

Agradecimientos

A Norberto Laino, Luis Cano, Centro de Documentación de Teatro y Danza del CTBA, Carlos Foe, Carlos Coccia, Maria del Sol Cabrera y Hugo Salas

Índice

Introducción	6
1. Teatro Posdramático	
1.1 Drama y posdrama.....	14
1.1.1 Camino hacia el teatro posdramático.....	16
1.1.2 Autonomía del lenguaje.....	18
1.2 Paisaje escénico.....	19
1.2.1 Signos teatrales posdramáticos.....	21
1.2.2 Rompiendo la ilusión.....	24
1.3 Emilio García Wehbi: descomponiendo límites.....	24
1.3.1 Características del teatro posdramático en el teatro de E. G. Wehbi.....	26
1.3.1.1 Performance.....	26
1.3.1.3 Texto.....	27
1.3.1.3 Espacio.....	28
1.3.1.4 Tiempo.....	29
1.3.1.5 Cuerpo.....	32
1.3.1.6 Medios.....	34
2. El objeto. Legado de la vanguardia	
2.1 Procedimiento Dadaísta.....	36
2.1.1 Primeros pasos revolucionarios.....	36
2.1.2 Objetando la modernidad.....	37
2.1.3 <i>Objet trouvé</i>	39
2.2 Distorsiones objetuales en el Surrealismo.....	43
2.2.1 Dialéctica surrealista.....	43
2.2.2 El objeto surrealista.....	45
2.3 Pop Art: el objeto popular.....	48
2.3.1 Los medios de masas en el arte.....	48
2.3.2 <i>Assemblage</i>	50

3. El objeto teatral

3.1 El objeto función poética.....	53
3.2 Gordon Craig: la Supermarioneta.....	56
3.2.1 La renovación del teatro.....	56
3.2.2 Del actor a la Supermarioneta.....	58
3.3 Tadeusz Kantor y el Bio-objeto.....	61
3.3.1 Fusionando lenguajes.....	61
3.3.2 Influencias artísticas.....	63
3.3.3 Teatro de la muerte.....	65
3.3.4 Dramaturgia escénica.....	66
3.4 Romeo Castellucci: teatro de sentidos.....	70
3.4.1 Socíetas Raffaello Sanzio.....	70
3.4.2 La poética del sonido.....	72
3.4.3 El cuerpo como dramaturgia.....	73

4. *Maquina Hamlet: dialéctica sujeto/objeto*

4.1 Teatro de objetos.....	76
4.1.1 La vida de los objetos.....	76
4.1.2 Relación manipulador-objeto.....	79
4.2 <i>Maquina Hamlet</i> por el Periférico de Objetos.....	81
4.2.1 La obra de Heiner Müller.....	81
4.2.2 El texto desde la puesta.....	82
4.3 Análisis de la dialéctica en la puesta en escena.....	84
4.3.1 Acto I: Álbum de familia.....	84
4.3.2 Acto II: La Europa de la mujer.....	88
4.3.3 Acto III: Scherzo.....	90
4.3.4 Acto IV: Peste en Buda batalla por Groenlandia.....	93
4.3.5 Acto V: Feroz espera/ En la terrible armadura/ Milenios.....	95

5. *Hamlet de William Shakespeare* de E.G. Wehbi

5.1 Traicionado clásicos.....	97
5.2 Grado cero de la representación.....	98

5.3 Puesta en escena.....	99
5.3.1 Espacio Escénico.....	99
5.3.2 Prólogo.....	101
5.3.3 Vestuario.....	102
5.3.4 Objetos.....	103
5.3.4.1 Corona.....	103
5.3.4.2 Escultura Virgen María.....	103
5.3.4.3 Jaula, arpa y cuchillos.....	104
5.3.5 Personajes.....	105
5.3.5.1 Espectro.....	105
5.3.5.2 Fortimbrás.....	106
5.3.5.3 Osric.....	107
5.4 Fragmentos de la pieza.....	107
5.4.1 Monologo <i>Ser o no ser</i>	107
5.4.2 Ratonera.....	108
5.4.2.1 Jaula ratonera.....	110
5.4.3 Asesinato Polonio.....	111
5.4.4 Malvinas Argentinas.....	112
5.4.5 Cementerio: regreso de Hamlet.....	113
5.4.6 Último Acto.....	114
Conclusiones.....	116
Referencias bibliográficas.....	122
Bibliografía.....	129

Introducción

El teatro es un arte contaminado. Un arte infectado por todo lo que le rodea. Interpretado por actores que no pueden escapar el límite de su cuerpo. Atravesado por la muerte. Un arte efímero que exuda su propia degradación. Su primer aliento es seguido por su último. Un arte en estado de putrefacción. Corroído por el azar. Entregado al juico del público. Aglomerado entre dos realidades contrapuestas. Enmarcado en el olvido. En constante contradicción, es presencia y ausencia.

Esta es la manera de entender el teatro de Emilio García Wehbi. A través de su arte, Wehbi expone su mirada con respecto a la vida, la muerte, el cuerpo y el azar. Propone un juego de imposible equilibrio entre estos territorios. Habita el límite, siempre trabajando en los extremos. En sus puestas, constantemente, se ve librada la lucha entre Eros y Thanatos.

Sus puestas no son solo batallas libradas contra sí mismas, sino también guerras contra las categorías establecidas. El teatro de García Wehbi es un teatro provocativo, que busca la reacción del espectador generando nuevas miradas sobre las obras clásicas. En todo sentido, busca recuperar la libertad de la subjetividad.

Su trabajo es una hibridación de lenguajes. Borra las delgadas líneas que separan el teatro de otros ámbitos artísticos. Sus puestas hacen dialogar a varias disciplinas que no necesariamente hablan el mismo idioma. Su teatro está consumido por la intertextualidad; siempre cargado de una tensión entre forma y contenido. Es un espacio de riesgo entre la realidad y la ficción.

Ya desde su inicio en el Periférico de Objetos en los '90 empezó a descomponer los límites de lo teatral instaurado, con la idea de matar al padre. Su teatro no es de texto sino de textura. Un teatro para percibir con los ojos, la nariz, las manos y el cuerpo. Así, García Wehbi transita por diferentes registros del arte.

El presente proyecto se aproxima a la actualidad del teatro argentino, a través del análisis del trabajo del director Emilio García Wehbi. En este sentido, se busca identificar las características del teatro posdramático en sus propuestas escénicas. A su vez, analizar el sentido que García Wehbi otorga a los objetos al situarlos dentro de la escena. Para ello se ha optado por tomar el concepto Hegeliano sobre la dialéctica e indagar sobre la genealogía del objeto en el ámbito artístico y escénico. Para lo cual, se recurre a las distintas vanguardias que revolucionaron la visión del objeto dentro del arte, y a los directores escénicos que los caracteriza el uso del objeto.

En miras del desarrollo teórico, el siguiente proyecto de grado se enmarca en la categoría de ensayo debido a que es un trabajo que se centra en la reflexión a partir de una hipótesis de investigación. Este proyecto reflexiona sobre la dialéctica del objeto en el teatro posdramático de García Wehbi. Este artista interdisciplinario argentino propone un teatro polémico, que intenta cambiar lo establecido en la forma de pensar y concebir este arte. El tema planteado abre el diálogo a varios teóricos del arte y del teatro que contribuyeron a un entendimiento más global sobre el planteamiento teórico del objeto artístico. Se analizan los textos dramáticos así también como la poética y estética en la puesta en escena de su trabajo. Se tomarán dos obras teatrales como referencia del cuerpo de trabajo del director: *Máquina Hamlet (1995)* del Periférico de Objetos y *Hamlet de William Shakespeare (2004)* a fin de explorar el aspecto más hamletiano que atañe el trabajo de García Wehbi.

