y dramaturgo alemán considerado por muchos historiadores como el iniciador del teatro político.

⁴ Director, dramaturgo y artista multidisciplinario considerado como uno de los iniciadores del teatro documental.

El Teatro Documento es un teatro de información. Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente constituyen la base de la representación. El Teatro Documento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma. [...] Esta selección crítica y el principio según el cual los fragmentos se ajustan a la realidad, nos dan la cualidad de la dramática documental. (1971, pp. 97)⁵

Ya Piscator a principios del siglo XX⁶ había llamado drama documental a este tipo de manifestaciones artístico - escénicas basadas en documentos de la época y que tenían por finalidad atender o manifestarse sobre una causa política determinada.

Peter Weiss continúa con este legado de un teatro documental que se sitúa desde una mirada política concreta. Trabaja sobre la búsqueda de objetos - documentos históricos y posiciona su mirada sobre no alejarse de su faceta artística y teatral. “Un Teatro-Documento que desee ser ante todo un foro político y que renuncie a unos resultados artísticos, se pone a sí mismo en entredicho. En tal caso sería más efectiva la actuación política práctica en el mundo exterior.” (Weiss, 1971. pp-100).

El teatro documental termina de consolidarse artísticamente con estos dos referentes iniciales y va a tener un largo recorrido a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad.

En la Argentina hubo varios referentes, tal vez una de las experiencias más resonantes se haya dado en la ciudad de Córdoba con el grupo *Libre teatro libre*⁷, que entre varias de sus obras de investigación y creación artística incluyen el teatro documental como procedimiento de creación escénica y dramática. Un teatro con un marcado contenido político y muy signado por las manifestaciones de la época, el grupo nace concretamente el mismo año en que se genera esa gran manifestación obrera y estudiantil conocida como el Cordobazo⁸.

Con el paso del tiempo, el teatro documental, fue reformulando su mirada sobre la escena y la creación dramática, acompañando los cambios sociales y culturales, de esta manera, se fueron generando diversas formas de producción y de creación teatral llegando a un teatro documental más centrado en el relato individual, lo que Cesar De vicente (2016) llama espectáculos de “integración de lo real, teatro testimonial, teatro antropológico” u otras variantes que se incluyen dentro del teatro documental donde el documento es la persona misma que cuenta su relato. “existe un progresivo desprendimiento epistemológico mediante

⁵ Weiss, Peter (1971) Escritos políticos. Ed. Lumen. Barcelona.

⁶ Piscator Edwin (1976) Teatro político. Ed Ayuso. Madrid

⁷ Web site: <https://latinoamericana.wiki.br/verbetes/l/libre-teatro-libre>

⁸ El cordobazo fue una manifestación histórica que unió a obreros y estudiantes sucedida entre el 29 y el 30 de mayo de 1969 y la cual fue reprimida por la dictadura cívico, eclesiástica militar de ese momento liderada por Juan Carlos Onganía.

el que se rechaza los “grandes relatos de las ciencias” en beneficio de lo local ‘Soy de donde pienso’” (p. 44)⁹.



“Algo por el estilo” (1975). Obra del grupo teatral córdobes Libre teatro libre¹⁰

Estas propuestas del teatro documental, se dan en paralelo a la aparición de los discursos de la crítica epistemológica feminista, que tiene a una gran exponente y divulgadora a Donna Haraway¹¹ quien propone desde la epistemología el concepto del *conocimiento situado*, del que se van a desprender formas del pensamiento político como el pensamiento situado o política situada. Así esta idea del teatro documental que manifiesta De Vicente (2016) del *soy donde pienso* están en consonancia con estas otras manifestaciones sociales, científicas y políticas que aparecen en la sociedad, donde se manifiestan con fuerzas lo situado, lo micro y la mirada concreta que hay en un determinado contexto y en una determinada historia particularizada, por sobre lo universal.

Así las artes escénicas y el teatro en particular se vieron pregnados por estas nuevas circulaciones del discurso y el pensamiento, tanto en el mundo como en Argentina, en nuestro país se vio desplegado principalmente o en sus inicios por Vivi Tellas y Lola Arias como principales referentes.

