

Procedimientos del objeto documental y del biodrama en la práctica artística “Odio ser una persona”¹

Dipaola Facundo Nicolás²

Artista independiente.

facudipaola83@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-6676-6372>

Resumen

La propuesta se acerca a compartir el proceso creativo generado a partir de una investigación de la tesis de Licenciatura en Artes (UNSAM). La misma se basa en la identificación y sistematización de procedimientos escénicos provenientes del biodrama y del teatro de objetos documentales. El trabajo se orienta a pensar qué emergentes creativos surgen en el cruce de estas dos propuestas estéticas y escénicas desde una práctica concreta creada desde el inicio en su dirección y dramaturgia junto al cruce constante con las perspectivas teóricas mencionadas.

Palabras clave: teatro de objetos; biodrama; objeto documental; archivo personal; creación escénica.

Procedures of the documentary object and biodrama in the artistic practice “I hate being a person”

Abstract

This proposal aims to share the creative process generated from undergraduate thesis research in Arts (UNSAM). It focuses on identifying and systematizing stagecraft techniques derived from biodrama and documentary object theater. The work explores the creative elements that emerge from the intersection of these two aesthetic and stage approaches, developed from the outset in terms of direction and dramaturgy, and constantly engaged with the aforementioned theoretical perspectives.

Keywords: object theatre, biodrama, documentary object, personal archive, stage creation.

¹ Para citar este artículo: Dipaola, Facundo Nicolás. (2026). Procedimientos del objeto documental y del biodrama en la práctica artística “Odio ser una persona”. *El Peldaño—Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2026, N°26. Julio 2026. pp. 31-40.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1589>

Sección: Artículos. Recepción: 09/05/2026. Aceptación final: 05/06/2026.

² Docente y artista independiente. Estudiante Licenciatura en Artes orientación Teatro de títeres y objetos. Universidad Nacional de San Martín. - Tandil. Provincia de Buenos Aires.

Introducción

Este artículo propone una reflexión teórica en torno a las relaciones y tensiones entre el teatro de objetos documentales (TOD) y el biodrama, dos poéticas escénicas contemporáneas que trabajan con materialidades, archivos y estrategias que ponen en juego lo real. A través de la creación y análisis de una práctica artística de mi dirección, actuación y autoría titulada “*Odio ser una persona*” se abordarán los cruces entre estas dos poéticas, que si bien se diferencian en la centralidad del abordaje material, el objeto en una y el cuerpo en otra, comparten un interés en torno a lo íntimo y lo documental como modos de creación.

La práctica escénica se presenta aquí como una forma de investigación en sí misma, que interroga tanto lo humano como lo material en la construcción del acontecimiento teatral. Se analiza cómo los objetos pueden funcionar como archivos íntimos capaces de activar memorias sensibles y ficciones personales, y cómo el biodrama, desde el cuerpo del intérprete, construye escenas donde lo autobiográfico se vuelve material poético. En ambos casos, lo personal, del cuerpo o del objeto, no aparece como testimonio, sino como un recurso compositivo que articula diferentes tensiones escénicas: lo individual y lo colectivo, lo real y lo escénico, los cuerpos humanos y objetuales.

La finalidad es aportar herramientas teóricas y prácticas que permitan abordar y repensar estas dos formas de creación escénica contemporáneas, en una conjunción híbrida que permita cristalizar procedimientos escénicos-creativos en torno a lo humano y lo objetual en el teatro documental, desde un enfoque que incluya la materialidad, la afectividad y el archivo como núcleos de sentido.

A partir de la propia práctica artística como método de investigación, se analizan los modos en que el archivo, el objeto y el cuerpo configuran una dramaturgia escénica no lineal, basada en la exploración material, la memoria autobiográfica y la activación de documentos.

Para empezar definimos procedimiento como una secuencia organizada de pasos o acciones, dispuesta de manera lógica y ordenada, que se sigue para alcanzar un objetivo específico o resolver una tarea.

A diferencia de una idea abstracta o una meta general, un procedimiento describe el “cómo”: qué se hace, en qué orden, con qué recursos y bajo qué criterios. Podríamos decir que es como la receta de una acción:

- Indica qué hacer (acciones concretas).
- Indica cómo hacerlo (método).
- Indica en qué orden (secuencia).