El proyecto de grado pertenece a la línea temática de historia y tendencia. Se realiza un recorrido por el teatro posdramático focalizando en el cuerpo de trabajo de Emilio García Wehbi. Se traza un contexto histórico del manejo del objeto en el arte, desde grandes exponentes como Marcel Duchamp hasta un acercamiento más específico al objeto teatral dentro de los artes escénicas. Con este fin se plantea un relevamiento teórico y técnico de las vanguardias artísticas y el arte dramático, identificando tendencias y

señalando rupturas en el manejo del objeto. Tras este planteo, se procederá a hacer un análisis de las obras en las que se destaca la dialéctica del objeto y el sentido que adquiere dentro de la concepción general de la puesta.

El tema que será abordado, durante este proyecto de grado, enmarca lo objetual en el teatro de Emilio García Wehbi. El concepto Hegeliano sobre la dialéctica llega a definir la relación que se propone analizar dentro de sus obras.

La idea de dialéctica según Hegel (2004) habla sobre la evolución de la idea y cómo ésta se produce a través de un proceso dialéctico, es decir, un concepto se enfrenta a su opuesto y como resultado de este conflicto se alza un tercero. Para explicar los tres momentos de la relación dialéctica se utilizan los términos de afirmación (tesis), negación (antítesis) y negación de la negación (síntesis). La afirmación no se suprime simplemente al negarse en la antítesis, sino que se afirma y se realiza, a través de su negación, en una unidad superior. Los opuestos no se excluyen sino que están en constante relación (Oliveras, 2004). Este proceso y estas relaciones son las que usa García Wehbi cuando elige a un objeto para habitar el espacio teatral. Ninguno de sus objetos es elegido por mero azar sino están allí para cumplir una función y otorgarle nuevos sentidos en la puesta. Concluyendo así, García Wehbi proporciona identidad al objeto a través de procesos dialécticos para construir el sentido de la puesta.

Entre los objetivos generales se busca definir las características del teatro Posdramático. Asimismo ofrecer una reseña sobre el trabajo de García Wehbi y explicar cómo se inscribe dentro de este género. Además, se busca desarrollar el concepto de objeto artístico según las vanguardias que lo revolucionaron: Dadaísmo, Surrealismo y Pop Art. También, se plantea una revisión de los conceptos del objeto teatral y el uso que se le otorga en el teatro de Gordon Craig, Tadeusz Kantor y Romeo Castellucci. Con esta base de conocimientos se procederá al análisis del uso del objeto en el teatro de García Wehbi. Tomando la obra del Periférico de Objetos, *Maquina Hamlet*, se

investigará la dialéctica entre sujeto/manipulador y objeto manipulado. Finalmente, se reflexionará sobre la dialéctica objetual entre la obra *Hamlet de William Shakespeare* y una representación grado cero de *Hamlet* (2012).

Este proyecto produce un aporte muy importante para la carrera de Diseño de Espectáculos, ya que García Wehbi es una figura relevante del teatro contemporáneo argentino. Al ser un artista local, trata temas que conciernen a la actualidad y la afectan. Es un artista vigente, que sigue generando nuevas propuestas artísticas. Su obra merece ser estudiada en profundidad; especialmente, el manejo del objeto teatral en sus puestas.

Considerando la categoría y la línea temática mencionados, es pertinente relacionar este proyecto de grado con la materia de Teatro I, dentro de una formación más teórica, sobre el periodo de teatro argentino abarcado en este ensayo. La materia plantea un recorrido a través del teatro del siglo XX y finaliza con el teatro contemporáneo argentino, dentro del cual se inscribe el trabajo de García Wehbi.

A la vez, si se amplía una mirada más práctica del ensayo, podría significar un aporte teórico a la materia Escenografía IV, como parte de la bibliografía. En esta materia se estudia a varios artistas contemporáneos que irrumpen con las ideas pre-establecidas del arte, clasificándose como artistas posmodernos. Dentro de la cursada se analiza el trabajo de diferentes puestas entre ellos García Wehbi. Este proyecto de grado sirve para ahondar sobre los conocimientos del teatro argentino actual. Para dicha materia, es importante todo el sustento teórico y el análisis del uso del objeto que se le puede asignar dentro de una obra. Es relevante señalar que el profesor de la materia trabajó por más de quince años a lado de esta figura argentina.

Este ensayo está dividido en cinco capítulos, de los cuales, el primero se enfoca en el concepto de Lehmann acerca del teatro posdramático. El término es creado por el autor para referirse a la corriente artística que comienza a surgir en los años '70 en Europa,

por fuera del teatro dramático. En el capítulo, se identifican los signos teatrales que caracterizan a esta corriente teatral, tomando grandes exponentes del mismo, para ejemplificar. El teatro posdramático supera el estado de autosuficiencia literaria, logrando abrirse y desarrollarse en el ámbito del espectáculo; es así, que el sentido del hecho teatral deja de situarse en el texto y se desplaza al conjunto total de la puesta en escena. Por esto, se redefinen los conceptos de texto, espacio, tiempo y cuerpo, dentro de este nuevo mecanismo. Finalmente se introduce al director Emilio García Wehbi. Se plantea su idea y concepción del teatro, así también como se define su estética y poética en general, ubicando las características del teatro posdramático dentro de sus obras.

En el segundo capítulo se habla específicamente del objeto y su función en el arte de vanguardia. En líneas generales se traza un recorrido histórico sobre la evolución del objeto dentro del arte del siglo XX. Dentro del Dadaísmo, el objeto empieza a tomar relevancia como obra de arte en los museos, con la creación del *ready-made* expuesta por Marcel Duchamp. El objeto vuelve a tomar relevancia en la escena artística durante el movimiento Surrealista. Se instaura el término de objeto surrealista dentro de la Exposición Internacional del Surrealismo a cargo de Salvador Dalí, otorgándole nuevos significados y agregándole valor simbólico al objeto. El Pop Art extrae los objetos de la cultura urbana de la época, los reproduce y les adjunta una carga de sentido, con una mirada más crítica de la sociedad.

En el tercer capítulo se aborda el objeto dentro del ámbito escénico. Se define el concepto de objeto teatral y su función dentro de la obra, entendiendo los símbolos y metáforas que éste puede llegar a representar. Después se estudia a fondo el uso que le proporcionan tres directores teatrales. Se reflexiona sobre el concepto de la Supermarioneta expuesto por Gordon Craig. Al igual que se analiza las puestas de Tadeusz Kantor y su poética, referida específica al *bio-objeto*. Por último, se analiza la poética teatral del grupo La Societas Raffaello Sanzio, que muestra una reelaboración

profunda sobre el concepto del objeto. La mirada revolucionaria que le otorgan dentro del ámbito teatral, influye la forma que tiene García Wehbi de situar los objetos en escena.

El capítulo cuatro analiza la puesta en escena del Periférico de Objetos de la obra *Máquina Hamlet* de Heiner Müller. Se toma esta obra por ser la más representativa del grupo teatral que fundó el Teatro de Objetos. En ella, se analiza la dialéctica entre los actores/manipuladores y los objetos en escena. Se reflexiona sobre los recursos escénicos utilizados para contar este relato y que permiten hacer más efectiva la relación entre manipulador y objeto.

El último capítulo profundiza más el recurso objetual en la obra de García Wehbi. Se analiza la obra *Hamlet de William Shakespeare* escrita por Luis Cano y presentada en el teatro oficial en el 2004. Se analiza la intertextualidad con el texto original de William Shakespeare. Se indaga sobre la dialéctica que producen los objetos dentro de la puesta, en referencia a una representación cero de *Hamlet* (2012).