⁹ De Vicente, Cesar (2016). El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documental. Revista Arte Escena. N°2

¹⁰ Imagen tomada de: <https://www.laizquierdadiario.com/Un-nuevo-teatro-Libre-Teatro-Libre>

¹¹ Puede consultarse el libro Haraway, D.J. (1995): Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza, Madrid, Cátedra. Que dice por ejemplo en un fragmento “Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, De la visión desde un cuerpo, Siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza.” (pág 335)

Vivi Tellas por un lado genera el *Proyecto museo* desde el año 1994 al año 2000, donde distintos directores generaban producciones teatrales inspiradas en distintos museos de la ciudad de Buenos Aires, de esta experiencia aparece una obra de Federico León desarrollada en el museo aeronáutico y que fue titulada *Museo Miguel Ángel Boezzio* donde Federico León propone a un ex combatiente de Malvinas como protagonista del relato del *Museo Aeronautico* mientras nos cuenta su su vida como *ex* o sea su vida después de la guerra.

“La obra de León se acerca al teatro documental, introduciendo lo biográfico en el espacio teatral [...] la obra ejemplifica la función innata del museo de mostrar y contar, sin embargo convierte el objeto fosilizado en un sujeto vivo y activo cuando aparece Boezzio sobre el escenario para articular (con la colaboración de León) la curación de su ser, reinventando, improvisando y conmemorando cada vez la experiencia de su vida” (Werth: 2013)¹²

Luego de esta experiencia específica dentro del proyecto museos aparece Biodrama generado en el Teatro Sarmiento de la ciudad de Buenos Aires donde se realizó una convocatoria a distintos directores de la escena porteña para que trabajara sobre la consigna de armar una obra teatral trabajando sobre la vida de una persona viva. Las propuestas fueron bien diferentes, todos trabajaron sobre una biografía particular de alguien vivo, pero no todas las propuestas llevaban a escena a la persona en cuestión. Pero, la creación dramaturgica estaba centrada en las biografías de las personas, en sus archivos personales.

En paralelo Vivi Tellas, empieza a trabajar en su propio estudio en lo que va a denominar *proyecto archivo* que luego tomará en su propio recorrido el nombre común de Biodrama. Aparece en escena su primera obra con estas características de documental biográfico, *Mi mamá y mi tía*, una obra que tiene a su madre y a su tía como actrices de la escena contando sus historias personales. A partir de estas obras se pondrán en escena una serie de experiencias similares con ella como directora, entre ellas encontramos: *Tres filósofos con bigotes*, *Cozarinsky y su médico*, *Escuela de Conducción*, *Disc Jockey*, *Mujeres Guía*, *Rabbi Rabino*, *O rabino e seu filho*, *La bruja y su hija*, *Maruja enamorada*, *Las Personas*, *El niño Rieznik*, *Los Amigos*, *Muy bodas de sangre*, *un biodrama trágico*, *Lo tengo todo. Ensayo para una obra comunitaria*.

Como iniciativa del proyecto archivos Lola Arias (escritora, directora de teatro y cine nacida en Argentina) pone en escena *Mi vida Después* en el año 2009, “En *Mi vida después* seis actores nacidos en la década del setenta y principios del ochenta reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados.”¹³ (Arias, Lola - S/F). Luego de este primer estreno dentro del teatro documental, va a desarrollar

¹² Werth Brenda (2013) - Ritos Íntimos y Propuestas Éticas en el Proyecto Museos de Vivi Tellas Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 789-804.. <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

¹³ Arias Lola (S/F): <https://lolaarias.com/es/my-life-after/>

muchas experiencias dentro de este tipo de narrativas documentales “creando más de doce obras en colaboración con personas que han vivido diferentes acontecimientos y experiencias históricas.” (IDEAM, s.f.) Algunas de ellas son: *Familienbande*, *That Enemy Within*, *El año que nació*, *Melancolía y manifestaciones*, *El arte de ganar dinero*, *El arte de llegar*, *Teatro de guerra*, *Minefield*, *Atlas del comunismo*, *Reas*.

Todas estas obras, nombradas, tanto las de Vivi Tellas como las de Lola Arias tienen un punto de partida en común, lo documental como forma narrativa, las personas como centro de esas narrativas y como generadoras de esa documentalidad expresiva.

Estos dos casos de directoras, se dan en Argentina y tal vez puedan considerarse las principales referentes dentro de los inicios del del biodrama como una particularidad del teatro documental.

Entre todas estas obras nombradas surgieron muchas otras, también algunos modos híbridos que trabajan sobre lo documental poniéndolo en escena y generando espacios de ficción que son puestos en evidencia como parte de esa propia lógica narrativa.