En un proceso creativo, un procedimiento no siempre es rígido: puede ser abierto y adaptable, pero sigue siendo reconocible como una serie de operaciones que guían el proceso de creación.

El entramado entre el biodrama y el teatro de objetos documentales constituye el marco a partir del cual se desarrolló la práctica artística aquí analizada. En este sentido, resulta pertinente reflexionar sobre la propia práctica como método de investigación, identificando las estrategias y modos de trabajo provenientes de cada una de estas áreas, con el fin de elaborar una sistematización de operaciones específicas e integradas.

Para este análisis se incorporan, además, algunas líneas teóricas que contribuyen a delinear los conceptos y las prácticas exploradas a lo largo del proceso creativo.

El objetivo no es describir una obra terminada, sino reconstruir el entramado de operaciones que hicieron posible su creación escénica y dramática

Se parte de la hipótesis de que el cruce entre estas dos poéticas —biodrama y teatro de objetos documentales— produce un campo de tensión que habilita nuevas formas de construcción dramática, donde el objeto deja de ser un elemento subsidiario para convertirse en productor de sentido, y donde el archivo se configura como un dispositivo dinámico, fragmentario y relacional.

1.1 El archivo y su exploración: Objetarios y Umbral Mínimo de Ficción

El concepto de archivo se asocia inicialmente al proceso creativo en relación al análisis que queremos llevar adelante. Tradicionalmente asociado a sistemas de clasificación y ordenamiento, el archivo ha sido resignificado en el campo de las artes escénicas contemporáneas, desplazándose desde una lógica meramente acumulativa hacia una dimensión dinámica, relacional y productora de sentido.

En una primera instancia, el trabajo con el archivo se presenta como un proceso azaroso y, en apariencia, caótico. Sin embargo, es precisamente en esa acumulación inicial donde comienzan a vislumbrarse las primeras líneas de organización que darán lugar a una posible construcción dramática. Este momento preliminar no responde a un criterio narrativo definido, sino a una lógica de búsqueda y apertura.

En el caso del proceso creativo realizado para *Odio ser una persona*, la construcción se inició a partir del acopio de material objetual biográfico, con el objetivo de articular procedimientos provenientes del teatro de objetos documentales y del biodrama. Este relevamiento incluyó fotografías, cuadernos escolares, juguetes de la infancia, libros, prendas de vestir, registros sonoros y audiovisuales, entre otros materiales. Posteriormente, la búsqueda se amplió hacia la biografía familiar, lo que permitió acceder a relatos que emergían en estrecha relación con objetos e imágenes.



En esta etapa no existía aún un eje narrativo claro, sino una acumulación heterogénea de materiales. En este sentido, resulta pertinente recuperar la noción de acopio desarrollada por Mauricio Kartún, quien sostiene: “Llega el momento más pleno, más omnipotente, el del acopio. Acumular de una manera absolutamente despreocupada, imágenes, palabras, mitos en miniatura, ideas. Acopiar es soñar con la obra sin el fastidio de tener que escribirla” (Kartun, 2010. p80).

Esta acumulación de materiales diversos, lejos de ser un obstáculo, constituye la base para la construcción de una posible narrativa. En el proceso analizado, el acopio se configuró como un territorio de exploración en el que lo personal y lo familiar se entrelazaban, generando una tensión productiva propia del enfoque biodramático.

La aparición de determinados objetos permitió la emergencia de un eje narrativo incipiente. Entre ellos, un arma familiar enterrada en un sector de la casa, relatos transmitidos por la abuela acerca del suicidio de su padre —bisabuelo del narrador—, una taba utilizada en prácticas de juego y apuestas en el ámbito rural, entre otros elementos. Estos materiales comenzaron a entretejer una red de relaciones que abría tanto líneas de sentido como zonas de indeterminación.

En este contexto, los objetos devinieron documentos, en línea con lo planteado por Shaday Larios (2020), y la memoria comenzó a operar como un dispositivo de construcción escénica. Los materiales recolectados no solo aportaron información, sino que habilitaron una nueva mirada sobre lo archivado, reactivando su potencia en el presente.