Este proyecto resulta importante principalmente porque representa un aporte a la disciplina en cuanto pretende desarrollar un vínculo entre el objeto y la escena actual argentina. Dentro de los escritos de la Facultad, el proyecto de grado titulado *Teatro arte que genera incertidumbres: pensamientos sobre el proceso creativo de la dirección teatral* de Natalia Josefina Pezzi (2011), aporta sustento teórico al siguiente ensayo al analizar el proceso creativo del director en la actualidad. El proyecto de grado de María Lucrecia Brero (2008) titulado *El escenógrafo del nuevo siglo* reflexiona sobre las puestas escénicas contemporáneas. El presente ensayo se centra en el análisis los métodos de creación escénica tomando un caso concreto de la escena actual argentina.

Lo grotesco en la dramaturgia Argentina como denuncia social. Construyendo una dramaturgia propia de Lidia Blanca de Gonzalo (2011) estudia el teatro grotesco de Argentina. Este trabajo proporciona un contexto teatral proveyendo apoyo conceptual

del teatro Argentino. El proyecto titulado *Teatro sin telón. El surgimiento y la evolución de los grupos de teatro callejero en Argentina* de Carla María Altarelli (2011) y el proyecto *La ciudad como espacio escenográfico en la actualidad* de Josefina Salerno (2014) se enfocan en sacar al teatro de un espacio meramente teatral y situarlo en cualquier espacio urbano. Suministrando un marco teórico sobre las artes plásticas que incursionaron en el teatro.

El ensayo *Cris narrativa en el cine de terror después de la posmodernidad* de Sabrina Bibini (2013) trata sobre el cine de terror y como éste ha sido remplazado por el género gore en la posmodernidad. El proyecto de grado de Cynthia Beatti (2008) titulado *Expresionismo y posmodernismo* también analiza el periodo posmoderno en el que se inscribe el teatro de García Wehbi, otorgando un conocimiento previo sobre el periodo en el que se encuentra inserto el teatro posdramático.

Más allá de la palabra. Un lenguaje escenográfico, La Fura del Baus, de Carolina Belén Casasola Narti (2013) estudia el desarrollo espacial y escenográfico del grupo catalán La Fura dels Baus. Este es un grupo catalán que representa un lenguaje rupturista y una concepción diferente del espacio escénico al igual que lo fue, a su manera, El Periférico de Objetos en la Argentina.

El lenguaje de la escenografía es un escrito del consagrado escenógrafo Norberto Laino (2012). Este apartado habla de su estética y creencia sobre el diseño escenográfico. Explica como los elementos escenográficos ayudan a completar la acción y a unir dramáticamente la obra. La concepción de escenografía que sostiene Laino es la misma que busca García Wehbi para sus obras. Trabajaron juntos desde los inicios del Periférico de Objetos hasta hace unos años.

El ensayo *Los límites del arte* de Silvia Gago (2008) reflexiona sobre el arte latinoamericano y sus límites. Gago traza un recorrido por la historia del arte y específicamente del arte argentino contemporáneo. Hace referencia a Duchamp, el cual

es fundamental para el desarrollo de este proyecto. Más específicamente trata la intervención urbana que realizó García Wehbi en *Proyecto Filoctetes*. El análisis y crítica que se hicieron de esta intervención urbana ayudan a comprenderlo como artista integral.

García Wehbi crea dialéctica y habla poética. Estudiarlo es sumergirse en un mundo lleno de enigmas y pasadizos ocultos. Recorrer este laberinto implica escuchar sus secretos, transitar caminos recorridos para abrirse nuevos.

Capítulo 1: Teatro posdramático

1.1 Drama y posdrama

Desde el inicio del cine y la fotografía, el texto escrito y los libros se ponen en cuestión. Las ideas de percepción cambian: el espectador pasa de tener una mirada sucesiva y lineal a tener una visión simultánea y multiperspectivada. (Benjamin, 1989). La lectura lenta, al igual que el teatro prolijo y dramático, se ponen en riesgo de perder su estatus ante la revolución de imágenes en movimiento. En estos momentos de crisis, se dirige la mirada hacia la vanguardista y fascinante diversidad de nuevos medios teatrales que han surgido en el teatro posdramático desde 1970. Como lugar de vivencia artística, el teatro sigue siendo insustituible. Según Lehmann (2013) para que el teatro no se convierta en un mero entretenimiento carente de sentido, tiene que hacer una reflexión sobre sus propios medios y dejar de limitarse por las reglas tradicionales de la representación dramática.

El término posdramático no solo redefine la categoría de teatro sino también la de drama. Se podría considerar, este nuevo tipo de teatro, como una forma diferente de teatro dramático. Esta surge de una aceptación del concepto de drama que ya no depende de la definición propuesta por Aristóteles sino que viene de una reflexión de artistas y creadores teatrales del siglo XX. Desde Gordon Craig hasta Artaud, ellos concebían lo dramático como un conflicto que ningún texto por si solo puede resolver. (Sánchez, 2013).

El misterio es en lo dramático el momento en el cual esto se eleva del ámbito del lenguaje que le es propio a uno que es, sin duda, superior y, además, para este inalcanzable. Por tanto, aquello que no puede expresarse nunca con palabras, sino únicamente y exclusivamente en la representación, es lo dramático en sentido estricto. (Benjamin, 2000, p.102).

El drama no se sitúa en el texto, pero tampoco es ajeno a la textualidad, es “la perturbación recíproca entre texto y escena.” (Lehmann, 2013, p.20). El teatro moderno viene del trabajo y pensamiento de Heiner Muller, discípulo de Bertolt Brecht, y también de Antonin Artaud,

Tadeusz Kantor, Claudia y Romeo Castellucci, Jan Fabre, Gordon Craig y Robert Wilson, entre otros. Estos artistas lucharon por extender sus límites, se buscó la disolución de fronteras tanto en lo estético, como lo social y político. Ahora el drama está situado en la experiencia estética y extra estética. El teatro posdramático busca alcanzar la realidad escénica en relación con el texto, de forma verbal, visual, aural y material.

El teatro posdramático lleva a la ruptura de la continuidad del drama clásico. Los espectadores de hoy, según Müller (2008), han cambiado. Gracias a toda la tecnología y los nuevos medios de comunicación, Müller explica que un espectador ya no puede ver un teatro de tres horas en un tono monótono. La relación con el espectador cobra mucha importancia en este teatro. Las reacciones y las respuestas del espectador son lo que completan la construcción del teatro.

La tensión que la escena posmoderna mantiene con la modernidad es la misma que el teatro posdramático mantiene con el teatro meramente dramático. Según Sanchez (2013) la posmodernidad es la que quebró y abrió la modernidad. De la misma forma, el teatro posdramático rompe el concepto de drama y abre su sentido más allá de las definiciones aristotélicas.

El teatro rupturista en la época de la posmodernidad es conocido como teatro posmoderno. Este término con el que se asigna al teatro puede clasificarse de diversos modos: "teatro de la desconstrucción, teatro multimedia, teatro de reinstauración tradicional/convencional y teatro de gestos y movimientos." (Lehmann, 2013, p. 41) Muchas veces se toma de igual manera el término teatro posmoderno y teatro posdramático. Aunque comparten un sinfín de características similares, el teatro posmoderno abarca un periodo más largo que el teatro posdramático.

1.1.1 Camino hacia el teatro posdramático

El teatro dramático se encarga de crear ilusión mediante trucos escenográficos, juego de luces, vestuario, bastidores y telones pintados. Este construye una totalidad como modelo de lo real. Termina cuando estos elementos dejan de ser el principal objetivo y se convierte en una posibilidad entre otras dentro de este arte.