Entre las obras argentinas que podemos encontrar y que narran desde lo documental o desde estos formatos cercanos o híbridos están: *Jamlet de Villa Elvira* de Blas Arrese Higor (2019) “El director y el grupo crean una versión contemporánea, libre y experimental del Hamlet shakespereano: indagaciones teatrales, subjetividades del grupo, biografías personales e investigación etnográfica se tensan en una propuesta que imbrica la materia ficcional con el género documental.” (Teatro Nacional Cervantes - S/F)¹⁴

La ilusión del Rubio (2021) la obra, protagonizada por Martín Slipak quien se presenta como Martín Slipak, actor que va a recuperar la historia de un joven de 19 años desaparecido en la ciudad de Córdoba.

Imprenteros y *Testosterona*, ambas dirigidas por Lorena Vega. En el caso de *Imprenteros* (2018), es una obra donde se reconstruye la historia alrededor de la imprenta de la familia de la propia directora (Lorena Vega) y sus hermanos. Por otro lado *Testosterona* (2024) “En esta propuesta, el relato biodramático, la supremacía del yo, no es la única capa. Desde el inicio de este viaje narrativo el texto plantea derivas vinculadas con la botánica y la naturaleza, uno de las pasiones de Alarcón, con menciones directas al científico Alexander von Humboldt, sus descubrimientos y su historia de amor con un muchacho latino.” (Cruz, Alejandro: 2024)¹⁵

En Latinoamérica se han desarrollado propuestas similares. En Chile el grupo KIMVNTeatro, es un grupo que ha desarrollado su teatralidad desde la identidad mapuche y con un contenido biográfico muy marcado “situó la mirada en aspectos autobiográficos de las hermanas y fundadoras de la compañía, Paula González Seguel y Evelyn González Seguel. Se buscaron

¹⁴ Teatro Nacional Cervantes. Argentina. <https://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/jamlet-de-villa-elvira/>

¹⁵ Cruz Alejandro (29 de febrero del 2024) Testosterona, un cautivante cuerpo performático sobre la construcción de lo masculino. *La nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/testosterona-un-cautivante-cuerpo-performatico-sobre-la-construccion-de-lo-masculino-nid29022024/>

historias íntimas y familiares para excavar en aquellos espacios vacíos de la historia de sus ancestros.” (Bustos Silvana: 2024, p. 45)¹⁶



Obra “Nuke” grupo KIMVN Teatro. Chile¹⁷

Otra obra cercana al biodrama es “Mudarse de sí (pollito con papas)” más cerca de la autoficción (obra creada a partir de la historia personal de uno de sus protagonistas), pero que en la misma obra hace referencia a que ese hecho ficcional es su historia personal representada por esos actores “es un acto autoficcional y escénico. En donde pretendo navegar las confusas historias de violencia, mentiras, secretos y olvido que se entretajan en mi memoria familiar.” (Causillas Tirso: 2024, p. 67)¹⁸

Anteriormente en latinoamérica, también tenemos un historial de figuras similares a esta dramaturgia del yo que se da como anexo o desprendimiento del teatro documental, en Cali, Colombia, en los años 60, se da la conformación de un grupo de teatro experimental que representa lo que hoy llamamos biodramas con dos obras “Requiem por el padre” y “Las casas”.

En Chile y en Uruguay también se van a dar propuestas “biodramáticas” que relatan sobre todo acontecimientos relacionados con las vivencias post dictadura en ambos países, en el caso de Chile encontramos “Villa-Discursos” de Guillermo Calderón. En Uruguay “Pogled” de Ivan Solarich. Las obras recuperan los relatos “indirectos” de las últimas dictaduras, personas que no la vivieron en sus cuerpos sino como relatos de personas cercanas.

¹⁶ Bustos Silvana (2024) Escena Mapuche: reflexiones de los procesos de investigación-creación de la compañía KIMVN Teatro. En, Lora Lucía, Dubatti Jorge (comp.) Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo V Ed ENSAD Perú.

¹⁷ Imagen tomada de

<https://www.cultura.gob.cl/agendacultural/nuke-de-la-compania-kimvn-teatro-sale-a-escena-en-el-frontis-de-la-estacion-mapocho/>

¹⁸ Idem

En Europa encontramos otros casos el grupo Rimini Protokoll de Alemania quienes “fundaron en el año 2000 el sello teatral Rimini Protokoll y desde entonces han trabajado en diferentes constelaciones bajo este nombre. Obra tras obra han ampliado los medios del teatro para crear nuevas perspectivas sobre la realidad.”¹⁹ Quienes también desarrollaron obras de teatro documental centradas en relatos personales.