A partir de estos primeros procedimientos, el acopio se configura como una instancia que permite acceder a materiales significativos y orientar la construcción del relato. En este punto, resulta relevante la distinción que establece Larios entre el biodrama y el teatro de objetos documentales: mientras que en el primero suele existir una historia previa que se busca narrar, en el segundo el relato emerge a partir de los propios objetos. En el caso analizado, ambas lógicas se entrelazan, dando lugar a una narrativa que surge tanto de la biografía como de la materialidad.

Desde el teatro de objetos documentales, el punto de partida suele situarse en el interés por un objeto o conjunto de objetos, en torno a los cuales se inscriben los cuerpos y las acciones. Esta perspectiva reconoce en los objetos una “latencia testimonial” producida por la agencia de lo no humano (Larios, 2020, pp 33), lo que implica un desplazamiento del sujeto como único portador de sentido.

En relación con el concepto de archivo, es necesario señalar que su definición ha sido abordada desde distintas perspectivas teóricas. En una concepción clásica, el archivo responde a principios de orden, basados en la procedencia de los materiales y su organización temporal. Esta mirada, heredera de tradiciones positivistas en sociología, permite pensar el archivo como un dispositivo que estructura el discurso de manera cronológica.

No obstante, desde una perspectiva contemporánea, Michel Foucault redefine el archivo al afirmar que “es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault, 1969). Desde esta concepción, el archivo se entiende como un emergente de las condiciones históricas y discursivas que habilitan la aparición de determinados enunciados.

En el marco de los procedimientos escénicos, esta construcción permite pensar el archivo no sólo como un sistema de organización, sino como un campo de producción de sentido y lenguaje. De esta forma, la práctica implica depositar una nueva mirada sobre materiales que, en muchos casos, pertenecen a lo que Tadeusz Kantor denominó “objetos del más ínfimo rango”, es decir, aquellos relegados o invisibilizados en el orden cotidiano y permitir su construcción discursiva.

Asimismo, la noción de constelación, retomada por Larios a partir de Theodor Adorno, permite profundizar esta mirada. Según esta perspectiva, “la historia encerrada en el objeto solo puede ser liberada por su constelación”, es decir, por las relaciones que establece en un contexto determinado. De este modo, el archivo deviene documento a partir de las mediaciones que se producen en la escena.

En el caso del biodrama, el archivo se configura como una colección de materiales del pasado que son recuperados del olvido (Brownell- Hernández, 2013 pp31). Sin embargo, estos materiales no se presentan como totalidades cerradas, sino como fragmentos que requieren la intervención activa del espectador. Como señalan los autores, “los contenidos del archivo son fragmentarios y requieren de la interacción e interpretación de los espectadores” (Brownell - Hernández, 2013, pp 31).

De este modo, el archivo escénico se constituye a partir de múltiples relaciones: la del creador con el material, la del material con la escena y la del espectador con aquello que se presenta. En este entramado, el archivo incluye tanto lo presente como lo ausente, lo conocido y lo desconocido.

En síntesis, el archivo puede entenderse como:

- una instancia de búsqueda y acopio,
- un sistema de organización,
- un emergente discursivo,
- un dispositivo relacional,
- y un espacio de interacción con el espectador.

En términos operativos, el acceso al archivo se realiza a través de diversos soportes: objetos, relatos orales, fotografías, registros audiovisuales, documentos escritos, entre otros. La clasificación de estos materiales es necesariamente arbitraria, pero responde a una lógica de constelación que condiciona las formas de narración.

En el proceso analizado, el acopio se complementó con entrevistas a familiares, revisión de archivos personales y consulta sobre objetos vinculados a la historia investigada. Algunos de estos objetos surgieron de los relatos, mientras que otros ya formaban parte de un “museo familiar”, constituyendo un acervo material previo.

En este sentido, la afirmación de Larios —“todo objeto es un archivo en potencia”— adquiere una dimensión concreta en la práctica, en tanto los objetos no solo acompañan el relato, sino que contribuyen activamente a su configuración.