Brecht pensaba que el teatro épico no sería posible hasta el día en que terminara la perversión de hacer de un lujo una profesión, que acabara la constitución del teatro a partir de la separación entre el escenario y la sala. Solamente el día en que esta fractura se cierre (o, al menos, se tienda a ello), solo entonces será posible hacer un teatro con un mínimo de dramaturgia, digamos casi sin esfuerzos. Cuando yo voy al teatro, noto que me resulta cada vez más aburrido seguir una única acción en el curso de la velada. En efecto, eso no me interesa lo más mínimo. Cuando en la primera escena se esboza una acción; cuando en la segunda comienza otra que no tiene nada que ver con la primera, luego una tercera, y luego una cuarta, entonces se transforma en algo divertido y agradable, pero no es más la pieza perfecta de antaño (Muller, 1986, p.21).

El término teatro posdramático designa a un teatro que se dispone a trabajar más allá del drama de su época. Esto no quiere decir que este tipo de teatro reemplaza y toma el lugar del otro, sino que éste se puede concebir como una rama dentro del organismo dramático. Müller (2008) clasifica su texto posdramático como un paisaje más allá de la muerte, como la explosión de un recuerdo en una estructura dramática muerta. El teatro posdramático incluye la presencia, la readmisión y la continuación de estéticas antiguas. El arte no puede desarrollarse sin remitir a formas anteriores.

El teatro posdramático está ligado al ámbito del teatro experimental y dispuesto artísticamente al riesgo. Este tipo de teatro es totalmente arriesgado ya que rompe con muchas convenciones. Sus textos no corresponden con la forma de abordaje de los textos dramáticos. Es difícil distinguir un único sentido; las imágenes y los diseños no solo tratan de contar una fábula sino de aportar un sentido coherente al discurso. Se desdibujan las fronteras entre los géneros. Se mezclan la danza, la pantomima, teatro hablado y musical,

performance, etc. Para este nuevo paisaje múltiple, todavía no se han definido todas las reglas.

Se trata de la presencia de cada uno de los actores que prestan su voz y cuerpo a la escena. Estos ya no son meros portadores de una intención externa a ellos, al contrario, actúan en un marco que determina su propia lógica corporal. El director dramático busca hacer escuchar su voz y su discurso a través de los actores, ésta es la forma que tiene de comunicarse con la audiencia. Según critica Artaud (2001), el teatro tradicional burgués se centra precisamente en que el actor solo era un agente del director ya que éste solamente repetía las palabras predeterminadas del autor. Asimismo, el autor estaba comprometido con la repetición de un mundo preexistente. Artaud buscaba distanciar el teatro de esta redundancia y del doble. El teatro posdramático concibe la escena como un principio y punto de partida y no como lugar de mera transición.

Aristóteles (2009) en la *Poética* formula que la tragedia es una imitación de las acciones humanas. El teatro sería la mimesis de estas acciones representadas por actores reales. La realidad del nuevo teatro se inicia precisamente con la supresión del drama acción e imitación. Los sentimientos humanos imitan el arte del mismo modo que el arte imita a la vida.

La reflexión de Hegel (2004) respecto al sentido posdramático es que éste no significa un teatro que existe más allá del drama (totalmente desvinculado de él) sino que puede definirse de modo mucho más preciso. Habla del nuevo teatro respecto a la desintegración, el desmontaje y la deconstrucción dentro del drama mismo.

Para Müller (2008) el elemento fundamental del teatro y del drama sería la transformación. Señala que el teatro siempre tiene que ver con algún tipo de muerte simbólica. Esto se debe al entendimiento que la experiencia teatral nace y muere en un mismo instante. El

teatro y el drama siempre han existido dentro de una relación llena de contradicciones. Coexisten en un marco de tensión.

1.1.2 Autonomía del lenguaje

El teatro dramático es entendido como una cohesión que integra escena y público emocional y mentalmente llegando a la catarsis. Está dominado por la presencia del texto. El diseño y la realización escénica consisten en la ilustración del drama escrito. Los personajes son definidos por su discurso. El texto es el que asigna estos roles y es en sí mismo una totalidad narrativa.

En el teatro posdramático, el texto y el teatro se encuentran en un juego de constante repulsión y atracción. El texto teatral deja de ser dramático: cede su corona y su soberanía, convirtiéndose en un elemento más de la práctica escénica. Según Poschmann (1997) en el texto teatral no dramático desaparecen los principios de narración y figuración y la idea de historia queda obsoleta, alcanzando así una “autonomía del lenguaje”. El lenguaje no se manifiesta como un discurso de personajes, y así el texto pasa a tener capas de lenguajes yuxtapuestos en lugar de diálogo.

De todos modos, la gran mayoría del público espera del teatro la ilustración de grandes textos clásicos, una historia/fabula comprensible, una coherencia de sentido. Las formas teatrales posdramáticas transportan al espectador por un camino de múltiples sensaciones sensoriales, de historias incompletas que se terminan de gestar en la mente de cada individuo.

En el teatro literario burgués, el texto fue el que impuso su dominio y el que otorgaba todo el sentido a la puesta. En nuevo teatro, el texto (si es que hay) es considerado como un elemento teatral más entre otros. Una característica de este teatro es la de utilizar el texto como un objeto.

1.2 Paisaje escénico

El sucesor del teatro dramático fue el teatro épico de Brecht. Su obra se convierte en el polo central de la reflexión sobre una nueva estética. El teatro posdramático podría entenderse también como un teatro pos-brechtiano. Este teatro no solo toma ideas de Brecht sino que va más allá y desarrolla su propio lenguaje y discurso.

El teatro del absurdo también cuenta como predecesor del teatro posdramático. Según Martin Esslin (1967), el teatro del absurdo se hallaba desprovisto de personajes reconocibles. En sí, llegaban a parecer muñecos mecánicos. En vez de ser espejos de la realidad mostraban un reflejo de sueños y pesadillas. Aunque cuentan con diálogos, hay en ellos ausencia de coherencia. El teatro del absurdo comparte con el teatro posdramático todos estos recursos como ser discontinuidad, collage, desintegración de la narración y ausencia de sentido.

El teatro del absurdo así como el teatro de Brecht, pertenecen a la tradición dramática por más que algunos de sus textos tratan de traspasar los límites de lo dramático. En principio únicamente cuando los recursos teatrales van más allá del lenguaje textual, se puede llegar a pensar en un teatro posdramático. Por consiguiente, el teatro posdramático no llega a ser una continuidad del teatro del absurdo ni del épico. Se señala la ruptura con estos ya que los recursos que usan presentan una realidad a partir de lo textual.

El teatro posdramático tuvo sus orígenes en el simbolismo. De modo paralelo se desarrollaba la estética de la provocación. El teatro de los simbolistas marcó un importante paso de estatus anti-dramático. Se entiende el teatro como un espacio de escritura, donde todos los integrantes tienen que ayudar a componer la prosa poética en éste. Este teatro abandona la idea de acción e imitación y pone de manifiesto el nombre: drama estático, que resume la idea de tiempo estático. Después, comenzó la serie de dramas líricos, cuya

base no era la actuación sino la situación y la escena. Estas obras siguen oponiéndose al teatro dramático de su época.

Gertude Strein (1987) concibe el teatro, la escena y el texto como un paisaje. Plantea así su idea de Landscape Play. Este tipo de visión afecta e incluye la manera del teatro posdramático. Steiner busca la de-focalización e igualación de las partes, el abandono del tiempo lineal y busca crear una atmósfera sobre las formas narrativas y dramáticas.

Witkiewicz (2013) concibe el teatro como una realidad de construcción deformada. Esto consiste en el abandono total de la mimesis; dice que la pieza solo debe seguir la ley de su composición interna. “Al salir del teatro uno debe tener la impresión de despertarse de un sueño bizarro, en el cual las cosas más ordinarias tenían el encanto extraño, impenetrable y característico del sueño, imposible de comparar con cualquier otra cosa.” (Witkiewicz, 2013, p.113).