Otros grupos son Knam, en Rusia, que trabajan desde el teatro documental principalmente incorporando procesos biodramáticos en algunas de sus obras.

Doron Rabinovici y Matthias Hartmann dirigen una obra llamada “Los últimos testigos”, donde sobrevivientes del nazismo están en escena junto a actores y se va contando la historia de cada uno de estos sobrevivientes.

Vemos que en distintos países se dieron condiciones de creación que pusieron sobre relieve estas narrativas del yo, con biografías específicas y con diversas propuestas escénicas que ponderan a la persona que narra sus propias historias como documento principal dentro del teatro documental.

El teatro de objetos tienen un recorrido en la práctica escénica donde también comienzan a verse formas escénicas previas que luego son conceptualizadas o nombradas hasta llegar a lo que se ha llamado como teatro de objetos documentales.

El concepto de teatro de objetos se empieza a utilizar en la década del ochenta, según coinciden diversos autores, tomando como base la gran mayoría la investigación de Ana María Abreu de Amaral (1991)²⁰ que específicamente sitúan la aparición del concepto *teatro de objetos* en 1980 y el primer festival específico de teatro de objetos en Francia en 1983.

Pueden y suelen considerarse diversos antecedentes que dan lugar al ingreso de los objetos al territorio escénico.

Por un lado el trabajo del movimiento Dadaísta en torno a la exploración escultórica y específicamente el concepto de Ready Made acuñado por Marcel Duchamp, donde un objeto de la realidad cotidiana es puesto en función artística, se le otorga de esta manera una resignificación que deposita sobre la mirada de ese objeto cotidiano otras formas del pensamiento que lo corren de su función original o utilitaria.

Por otro lado se va a dar en las artes visuales, a lo largo del siglo XX una puesta del objeto en función artística de distintas maneras, encontrando en el surrealismo, en la poesía objetual, o en el arte pop nuevas formas de posicionar lo objetual cotidiano como metáfora.

Dentro del teatro el objeto fue también resignificando su lugar escénico, encontrando cada vez un espacio de diálogo con actores y actrices, generando un espacio de igualdad e incluso por momentos tomando la escena por completo.

¹⁹ Rimini Protokoll (S/F) <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/about>

²⁰ Amaral, Ana María (1991) *Teatro de formas animadas*, Ed., Univ. de São Paulo, Brasil 1ª Ed. 1991, p., 211

Encontramos en la historia del teatro algunos ejemplos de escenas donde los objetos generaban una preponderancia significativa: a principios del siglo XX, con la aparición del futurismo y sus propuestas de teatro sintético Filippo Tommaso Marinetti en 1915 pone en escena la obra *PIES*, que consistía en una visualización de los pies de los intérpretes con la participación de objetos como sillas, sillones y máquinas de coser.

Aparecen también objetos en los happenings, donde el objeto es puesto en situación de tensión con los espacios donde se sitúan.

Del happening, de la performance y, de las artes visuales, va a tomar Tadeusz Kantor, el director teatral y artista plástico polaco, una variedad de procedimientos que va a trasladar a las artes teatrales incorporando el objeto como construcción escénica elemental (sobre todo en sus últimas producciones) y, dándole un lugar de mayor importancia dentro del teatro, igualándolo o poniéndolo en superioridad de status con respecto al actor.

Kantor (2009)²¹ va a cuestionar la idea de representación escénica y va a reformular el concepto de realidad en el teatro. Acercar la realidad no es volver a presentar (representar):

La autonomía de la actividad artística, es decir, el hecho de que el arte no debe de evocar una realidad ya existente, lleva implícito el rechazo de la realidad; en tal caso, la representación y la reproducción quedan automáticamente descartadas, mi lugar lo ocupa la realidad real, presente, que hay que manipular (concepto propio del happening) de modo adecuado. (2009. pp 107)

Incorpora aquí la idea de presente a la realidad escénica y esa realidad es *manipulada*, resignificada en la escena, se metaforiza, cobra una entidad otra desde el presente escénico. Lo mismo va a pasar con los objetos:

Lo real está formado por objetos sacados directamente de la «vida», «verdaderos», los más sencillos, neutrales, es decir, sin ningún tipo de contaminación de valores formales y estéticos, así como de acciones y situaciones, igualmente tomadas de la vida, básicas, que no surjan de la trama. Este orden, llamémoslo «manejo de lo real», excluye cualquier tipo de «representación», pues no remite a ningún otro orden. (Ibid. Pp 108)

De esta concepción fueron apareciendo conceptos en torno a la objetualidad que fueron cambiando, pasando por la idea de realidad del más ínfimo rango y luego objeto del más ínfimo rango, donde Kantor dice que “un objeto nos desvela su esencia justo antes de ser destruido, entre el VERTEDERO y la ETERNIDAD.” (Ibid. pp 178) con esto nos propone que aquello que es parte de un desecho para la realidad, esos objetos descartados pueden ser

²¹ Kantor Tadeusz (2009) Teatro de la muerte y otros ensayos. Ed ALBA. Madrid. España.

parte de esa nueva mirada que los sustrae a una eternidad. El objeto cobra otro sentido y la realidad también. En esta mirada aparece una concepción de la actuación también diferente “El nuevo actor debe dejar la representación y debe poder entre otras cosas cercar el objeto crear una situación en torno a él” (Ibid. pp 109). La mirada sobre el objeto empieza a cobrar otra potencialidad en la escena, el actor está a disposición del objeto escénico para generar situaciones y no se habla de manipulación del objeto, sino de potenciarlo para que el objeto genere su propia narrativa dentro de la escena.

Más adelante Kantor va a utilizar el concepto de Bio - Objeto que de alguna manera en su conceptualización se acerca a pensar esta hibridación entre el objeto y el actor en escena. Dice que los BIO-OBJETOS

Formaban con los actores un todo inseparable. Emanaban su propia «vida», autónoma, desvinculada de la FICCIÓN (contenido) del drama. Esa vida, junto con sus manifestaciones, formaba el contenido fundamental del espectáculo. No era la fábula sino, más bien, la materia del espectáculo. La exhibición y la manifestación de la «vida» de ese BIO-OBJETO no reflejaba ningún orden ya preexistente. ¡Era autónoma y, por ende, real!
BIO-OBJETO: obra de arte. La «vida» del objeto como materia del espectáculo La «vida interior» del OBJETO, sus características, su utilidad y su espacio imaginario formaban la materia del espectáculo. Y los actores se transformaban en órganos suyos, en miembros vivos. Parecían unidos genéticamente al objeto. Formaban una especie de BIO-OBJETO, que funcionaba, que producía el tejido de una acción bastante peculiar. Bien podía tratarse de una acción amorfa (la llamé «informal»), o de una mecánica. Sin los actores, ese objeto no era más que un amasijo de restos desgastados, incapaz de actuar. Por otro lado, el trabajo del actor, su papel y función, venían condicionados por ese objeto, tenían su origen en él. (Ibid. Pp 201).

Acá se abre lugar a esa interacción intérprete - objeto, donde el trabajo de actuación es transformado y originado a partir del objeto, el actor no puede “*ser*” sin ese objeto, a su vez el objeto necesita del trabajo interpretativo para “*ser*” en escena “sin los actores ese objeto no es más que un amasijo de restos desgastados”.



“La clase muerta” Tadeuz Kantor.

Este pensamiento escénico que desarrolla Kantor en su práctica genera una mirada necesaria de quiebre para pensar al objeto a la par del intérprete sin una lógica de superioridad a la hora de construir esa narrativa escénica. Posiciona al objeto como parte fundamental de esa construcción escénica donde el objeto cobra una autonomía y una importancia más relevante.

Esta transformación práctica en la escena que se condensa y populariza con la figura de Kantor, sumado a una serie de rupturas que se empiezan a producir dentro de lo que conocemos como teatro de títeres y marionetas van a allanar el camino para la aparición del teatro de objetos, que comienza como se dijo en la década del ochenta del siglo pasado.

Una de las rupturas y transformaciones más relevantes dentro del teatro de títeres más tradicional, se dan en paralelo a las creaciones de Kantor, y es, la aparición del titiritero - manipulador en escena, dejando al descubierto el artificio y posicionando de alguna manera al titiritero como actor, a la par de ese objeto - títere.