Este trabajo de archivo implica una escucha sensible, entendida como una disposición atenta a los matices del relato, a las evocaciones, a los silencios y a las materialidades que emergen en el proceso. Cada testimonio se inscribe en un tiempo y un espacio determinados, y los objetos asociados a esos contextos permiten expandir el campo de investigación.

Una vez reunido el material, se procedió a su organización en dos grandes conjuntos:

- material biográfico del narrador,
- material vinculado al acontecimiento histórico familiar.

A su vez, estos conjuntos fueron subdivididos en:

- relatos (orales, audiovisuales y registros informales),
- objetos (fotografías, audios, materiales digitales y objetos cotidianos).

Esta organización permitió estructurar el archivo como base de la dramaturgia escénica, partiendo de dos conceptos generados desde ambas perspectivas documentales y que fueron tomados como procedimientos para delimitar esos grandes conjuntos en un objetivo narrativo general que emanaba de esos acopios.

Desde el punto de vista del teatro de objetos documentales se trabajó sobre el concepto de objetarios, un término que utiliza Shaday Larios y que define como: “un espacio físico o virtual en el que convergen distintas formas de la materialidad cotidiana con el propósito de comprender y analizar un cierto estado sociopolítico contextualizado” (Larios, 2018, pp 165) si bien la autora utiliza el concepto desde un lugar de reconstrucción de situaciones sociales traumáticas, también podría pensarse como parte de un dispositivo de recuperación de memorias tomando al objeto como testimonio: Dentro de estos espacios físicos o virtuales, el objeto deja de ser un utensilio para convertirse en un "mnemobjeto" o un objeto geográfico que contiene la impronta de una historia, una comunidad o una persona, como también dice la autora al utilizar el concepto de mnemobjeto.

Finalmente, puede retomarse el concepto de colección propuesto por Vivi Tellas, en tanto el material reunido no se presenta de manera lineal, sino como un conjunto de elementos que, al ponerse en relación, configuran un recorrido entre pasado, presente y futuro. En este sentido, el archivo no es un depósito estático, sino un dispositivo activo que habilita la construcción de sentido en la escena. Pero esa forma de habilitación se produce también a través de una búsqueda concreta y para esto la autora acuña la idea de Umbral Mínimo de Ficción, con el fin de sintetizar que es una forma de encontrar teatralidad en acontecimientos de la vida cotidiana y dentro de esas personas que proponen su biografía como documento. Tellas lo define de la siguiente manera:

“una unidad de medida poética para señalar esos momentos en los que la realidad misma parece ponerse a hacer teatro. El UMF es una herramienta que le permitió a Tellas conceptualizar su interés por buscar de la teatralidad fuera del teatro.”
(Brownell- Hernández, 2013 pp 9)

El concepto de archivo constituye el punto de partida del proceso creativo analizado.

Tradicionalmente asociado a sistemas de clasificación y ordenamiento, el archivo ha sido resignificado en el campo de las artes escénicas contemporáneas.

Esta primera instancia, azarosa en un inicio, tal vez caótica, con caminos que se bifurcan y abren nuevos recorridos constantemente, pero que, permite empezar a visualizar y luego entretener una línea ordenadora de lo que será el inicio de una dramaturgia posible, partiendo de formas concretas de unificación y observación de esos archivos o documentos.

1.2 Hipótesis, ficcionalización y construcción del relato en torno al acopio

El trabajo con materiales documentales implica, de manera inherente, la presencia de vacíos, zonas de indeterminación y fragmentos incompletos. Estos vacíos no deben ser entendidos como deficiencias del archivo, sino como espacios productivos que habilitan la construcción escénica. En este sentido, la ausencia de información se convierte en un motor para el desarrollo de procedimientos que permiten expandir el campo narrativo.

En el proceso analizado, estos procedimientos se inscriben en un segundo momento de trabajo que se desplaza desde el acopio hacia la construcción del relato. Este pasaje implica una operación fundamental: el tránsito desde la acumulación de materiales hacia la configuración de una dramaturgia posible, en el marco de un cruce entre lo personal y lo histórico familiar.