Se trata de la ruptura de procesos racionales y conscientes para encontrar un acceso a las imágenes del inconsciente. Robert Wilson crea sus escenas con la idea que estas no pretendan ser interpretadas ni comprendidas racionalmente sino que intenta desencadenar asociaciones entre la escena y los espectadores.

El nuevo teatro no es de acción sino de estado. En contraposición a la dinámica dramática se crea en el teatro posdramático la dinámica escénica. Se entiende por estado una figuración estética que muestra una figura, una imagen, más que una historia, por más que actúan actores vivos. Wilson crea un teatro en el que espera que la audiencia empiece a escuchar con los ojos, con la idea de crear una imagen visual teatral que comuniquen más que el texto. No es casualidad que muchos teatristas posdramáticos vengan de las artes plásticas.

De todas formas, resulta inimaginable un teatro sin acción. Aristóteles (2009) considera el mito como el alma de la tragedia. En la Poética, deja claro que el drama significa un desarrollo de la acción. Brecht mantiene la misma postura en su manifiesto:

Según Aristóteles y también según nuestro parecer, la fábula es el alma del drama. En las obras de Chejov, aunque la acción es más interna, esta va avanzando hacia una acción externa por ejemplo un duelo o la muerte. En el teatro posdramático se suprime la idea que la acción es el centro. (Brecht,1948, p.11).

1.2.1 Signos teatrales posdramáticos

El primer signo teatral es el abandono de la síntesis. Se presenta la abundancia de signos simultáneos como una duplicación de la realidad, que aparentemente imita el caos de la experiencia cotidiana real. La síntesis se sacrifica para alcanzar la densidad de momentos intensos.

La creación de imágenes y sensaciones en este teatro tiene que ver con la idea de los sueños. Los discursos escénicos se asemejan a una estructura onírica y parece hablar del mundo de los sueños de sus creadores. Algo fundamental en los sueños es que no hay jerarquía entre imágenes, movimientos y palabras. Los pensamientos oníricos trabajan con una idea de collage, fragmentos y el desarrollo de acontecimientos sin una lógica estructurada.

Para el teatro posdramático el texto escrito preexistente y el texto de escenificación se entienden como performance text. Este no es únicamente un nuevo tipo de texto sino un diferente modo de uso de los signos en el teatro. Lehmann explica que a través de él, “el teatro deviene presencia más que representación, experiencia compartida más que comunicada, proceso más que resultado, manifestaciones más que significación y energía más que información.” (Lehmann, 2013, p.149).

El principio de este teatro es la desjerarquización de los medios teatrales. Los géneros diversos se combinan en una realización escénica como ser danza, narración, performance, etc. Todos los medios son empleados equitativamente. Todos estos lenguajes apuntan a distintas direcciones de significados. El espectador tiene que mantener una atención a cada detalle de la pintura escénica. Todo consiste en no comprender inmediatamente. El espectador debe percibir todo instantáneamente, pero no debe procesarlo inmediatamente, sino almacenar las impresiones de sentido.

En el teatro posdramático se crea la idea de experimentar la simultaneidad. Heiner Müller en *Descripción de un Cuadro* (2013) afirma que quisiera cargar a los lectores y espectadores con tantas cosas al mismo tiempo que les resulte imposible procesarlo todo. Se debe prestar atención a los elementos concretos y a la vez percibir el todo. Existe la idea de presentar un todo fragmentado. Presentar al espectador una esfera de elección y de decisión, respecto a que acontecimientos se quiere seguir.

El teatro posdramático siempre está en constante movimiento entre los extremos. Suele haber demasiados signos o muy pocos. El espectador recibe una sobreabundancia o una reducción de signos. Así se crea la idea entre abundancia y vacío.

Con respecto a la creación de este espacio vacío encontramos los trabajos de Robert Wilson y los de Jan Fabre. Es un teatro de silencio, lentitud, repetición y duración, en el que poco ocurre. Espacios inmensos se dejan vacíos y las acciones y los gestos se reducen al mínimo. Ausencia, reducción y vacío se vuelven la clave para una nueva experiencia. John Cage afirma: "Si algo se vuelve aburrido tras dos minutos, entonces se debe alargar a cuatro; si sigue siendo aburrido, inténtalo con ocho y así sucesivamente" (2013, p.156).

La otra cara de la moneda es la acumulación laberíntica y caótica en extremo, desarrollando así, un teatro del hartazgo. Las escenas se transforman en un terreno de juego con montañas de basuras, saturación de objetos y signos. Un juego de asociaciones que lleva al caos y a la desorientación.

La dramaturgia visual es otro signo fundamental de este teatro. Se refiere a los objetos en escena que no subordinan al texto y despliegan su propia lógica; la que le quita lugar al texto, y a través de las texturas y formas, se narran las escenas.

En este teatro el cuerpo no tiene una lógica, se convierte en el centro pero no es el portador de sentido. El cuerpo habla su propio lenguaje, ya no muestra otra cosa que a sí mismo. Se comprueba su alejamiento respecto a la significación y a la realización de gestos sin sentido. Esto despierta en el espectador una memoria del cuerpo. Según Lehmann (2013) en el teatro posdramático el cuerpo es una realidad autónoma que no narra gestualmente esta o aquella emoción, sino que mediante su presencia se manifiesta una construcción de historia colectiva.

Como el arte abstracto o una pintura de Kandinsky, en este teatro las formas son estructuradas pero en sí, no son miméticas. Se trata de exponerlo como un arte en el espacio y tiempo, con los cuerpos humanos y todos los medios que forman el teatro del mismo modo que la pintura.

La irrupción de lo real se convierte en la configuración teatral en sí misma. En el teatro tradicional lo real siempre ha sido excluido estéticamente y conceptualmente, pero se encuentra adherido a él; por ejemplo, cuando un actor se tiente en escena o se olvida su línea. El teatro posdramático se denomina teatro de lo real por que trata de desarrollar una percepción que trabaja por cuenta propia entre la percepción de la estructura y lo real sensorial. Cuando mueren peces o se aplastan sapos en escena, se busca generar esta reacción en el público, ya que lo que pasa es un acontecimiento real que se interpone contra lo escenificado.

La comunicación teatral deja de entenderse como una confrontación con el público y pasa a ser producción de situaciones de experiencia y auto-cuestionamiento de los espectadores. El teatro pone en juego su naturaleza de acontecimiento para y contra el público. Crea una situación provocadora para los participantes. Estos ya no pueden estar

simplemente delante del hecho, se exige su participación. A la vez, se trata de crear una situación en la cual los espectadores vivan una experiencia que no coincida con la de los demás. Con esta ruptura de la cuarta pared, los espectadores se percatan de que la experiencia no solo depende de ellos sino también de los demás participantes. En este sentido el teatro se vuelve hacia el observador y llega a completarse en un todo con su mirada.

1.2.2 Rompiendo la Ilusión

La revolución artística de las vanguardias hizo que la ilusión escénica del teatro de la época fuera vista como problemática en sí misma. Se desarrolló un odio hacia la falsa magia. Como respuesta a esto nació la idea de perfeccionar esta ilusión. La idea de la cuarta pared se solidificó mucho más. La idea del teatro posdramático es quebrar esta ilusión y mostrar el teatro como teatro.

El teatro debe ofrecer verdad, debe darse a conocer como ficción y debe dar cuenta de su proceso de producción de ficciones en vez de engañar sobre ello. La idea está en llevar a los espectadores a la escena, tras los bastidores y a la sala de máquinas. El teatro que se transforma en una situación parcialmente abierta debe destruir la protección al espectador y así transportarlo a un mundo de shock. Al ver la realidad en escena se crea un vínculo y un acercamiento real con la pieza.