Si bien es difícil situar cuando se produce este cambio o quiebre, quienes se han dedicado a pensar e historizar el teatro de títeres y objetos coinciden en que esta serie de mutaciones que hemos ido trazando (utilización de los objetos en las artes visuales, las propuestas objetuales del futurismo en Italia, la utilización del objeto en el happening, el cambio del status del objeto en la escena con Kantor como uno de sus exponentes más claros, y la aparición del titiritero o manipulador en las escenas tradicionales de teatro de títeres) dieron aparición a esta denominación específica y está práctica particular que es el teatro de objetos.

Katie Deville en Francia fue la primera según se consigna en utilizar el término en 1980²², Junto con Christian Carrignon crearon la compañía Théâtre de Cuisine ámbos investigan desde aquellos primeros años de los ochenta alrededor de esta particular forma de representar. Dice Carrignon, sobre la aparición del teatro de objetos.

“El origen del teatro de objetos es en la década de 1980, y no por casualidad. Aquellos años fueron el final de lo que en Francia llamamos los “Glorieuses Trente” (“los treinta años gloriosos” en referencia al período de crecimiento económico entre el final de la Segunda Guerra Mundial y la década de los años 1970). Es el fin del bienestar. Para entonces, todo el mundo ya tenía un coche, un televisor y un montón de bienes de consumo. De hecho, en los años 80 la gente empieza a pensar que todos esos bienes no significan necesariamente bienestar. Creo que esta es la razón por la que surge el teatro de objetos, como una ironía sobre la posesión y nuestra sociedad. En Francia, la gente comenzó a acumular bienes desde la Primera Guerra Mundial (1914-18), por lo que existe una relación entre la necesidad de la acumulación y la guerra, hasta el punto de que un hombre que ha desaparecido puede ser representado por los objetos que deja atrás.” (2013)²³

²² Amaral, Ana María (1991) Teatro de formas animadas, Ed., Univ. de São Paulo, Brasil 1ª Ed. 1991, p. 129.

²³ Christian Carrignon (2013) Como usar el teatro de objetos. WEB Titeresante.

<https://www.titeresante.es/2013/02/como-usar-el-teatro-de-objetos-por-christian-carrignon/>

El teatro de objetos tiene un largo recorrido escénico que llega hasta la actualidad, Una de las compañías más importantes en la argentina y mayormente reconocida fue *El periférico de objetos* entre sus integrantes se encontraba Ana Alvarado quien siguió con variadas investigaciones escénicas y teóricas alrededor del teatro de objetos y destaca entre otras cosas el concepto de montaje en torno al teatro de objetos “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 objetal.” (2018. Pp. 80, 81)²⁴

En ese encuentro entre objetos y actores aparece un nuevo concepto escénico, producto de la práctica y la investigación en torno al teatro de objetos en los últimos años y es el teatro de objetos documentales. Se agrega aquí una nueva dimensión a la mirada sobre ese objeto en la escena, la construcción de ese objeto como documento histórico, social, político dentro de la escena.



*Christian Carrignon. Théâtre de Cuisine*²⁵

Ya desde Kantor empieza a aparecer esa noción del objeto que se expresa en escena por su propia historia, sus propias marcas, la historia que lo recorre dentro del imaginario cultural donde se desarrolla, en Carrignon aparece también esta idea, en la avanzada del capitalismo de consumo masivo esos objetos dicen, construyen algo de esa historia del capitalismo y del consumismo como del propio devenir del objeto en sí mismo, Ana Alvarado también sostiene que el objeto contiene en sí mismo su propia historia, se hace visible eso que fue. El teatro de objetos documentales traza un hilo en el teatro de objetos para recuperar la narración histórica del objeto en escena.

²⁴ ALVARADO, Ana. El actor en el teatro de objetos. Móin-Móin - Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 06, p. 075–086, 2018.

²⁵ Imagen tomada de:

<https://www.titeresante.es/2013/02/como-usar-el-teatro-de-objetos-por-christian-carrignon/>

Tal vez, la mayor referente del teatro de objetos documentales, con varios libros y artículos publicados sobre el tema y varias obras artísticas desarrolladas sea Shaday Larios, artista e investigadora Mexicana, quién actualmente reside en Barcelona y se ha dedicado desde la práctica artística y desde la investigación teórica a indagar sobre esta posibilidad escénica.