Este cruce se sitúa en la intersección entre el biodrama y el teatro de objetos documentales, dando lugar a una tensión productiva. Siguiendo los desarrollos de Shaday Larios, puede pensarse esta relación como una “grieta” o zona de fricción entre dos modos de abordaje: por un lado, una lógica centrada en el sujeto y su biografía; por otro, una lógica que deposita el

foco en el objeto como portador de memoria. Lejos de resolverse, esta tensión se constituye como el núcleo generador de la propuesta escénica.

En este marco, la construcción del relato no responde a una linealidad preestablecida, sino que emerge a partir del diálogo entre los distintos materiales del archivo. Los objetos, las imágenes y los relatos comienzan a entrelazarse, generando asociaciones, desplazamientos y nuevas preguntas. Un objeto puede entrar en relación con otro, una fotografía puede activar un relato, y un relato puede resignificarse a partir de su contacto con una materialidad específica o con el cuerpo del actor y sus memorias. Es en estos cruces donde comienza a configurarse una narrativa en estado de devenir.

Frente a las zonas de opacidad del archivo, se desarrollan dos operaciones fundamentales: la formulación de hipótesis y la ficcionalización de lo desconocido. Ambos procedimientos permiten construir relato allí donde no hay información suficiente, sin negar la dimensión documental del material.

En el caso del biodrama, la hipótesis se presenta como una herramienta que habilita la construcción de posibles relatos a partir de fragmentos incompletos o ambiguos. Se trata de una operación que reconoce el carácter parcial de la memoria y que, al mismo tiempo, incorpora la imaginación como un recurso válido dentro del proceso de investigación. La hipótesis no se propone como una verdad cerrada, sino como una apertura que permite explorar diferentes posibilidades narrativas.

Por su parte, desde el teatro de objetos documentales, Shaday Larios propone el concepto de sinécdoque objetual (2018, pp 108) con el fin de presentar la posibilidad de que un objeto represente solo una parte de un proceso de memoria, lo define citando a Nietzsche: “el todo es conocido desde una pequeña parte o una parte por el todo”, el concepto de sinécdoque objetual permite también pensar en eso que está más allá de lo que el objeto muestra, toda la historia que se hace visible a partir de ese fragmento, esa parte de un todo más amplio.

En este sentido, en el transcurso del trabajo aparecía la idea de ficcionalización, ese completar pertenece a un entramado de construcción del relato escénico que es propio de la escena pero que deviene a partir de la construcción que permite el objeto en tanto sinécdoque la ficción no se opone al documento, sino que funciona como una herramienta que permite dar forma a lo ausente, habilitando nuevas capas de sentido. La posibilidad de verbalizar o imaginar aquello que no se conoce o se imagina, permite, en términos escénicos, construir una relación activa con el pasado.

En el caso específico de la obra analizada, ambos procedimientos —hipótesis y ficcionalización— se articularon de manera complementaria. Su implementación permitió ampliar la mirada sobre los hechos, incorporando lo desconocido no como un límite, sino como un componente constitutivo del relato. De este modo, aquellas zonas que no estaban asociadas directamente ni a un objeto ni a una imagen pudieron ser abordadas desde una construcción imaginaria que, sin pretender verificabilidad, adquirió valor documental en tanto parte del proceso narrativo. La ficcionalización crece a partir de lo propuesto por los propios documentos para completar ese “vacío” del relato.

En este marco, la creación se configura como un espacio híbrido en el que coexisten lo real y lo ficcional, lo testimonial y lo imaginario. Esta hibridez no debilita el carácter documental de la propuesta, sino que lo complejiza, al evidenciar que todo relato implica una mediación y una construcción.

En términos operativos, el acceso a la construcción de los relatos en torno al acopio se desarrolló a partir de tres estrategias principales. En primer lugar, la indagación de objetos y fotografías en función de sus posibles cruces con la narrativa emergente. En segundo lugar, la formulación de preguntas dirigidas a los propios materiales: qué dicen por sí mismos, qué

dimensiones se activan desde su sonoridad, su historicidad o su inscripción en el entramado familiar. Finalmente, la generación de hipótesis y ficcionalizaciones en aquellos casos en que los materiales no contaban con un relato previo.