1.3 Emilio García Wehbi: descomponiendo límites

Emilio García Wehbi es uno de los más reconocidos directores de la escena teatral Argentina. Su rol no se limita solamente a la dirección ya que es también dramaturgo, artista plástico y actor. García Wehbi maneja un discurso posdramático. A través de su arte quiere llegar a incidir sobre la sociedad. Por medio de sus producciones crea una reflexión poética que pueda cambiar la forma que tenemos de ver el mundo.

Sus primeros pasos estuvieron marcados por El Periférico de Objetos. Junto a Daniel Veronese y Ana Alvarado crearon en 1989 este emblemático grupo de teatro independiente. Los fundadores eran conceptos trillados de lo popular, lo infantil y lo poético. Se propuso plantear una estética oscura, adulta y sucia para potenciar el Teatro de Objetos. Además a esa mirada se le agregó una búsqueda estilística y estética que transgreda lo formal y lo conceptual instituido. (Stiglitz, 2009).

Después del Periférico, García Wehbi sigue trabajando y creando con esta idea de transgresión del teatro dramático convencional. Enfrenta lo teatral desde una constante tensión entre forma/contenido, imagen/sonido, texto/imagen y obra/público. Busca la desconstrucción de la realidad a través de la desestabilización del espectador, extendiéndose más allá de lo mimético y las pautas aristotélicas. García Wehbi (2012) afirma que es necesaria la desconstrucción del personaje.

Para lograr establecer esta nueva poética hay que generar nuevos lazos con el público. García Wehbi rompe con la representación convencional: "...generar una dialéctica con la platea a través de reflexiones que no siempre echan luz sobre lo que se está viendo sino que, por lo contrario, genera contradicciones." (Blanc, 2006, s/p).

Para García Wehbi (2012), el teatro no se constituye de jerarquías. Toda forma teatral compone un mismo dialogo. Establece que se requiere mucho más que un texto para hacer teatro. El teatro es un espacio de interdisciplinariedad. Una mezcla de géneros que van en contra de la dominación del texto dramático. La escena se constituye de elementos teatrales tradicionales, pero necesitan ser contaminados y reconfigurados para presentarse en el nuevo teatro. Siempre mantiene la idea de matar al padre, como idea de desconstruir el teatro dramático en orden del surgimiento de teatro posdramático. El arte tiene una identidad propia, no necesita recurrir a la mimesis.

Las palabras con la que García Wehbi describe su teatro son las mismas que se usan para definir el teatro posdramático: "Ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo,

códigos múltiples, subversión, perversión, deconstrucción, anti mimesis, resistencia a la interpretación, medicación, exposición, peripecia, catástrofe, transición, correspondencia, polivalencia, simultaneidad, montaje, fragmento.” (Wehbi, 2012, p.23).

1.3.1 Características del Teatro Posdramático en el Teatro de E. G. Wehbi

1.3.1.1 Performance

El nuevo uso de los signos teatrales tiene como consecuencia la disolución de fronteras entre el teatro y las demás prácticas artísticas. El teatro posdramático puede entenderse con la idea de arte conceptual: no ofrecer una representación, sino una experiencia. Crear una experiencia conjunta entre artistas y público. La audiencia ya no es un testigo imparcial, sino un compañero implicado en el teatro. Lehmann (2013) llama a este teatro performativo performance art.

El performance art se aproxima al teatro mediante la búsqueda de elaboradas estructuras visuales y auditivas, la ampliación tecnológica y el uso prolongado de espacios de tiempo. Para el performance art la presentación en vivo se sitúa en primer plano. En éste está latente la presencia provocadora de los seres humanos en lugar de la encarnación de un personaje.

La diferencia entre “performance art” y teatro (sabemos que no existe una clara frontera) no solo se debería encontrar allí donde la exposición del cuerpo, su laceración voluntaria, lo introduzca en una situación como material signifiante en la cual es absorbido por un proceso de significación, sino también allí donde la situación se provoca expresamente con motivo de auto transformación. (Lehmann, 2013, p. 244).

El performer en el teatro no quiere transformarse a sí mismo, sino transformar su situación y también la del público. El ideal del performance art es un proceso que emerge en un instante real y emocional que sucede en el aquí y ahora. Por esto, es una actividad que se

sitúa en un ámbito intermedio entre teatro y ritual con un sinnúmero de actividades parateatrales.

García Wehbi busca el equilibrio interpretativo entre los campos de la representación (obra ensayada) y de la presentación (performance). En estos espectáculos busca una hibridación. Extender los límites de la tensión en el teatro entre ser/parecer, presentación/representación, actuación documental/actuación representacional. García Wehbi busca, desde la actuación, mezclar los campos de batalla, así generar un performer entre actor e individuo. (Stiglitz, 2009).

1.3.1.2 Texto

Las palabras solo cobran significado mediante el subtexto de la dramaturgia. El teatro posdramático prefiere la respiración, el ritmo y la presencia carnal del cuerpo. Se busca llegar a una transmisión y conexión específicamente teatrales mediante el lenguaje. Artaud (2001) en su segundo manifiesto del teatro de la crueldad afirma que “se dará a las palabras su sentido verdaderamente mágico, de encantamiento; las palabras tendrán la forma, serán emanaciones sensibles y no solo significado.” (Artaud, 2001, p.89).

El texto posdramático busca la desconstrucción del discurso centrado en el sentido que rehúye la ley de la unidad. Parte del concepto de la desconstrucción ya que no se aspira al diálogo sino a la multiplicidad de voces. De todas maneras, la desintegración del sentido no implica una carencia del mismo. El teatro no interpreta personajes ni hilos de la trama del texto, sino que articula su lenguaje como realidad ajena, perturbadora, sobre una escena que se deja inspirar por su singularidad.

Se quiso hacer del texto un objeto que despliegue su propia corporalidad, así llegar a separar radicalmente el texto de la situación del actor.

Los textos que despiertan interés en García Wehbi son de carácter posdramático. Está en una constante búsqueda de textos que desteatralicen, desde lo literario, el teatro. Busca lo que él llama la dramaturgia rota: múltiples capas de significación que trabajen un imaginario que exceda la palabra narrada. El director no está interesado en el formato de diálogo que propone la dramaturgia dramática. Busca textos con monólogos y los que rompan la cuarta pared para dirigirse directamente al público. García Wehbi toma textos que no están necesariamente escritos para la escena. Piensa que el texto de teatro es solo considerado teatral por el autor del texto.

Desde que Duchamp pone el mingitorio en el museo, lo firma y dice: "Esto es una pieza de arte porque yo lo ubico", se construye esta realidad. Yo diría que no hay texto que no sea teatral y que no hay textos específicamente teatrales. Yo no podría decir que Hamlet es un texto mucho más teatral que una receta de cocina a priori. Esto abona una mirada de director-autor en la que el director transforma el texto y lo articula dentro del relato de la escena. (Soto, 2012, s/p).

1.3.1.3 Espacio

La estética del espacio posdramático busca crear un teatro de imágenes. El proceso teatral se convierte en una experiencia esencialmente espacio/visual. El director de cada puesta ordena y crea el espacio a su manera, con la idea siempre reinante de un teatro de imágenes. Como muchos directores vienen de la plástica, el espacio siempre es tema de discusión en cuanto a diseño y propuesta.

Se toman en cuenta espacios que crean una fuerte separación con la audiencia y/o que siendo interactivos permitan el juego entre estas dos partes. Por ejemplo, Jan Lauwers (2013) propone una escena en la que no se configura un terreno homogéneo, sino que crea varios espacios demarcados por luz y objetos. Una idea de fragmentación del espacio, en la que simultáneamente hay acción. Por consiguiente, el espectador es el que realiza su propio montaje.