La primera aproximación al Teatro de Objetos Documentales (TOD) esta dada por la preponderancia narrativa que posee el objeto en tanto historia, archivo o documento, Larios (2022) va a decir que “El TOD dialoga con estas figuras” (las del teatro de objetos) “solo que su ímpetu nuclear es la memoria situada del objeto” (2022, pp 32)²⁶ El parentesco que hay con el teatro documental dice Larios es la misma voluntad que tienen de documentar, el objeto quiere decir y puede testimoniar al igual que una persona. Tenemos así testimonios humanos y no humanos y se nos aparece nuevamente la cuestión entre cosidad y carnalidad. Puesto que, dice Larios, esos objetos también “adquieren una narración humana al ser elegidos aunque su forma de acercarse a la narración sea otra”. El Objeto documental guarda un parentesco con el Teatro de objetos y con el teatro documental pero posee sus particularidades narrativas. Es el objeto el centro narrativo por excelencia, su imagen, lo que construye en las relaciones con otros cuerpos en escena, con el espacio y con otros cuerpos humanos o no humanos. En esa relación el objeto como documento narra. Dice Larios:

Una vez que, o a la par que, el objeto es interrogado en su mudanza a documento dimana un archivo, -abierto a incluir otra familia de objetos que lo amparen - que exterioriza las representaciones que lo integran. Es probado, sentido, maniobrado, se estudian sus complexiones físicas, porque lo definen, lo delatan y, a veces, descubren los índices, las estrategias que especializan hacia afuera su espacio interno. (2022, pp 97)

Encontramos ese objeto devenido documento que va a encontrar sus formas de narrar y ser narrado en escena, formas que se acercan al teatro de objetos y nuevas formas a explorar. “Las respuestas a cómo se da la intermedialidad matérica motriz en la performatividad del objeto al documento, no tiene una receta, una fórmula, precisa ser respondida frente a un repertorio singular y sus archivos derivados.” (Ibid, pp 101)

En este sentido encontramos también propuestas escénicas muy diferentes y abiertas a la exploración dentro del TOD, en el libro citado de Larios aparece un desglose bastante exhaustivo de propuestas muy diferentes que pueden ser enmarcadas dentro del TOD o que tienen relación con el mismo y en esos testimonios de las compañías para su creación la autora nos acerca al detalle de lo analizado anteriormente en el libro (ver pág 175 a 235 del libro de Shaday Larios)²⁷.

Por otro lado la Misma Shaday Larios forma el grupo Oligor y Microscopía en 2013 junto a Jomi Oligor y una de sus primeras obras es *La máquina de la soledad*, estrenada en 2014 y en

²⁶ Larios Shaday (2022) Teatro de Objetos Documentales. Ed La uña rota. S. L. España.

²⁷ Larios Shaday (2022) Teatro de Objetos Documentales. Ed La uña rota. S. L. España.

donde trabajan alrededor de correspondencias encontradas e historias de vida que giran en torno al Correo Postal, trabajan en torno a este objeto particular que es la carta escrita, esa correspondencia que circula hoy en distintos lugares y que muchas veces no sabemos a quién pertenece. Dice el grupo “La máquina es un documento deshojado en un espacio de micro-paisajes e inventarios de lo ínfimo revelador que hay en los afectos que resguarda la materia.”²⁸



La máquina de la soledad. Shaday Larios²⁹

Por otro lado y junto a Xavier Bobés crean lo que llaman *Agencia el Solar. Detective de objetos*, con la cual realizan investigaciones situadas y a partir de los objetos en esos espacios generan una narrativa específica con esos objetos como documentos. Algunos de los Casos resueltos (como los llaman) son: *Primer Álbum Girona*. Temporada Alta 2016. Una carpintería con 70 años de antigüedad, llevada por cuatro generaciones de carpinteros, en donde nunca nada se tiró.

Cuaderno de Campo Barcelona. Festival Grec 2019. Un pueblo de barracas silenciado por los relatos históricos oficiales en donde ahora hay un Jardín Botánico.

Diario Entrelíneas. Berlín. Teatro Schaubude 2019. Un objetario de de la República Democrática Alemana para cuestionar la idea de reunificación 29 años después de la caída del Muro.³⁰

²⁸ <https://www.oligorymicroscopia.org/espectaculos/la-maquina-de-la-soledad/>

²⁹ Imagen tomada de:

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

³⁰ <https://www.oligorymicroscopia.org/agencia-el-solar-detectives-de-objetos/>

Podemos considerar aquí la obra *Diarios de 15*, de Ana Alvarado “es un espectáculo de Teatro de Objetos, de carácter instalativo y performático. A partir de la lectura de diarios “de 15” y cuadernos y notas de adolescentes, escritos durante las décadas de 1970/80/90/2000, se desarrolla un espectáculo de pequeñas piezas individuales, en las que cada integrante de la Compañía de Titiriteros de la UNSAM, haciéndose cargo poéticamente de una década, bucea en su adolescencia y en los lugares comunes respecto del amor, el cuerpo y sus mutaciones, la música, la experimentación, el riesgo y los marcos diferenciadores que implicó la vida política, social y cultural de cada década en la vida de los jóvenes.”³¹

Aquí tenemos el objeto diario como documento inicial de exploración para construir esos relatos de adolescencia en distintas décadas de nuestro país.