Estas operaciones no se desarrollaron únicamente en el plano conceptual, sino que se articularon con la práctica escénica. La investigación se llevó a cabo a través del juego, la exploración mecánica de los objetos y su combinación en distintas configuraciones, tanto en imágenes estáticas como en secuencias en movimiento. Este trabajo fue dando lugar a una posterior instancia de escritura, fragmentaria, relatos de ensayos o experiencias, bitácoras, sensaciones, intuiciones, que se fueron registrando de distintas maneras, tanto para las historias asociadas a los objetos como convertidas en hipótesis y ficcionalizaciones elaboradas durante el proceso.

De este modo, la escritura se configura como una extensión de la práctica escénica, en la que se sistematizan las relaciones establecidas entre los materiales y se consolidan las primeras formas narrativas. En este proceso, el objeto no solo funciona como soporte del relato, sino como un agente activo que incide en su construcción.

En síntesis, los procedimientos de hipótesis y ficcionalización permiten transformar los vacíos del archivo en zonas de producción simbólica. A través de estas operaciones, el relato no se limita a reconstruir un pasado, sino que lo reinterpreta, lo expande y lo actualiza en la escena. Así, la práctica escénica se constituye como un espacio abierto, en el que el sentido no se clausura, sino que permanece en constante construcción.

1.3 Sujeto y objeto: documentos híbridos

Otra forma de indagación de procedimientos dentro del trabajo de investigación escénica, se encuentra y se desarrolla dentro de la relación entre sujeto y objeto como un campo de hibridación, donde ambos se constituyen como archivos activos. De esta manera, se retoman y articulan procedimientos de indagación que, lejos de estabilizar categorías, tensionan los límites entre lo humano y lo material, entre memoria y evidencia, entre biografía y construcción poética.

En este sentido tenemos un cuerpo humano actor que es manipulador de un cuerpo objeto, si lo vemos desde un sentido tradicional, pero desde otras miradas estos cuerpos se hibridan, se transforman en documentos y podríamos decir que se manipulan intermitentemente abriendo nuevos sentidos poéticos.

Aquí podemos pensar para el trabajo creativo en el concepto que utiliza Ana Alvarado para pensar esta tensión entre cosa y cuerpo, lo humano y lo no humano va a decir también Shaday Larios:

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 dissociables 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 (Alvarado, 2015, p.8).

El procedimiento de trabajo con objetos se inscribe en un movimiento de ida y vuelta con el sujeto. Esta dinámica no sólo responde a la naturaleza de la creación escénica documental, sino que además habilita una interrogación constante sobre las jerarquías tradicionales: el objeto deja de ser una mera apoyatura ilustrativa de una biografía para devenir agente con capacidad de producción narrativa propia. De este modo, el trabajo se orienta a evitar la subordinación del objeto a la historia que se desea contar, proponiendo en cambio su desarrollo autónomo en tanto material signifiante.

La indagación del objeto se estructura en tres ejes principales: su materialidad, su relación con otros objetos y cuerpos, y su inscripción en la narrativa temática. En cuanto a su materialidad, se propone un análisis exhaustivo de sus particularidades: las posibilidades de movimiento —tanto aquellas inherentes a su uso cotidiano como aquellas que emergen en la manipulación escénica—; sus sonoridades, entendidas como resultado de la fricción con otros cuerpos, con el espacio o consigo mismo; sus texturas y colores, explorados tanto en aislamiento como en interacción; su peso y medida, que condicionan y habilitan modos de desplazamiento y relación; y, finalmente, su utilidad, tanto en términos sociales como metafóricos. Este último aspecto resulta central, ya que permite desplazar al objeto de su función convencional para inscribirlo en un campo poético donde adquiere nuevas capas de sentido.

A su vez, la relación del objeto con otros objetos y con los cuerpos abre un campo de exploración vincular donde se complejizan las posibilidades narrativas. Cada instancia de investigación se acompaña de procesos de escritura que buscan dar cuenta de aquello que el objeto “dice” en tanto entidad situada. En este punto, el objeto puede desarrollar una suerte de monólogo, una voz propia que emerge de su inserción en una red de relaciones específicas dentro de la puesta en escena. Así, el objeto no sólo es portador de significado, sino también productor de discurso.