El espacio posdramático llega a ser un lugar de excepción, ya que sirve como una toma de distancia respecto a lo cotidiano. Sumerge a los espectadores, en un mundo de nuevas experiencias y visuales. Por más que los objetos escénicos sean reconocibles en la cotidianidad, estos asumen otro rol en escena y cuentan diferentes historias.

El teatro posdramático utiliza ambientes reales como espacios escénicos. Estos espacios con su realidad e historia son los que ayudan a completar el discurso: primero, los actores habitan este lugar tal cual, sin ser modificado y segundo, dentro de esta locación, crearan otro espacio. La relación entre estos dos se mantiene, por más que en ellos se encuentren contradicciones o similitudes.

García Wehbi entiende el espacio como un regulador de la dramaturgia. Al habitarlo uno ocupa no solo el lugar físico sino también la historia y la carga que éste conlleva. Explica así la performatividad del espacio:

Hay una relación entre la arquitectura (es decir las características físicas del lugar), la funcionalidad del espacio y su historia. Si alguno de estos aspectos tiene una pregnancia en el imaginario colectivo o alguna evidencia en su funcionalidad puede servir para que a partir de él se construya un relato. En este sentido el espacio empieza a ser performativo. (Castaño, 2012, s/p).

1.3.1.4 Tiempo

Para el teatro lo más importante es la relación de vivencia de tiempo que comparten los actores y los espectadores. Lehman (2013) distingue cinco capas temporales: la primera es el tiempo del texto, que se refiere a la extensión pragmática de la duración de la lectura. La segunda es el tiempo de la trama que es la disposición de las acciones y acontecimientos presentados dentro de la dramaturgia. La tercera es el tiempo de la acción ficticia. A estos se refiere al periodo de tiempo ficticio que transcurre en la obra en contraposición del tiempo real de la escenificación. En *Calígula* de Camus por ejemplo, entre el primer acto y el segundo transcurren tres años. La cuarta es la dimensión temporal de la escenificación. Se refiere a las diferencias en el tiempo del habla, pausas, etc.

marcados por la escenificación de cada noche de presentación. Y la última, tiene que ver con el tiempo del performance text. Este presenta una estructura temporal caracterizada por la relación compartida y experimentada entre el público y la audiencia, que no coincide con el tiempo de la escenificación.

Para Beckett (2013) el tiempo es un monstruo de doble cabeza, una representa la condenación y la otra la salvación. Esto se refiere a la ruptura del tiempo de la vida cotidiana al entrar al teatro. Así, se inicia la reflexión de otra temporalidad en la obra. Se crea una latente relación entre tiempo teatral y tiempo de ficción.

El teatro posdramático trajo consigo otra manera de interpretar el tiempo. Robert Wilson (2013) fue el primero que hizo los intermedios a discreción de cada espectador. Esto permitía entrar y salir de la sala el momento y el tiempo que uno necesitase. Este nuevo concepto causó la suspensión de la unidad de tiempo propuesta por Aristóteles. La estructura Wilsoniana carece de una estructura de nudo y desenlace: el tiempo está visto como una experiencia compartida y creada por cada espectador. Todos los procesos se encuentran orientados al contacto con el público.

Para Fabre, la experiencia consiste en llevar al espectador en un viaje hacia una dimensión temporal interior. Dries (2013) explica que el objetivo en las puestas de Fabre es ser transportados hacia una nueva conciencia espaciotemporal. “No es el tiempo externo que penetra en las cavernas del teatro, tampoco la banalidad del tiempo concreto dándole la mano a la performance para romper la ilusión.” (Dries, 2013, p.26).

La estética de la duración fue propuesta en el marco de este nuevo teatro. La dilatación del tiempo es un rasgo destacado dentro del teatro posdramático. Robert Wilson es el que crea un teatro de la lentitud. El tiempo se cristaliza, el transcurrir del tiempo se modifica. El teatro se convierte en una escultura en movimiento. En este modelo de teatro la escena se ralentiza. Una realización escénica de Wilson puede durar seis horas, entonces la

experiencia teatral no es la duración objetiva es decir la hora, sino la experiencia de la dilatación del tiempo.

El teatro posdramático crea la intensificación de la percepción del espacio visual y la superficie de la imagen. Como la imagen está mostrada por una larga extensión de tiempo, el espectador se siente como frente a una pintura que puede examinar minuciosamente. Este teatro ralentizado permite una observación más próxima a la percepción pictórica y se aparta de una percepción de cine.

Junto a la estética de duración se ha desarrollado la estética de repetición. En algunos casos esta se concentra en la perturbación y la agresividad. Va escalando a diferentes niveles. Asimismo, la repetición adopta un significado distinto, sirve como una desestructuración y deconstrucción de la fábula, el significado y de la toda la formalidad.

Las estructuras repetitivas son un elemento fundamental en la obra de Fabre (Dries, 2013). A través de la repetición, explica Dries, los cuerpos se liberan, el movimiento se vuelve automático y conduce a una neutralidad en el sistema de movimiento. Éste deja de estar cargado de intención y expresión. Se vuelve una máquina. Pero a la vez, recupera su identidad a través de esta neutralidad, porque el cuerpo se muestra tal como es. “A través de la repetición maquinal, la naturaleza idiosincrática de cada uno de estos cuerpos que mueven simétricamente es expresada de la mejor forma posible.” (Dries, 2013, p.155).

Al jugar con extremos, el teatro posdramático lleva a la contraposición de la ralentización, el estancamiento y la repetición. También llega a superar la velocidad del tiempo que imprimen los medios de comunicación. Esto se refleja en la creación de un tiempo despedazado. Así llega a la idea de simultaneidad. En este teatro se puede observar la simultaneidad de diversos actos en los que se habla, y a la vez, se intercalan videos; se produce interferencia entre los ritmos temporales: velocidad y multiplicidad.

García Wehbi juega con el tiempo en sus performances. En *Moby Dick* (performance act que se realizó el 20 de diciembre de 2013), buscó el límite escénico temporal. La obra tuvo una duración de 24 horas, en ellas los espectadores pudieron entrar y salir a libre disposición. Además, el espacio escénico estaba preparado para que la audiencia pueda comer, fumar, beber, dormir o participar de la experiencia. Para esto la sala estuvo equipada con asientos y almohadones para recostarse. (Cabrera, 2006).

1.3.1.5 Cuerpo

El teatro es el arte en el que el cuerpo se presenta más vulnerable y expuesto. El cuerpo entra en escena para tenderse y morir con ella. El cuerpo vivo tiene sus propias pulsiones, intensidades y puntos de energía. Con el movimiento moderno la sexualidad, el dolor, la enfermedad, la corporalidad diferente, la juventud, la vejez y el color de la piel se convierten en temas admitidos. En las vanguardias artísticas se crea la idea de la unión entre lo humano y la máquina. El teatro posmoderno rescata estas ideas.

El cuerpo en sí mismo y el proceso de su contemplación se transforman en objeto escénico-teatral. Esto emerge más como provocación que como significante. Según Lehmann (2013), el proceso dramático ocurre entre los cuerpos y el proceso posdramático sucede en el cuerpo. El cuerpo dramático era el portador del agón (conflicto) y el posdramático presenta la imagen de su agonía. La idea de composición de personaje se transforma en la de descomposición del ser humano. Fabre muestra el cuerpo en un estado de descomposición. Liberado de su forma fija, es una semi creatura entre muñeco y humano, entre sujeto y objeto, entre animal y humano. (Dries, 2013).