Insomne. de Xavier Bobés, explora la creación dramática a partir de lo que llama “objetos esqueleto” que en este caso son objetos encontrados en una casa en ruinas y que los pone a disposición de la creación, de esta manera los objetos “se convierten en reminiscencias del pensamiento de todos aquellos que los han manipulado.”³² De alguna manera esos objetos, desde lo visual son un documento del pasado, construyen en su deterioro un imaginario particular.

Aquí vemos diferentes miradas sobre la construcción documental escénica, y dos de ellas, el Biodrama y el TOD, analizados desde ciertas perspectivas escénicas nos ayudan a poder preguntarnos por esa tensión entre cosidad y carnalidad que se produce en escena alrededor del teatro de objetos. La historia de los cuerpos se hace visible en escena de una manera nítida, tanto el cuerpo humano como el cuerpo objeto dicen por lo que fueron, queda siempre el camino abierto a descubrir que hay en eso que dicen y como se tensionan ambos en tanto esencias dentro de la narración escénica.

La narración documental desde las poéticas humanas centradas en el YO, destacando la memoria humana como relato situado y, el objeto, en tanto poética no humana que nos revela su historia, su memoria y la de una sociedad desde su propia materialidad nos aportan una invitación a indagar e investigar desde la escena.

El cuerpo en escena es historia, documento y memoria. La tensión entre lo humano y lo no humano como poéticas escénicas nos abren un espacio para explorar esas memorias y ponerlas a constituir narrativas novedosas para explorar en la nueva escena documental.

Bibliografía

Alvarado, Ana. El actor en el teatro de objetos. *Móin-Móin - Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 06, p. 075–086, 2018.

³¹ <https://www.alternativateatral.com/obra53757-diarios-de-15>

³² <https://www.xavierbobes.com/wp-content/uploads/2022/09/dossier-insomnio-cast.pdf>

Amaral, Ana María (1991) Teatro de formas animadas, Ed., Univ. de São Paulo, Brasil.

Bustos Silvana (2024) Escena Mapuche: reflexiones de los procesos de investigación-creación de la compañía KIMVNTeatro. En, Lora Lucía, Dubatti Jorge (comp.)
Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo V Ed ENSAD Perú.

De Vicente, Cesar (2016). El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento. Revista Arte Escena. N°2.

Haraway, D.J. (1995): Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza, Madrid, Cátedra.

Piscator Edwin (1976) Teatro político. Ed Ayuso. Madrid.

Larios Shaday (2022) Teatro de Objetos Documentales. Ed La uña rota. S. L. España.

Weiss, Peter (1971) Escritos políticos. Ed. Lumen. Barcelona.

Werth Brenda (2013) - Ritos Íntimos y Propuestas Éticas en el Proyecto Museos de Vivi
Tellas Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 789-804.. <http://www.scielo.br/rubpe>

Webgrafía

Arias Lola (2009) Mi vida despues web site. <https://lolaarias.com/es/my-life-after/>

Arrese Igor Blas. (S/F) Hamlet de Villa elvira. Sinopsis. Teatro Nacional Cervantes. Sitio web. <https://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/jamlet-de-villa-elvira/>

Christian Carrignon (2013) Como usar el teatro de objetos. WEB Titeresante.
<https://www.titeresante.es/2013/02/como-usar-el-teatro-de-objetos-por-christian-carrignon/>

Cruz Alejandro (29 de febrero del 2024) Testosterona, un cautivante cuerpo performático sobre la construcción de lo masculino. La nación.
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/testosterona-un-cautivante-cuerpo-performatico-sobre-la-construccion-de-lo-masculino-nid29022024/>

Marciano Marcio (2015) Libre teatro libre. Enciclopedia Latinoamericana. Web site:
<https://latinoamericana.wiki.br/verbetes/l/libre-teatro-libre>

Rimini Protokoll (S/F) Rimini Protokoll. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/about>