En paralelo, el sujeto es abordado como un archivo vivo. En el marco del biodrama, tal como ha sido desarrollado por Vivi Tellas, los intérpretes no son actores en el sentido tradicional, sino “expertos” de sus propias experiencias. Sus cuerpos y relatos se constituyen como reservorios de memoria, donde el pasado no es un dato fijo sino una materia en constante reconfiguración. En este contexto, los objetos funcionan como dispositivos de activación de la memoria. La selección y resignificación de estos materiales permite que elementos aparentemente intrascendentes adquieran una potencia escénica singular. Se construyen así formas creativas también híbridas que se surgen solo en ese instante creativo donde la memoria del sujeto se activa en el presente de esa interacción con el objeto.

Si unimos estas dos propuestas y las miramos desde el teatro de objetos, particularmente en las reflexiones de Shaday Larios (2020), se profundiza la noción de objeto-documento y su hibridación con el cuerpo. Esta perspectiva plantea una desestabilización de las categorías tradicionales de sujeto y objeto, proponiendo desde identidades no binarias que emergen en la práctica performativa, hasta el concepto de acuerpar los objetos documentos, lo que implica que esos objetos se instalen en los cuerpos concretamente. En este marco, la escena se configura como un territorio donde la “fijeza” de la identidad se ve interpelada, dando lugar a configuraciones híbridas y dinámicas.

En sintonía con esta idea, Ana Alvarado (2015) propone la idea de batalla entre cosidad y carnalidad, entendida no como oposición, sino como un espacio de interrogación mutua. En este nuevo territorio, el cuerpo humano y el objeto comparten el espacio escénico en

condiciones de relativa equidad, generando una zona de indeterminación donde resulta difícil precisar los límites entre uno y otro.

En síntesis, el cruce entre sujeto y objeto como documentos híbridos permite pensar la escena como un espacio de producción donde la memoria, la materialidad y la poética se entrelazan. Lejos de concebir al objeto como subordinado o al sujeto como centro absoluto, este enfoque propone una red de relaciones donde ambos se constituyen mutuamente como archivos en acción, habilitando nuevas formas de narrar, recordar y significar.

Bibliografía

- Alvarado Ana (2015) Teatro de objetos. manual dramaturgico. Ed INteatro. Buenos Aires. Argentina
- Alvarado Ana (2024) El Teatro de Objetos: consolidaciones y derivas. Revista Móin - Móin. Revista de estudios sobre teatro de formas animadas, teatro de objetos, memoria e historia. Florianópolis, v. 1, n. 29, p. 232- 245
- Brownell, Hernandez (Comp.) (2017) Vivi Tellas. Biodrama Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos. Ed Universidad Nacional de Córdoba
- Brownell Pamela y Hernández Paola. (2017) Biodrama. Proyecto archivos. Seis documentales escénicos. Ed facultad de filosofía y humanidades
- De Vicente, Cesar (2016). El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento. Revista Arte Escena. N°2
- Feral Josette (2004) Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras. Editorial Galerna, 2004
- Foucault, M. (1970). La arqueología del saber. Siglo XXI Editores
- Haraway, D.J. (1995): Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza. Ed. Cátedra. Madrid.
- Kartun, M. (2015). Escritos 1975-2015 (J. Dubatti, Comp.). Buenos Aires: Editorial Colihue
- Kartun M (2010) Ala de criados. Ed Atuel. Buenos aires
- Kantor Tadeuz (2009) El teatro de la muerte. Ed Alba. España.
- Larios Shaday (2018), Los objetos vivos: escenarios de la materia indócil. Ed Paso de Gato. México.
- Larios Shaday (2022), Teatro de objetos documentales- Ed La uña RoTA S.L. España
- Piscator Erwin (1976) Teatro político. Ed Ayuso. Madrid, España
- Weiss, Peter (1971) Escritos políticos. Ed. Lumen. Barcelona