El cuerpo posdramático se destaca por su presencia y no por la idea de significar algo. Su presencia es una pausa de sentidos. El teatro posdramático lleva al espectador hacia la individualidad. Deja de ser meramente información y afecta al espectador como una verdadera comunicación, como un modelo de contagio según Artaud (2001).

El cuerpo posdramático es un cuerpo de gestos. Se entiende que el gesto es una potencia que no se olvida en el acto para agotarse en él, sino que permanece como potencia. La presencia corporal también constituye la transformación del actor en un objeto, en una escultura viviente. La estética teatral se mueve entre esta frontera de lo humano y lo material. El cuerpo vivo puede hacerse meramente un objeto. En el teatro de Kantor (1995), por ejemplo, las marionetas pueden conciliar los movimientos humanos, y presentarse como humanos inanimados. El teatro posdramático reaviva la interacción entre los cuerpos humanos y el mundo de los objetos. También como Teatro de Objetos, el dispositivo posdramático abre nuevos modelos teatrales.

El cuerpo es el punto de intersección donde el límite de la vida y la muerte, se vuelve problemático. Lo sublime abre paso a un cuerpo grotesco que no aspira a un cuerpo ideal sino a su naturaleza terrenal. Está conectado a la tierra en un proceso de infinita regeneración. (Dries, 2013). La vida y la muerte son partes de este proceso, por lo cual la muerte no es un final es más bien, una bienvenida como aspecto natural del cuerpo. En la fase de putrefacción nace lo nuevo. El olor de la descomposición garantiza a su vez el ciclo de renacimiento.

El afán de buscar la perfección en el cuerpo, lleva a escena la idea de mostrar la inaccesibilidad, la insuficiencia y la debilidad de los cuerpos. Lo que tradicionalmente se reprime (la bailarina reprime cualquier rastro de dolor) es lo que busca exponer este teatro. Cuando el cuerpo se deshace por el esfuerzo, se llega a distinguir nuevamente la forma. Es la frontera entre el cuerpo perfectamente estético y el cuerpo real.

El cuerpo no es objeto de observación contemplativa, debe afectar al espectador. Si a un cuerpo se le infringe dolor en la escena, el espectador también sentirá ese dolor, no de la misma manera pero experimentará esta conexión. Esta empatía por el dolor trasciende la escena. Aparece un temor por la integridad de los actores y se efectúa una transición, desde un dolor representado a uno experimentado. En la representación, la acción corporal

es agotadora y arriesgada. El cuerpo se ha convertido en un campo de batalla real y discursivo.

García Wehbi en una entrevista explica la relación entre el cuerpo y su teatro:

El cuerpo como la hoja y como el lápiz: la hoja como el lugar en donde se inscribe la problemática del mundo, y el lápiz como aquel que inscribe en el mundo y en el arte su propia problemática en relación a la existencia. (Soto, 2012, p. 42).

1.3.1.6 Medios

En el mundo multimedial posmoderno, la imagen representa un medio muy poderoso, más consumido que la escritura. Esto permite que las imágenes alcancen sin esfuerzo a las masas. En el teatro posdramático los medios audiovisuales son utilizados esporádicamente, como un recurso. No definen fundamentalmente el concepto de teatro, sirven más como una fuente de inspiración en su estética o su forma, sin la necesidad de que la técnica multimedial tenga un gran papel en las realizaciones escénicas. Sólo cuando la imagen de video entra en una relación compleja con la realidad corporal, comienza una estética multimedia propia del teatro.

Otra forma teatral que no se caracteriza por la aplicación de tecnología multimedia sino por una inspiración en estos medios, presenta la alternación de imágenes, tiempos difusos, una idea de doble pantalla, alusiones al entretenimiento trivial, etc. En estas formas teatrales prevalece un tono más paródico e irónico: como un collage escénico de imágenes.

El recurso audiovisual expone los aspectos ilusorios del teatro y crea algo desconcertante, ya que presenta la idea de presencia en video contrapuesta a la presencia en vivo. García Wehbi tiene una estrategia escénica que se llama *de interferencia*. "En medio de la obra hago un corte dramaturgico e incrusto un material (que puede ser textual, sonoro o de otra naturaleza). Así, el espectador tiene que revisar el trabajo para ver cómo asocia esa interferencia..." (Blanc, 2011, s/p). Ésta cumple también la función de cortar la ilusión que

la escena estaba creando. Usar estos medios, le permite al director, desconcertar al espectador de la obra para conectarlo de nuevo con la realidad. Esta estrategia es creada por Bertolt Brecht (1976) para mantener al espectador activo y recordarle la artificialidad del espectáculo.

Capítulo 2: El objeto. Legado de la vanguardia

2.1 Procedimiento dadaísta

2.1.1 Primeros pasos revolucionarios

La revolución que implica el movimiento dadaísta no puede entenderse sin ligarlo al momento en que surgió: la primera guerra mundial. Refugiados en la neutral Suiza, Hugo Ball, poeta y filósofo alemán, junto a su mujer Emmy Hennings crean el Cabaret Voltaire en 1916. (Ades, 1996). Este sirvió como centro de reunión a varios artistas, escritores y poetas entre los cuales figuraban Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, y Jean Hans Arp. Este grupo protestaba contra la guerra y expresaba su enojo frente al sistema que la había engendrado. “El artista nuevo protesta: ya no pinta.” (Tzara, 1918, s/p) A la vez, rechazaba las ideas principales del racionalismo expuestas en el siglo XIX, según ellos, éstas son las que habían llevado a la creación de una sociedad moralmente corrupta de la cual, el único resultado fue la muerte y la destrucción. (Waldman, 1992).

El Cabaret Voltaire se volvió la sede de estos artistas y poetas, quienes empezaron una provocadora serie de exhibiciones artísticas, poesía leída y performance diseñados para llevarse a cabo en una atmosfera frenética y caótica. Buscaban la desacralización del arte y se oponían a las costumbres, a la tradición, a la belleza y a la lógica dispuesta por la academia. (Cirlot, 1995).

El nombre del movimiento Dada nace al azar. Ball y Huelsenbeck lo encontraron accidentalmente cuando hojeaban un diccionario alemán-francés. Huelsenbeck dice “Nos viene que ni pintado. El primer sonido que dice el niño expresa el primitivismo, el empezar desde cero, lo que nuestro arte tiene de nuevo.” (Huelsenbeck, 1951, p.280).

La mayoría de los artistas dadaístas protestaban de forma activa a través de su arte, sin necesidad de estar vinculados a la política. (Waldman, 1992). Para ellos la guerra representaba la agonía mortal de una sociedad basada en la codicia y el materialismo. Ball

veía a Dadá como un réquiem por esa sociedad y como el comienzo de una nueva. (Ades, 1996). Por esto, el dadaísmo propugno la rebelión, la disrupción y el cambio. Buscaba un arte de alteración, de azar y de innovación en el medio artístico. (Waldman, 1992).

En el *Manifiesto Dadaísta*, Tzara escribe:

Así nació DADA de una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad [...] Dada (es); protesta con puños de todo su ser en acción destructiva es Dada; el conocimiento de todos los medios hasta hoy rechazados por el pudor sexual, por el compromiso demasiado cómodo y por la cortesía es Dada; la abolición de la lógica, la danza de los impotentes de la creación es Dada; la abolición de toda jerarquía y de toda ecuación social de valores establecida por nuestros criados es Dada; todo objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas son medios de lucha Dada; abolición de la memoria: Dada. (Micheli, 1993, p.301).

La rebelión de los dadaístas conlleva un tipo complejo de ironía, pues ellos mismos dependían de la sociedad condenada, y la destrucción de ésta y de su arte significaría, por lo tanto, la destrucción de ellos mismos como artistas. Así que, en cierto sentido, Dadá existía para destruirse a sí mismo. (Ades, 1996).

El cabaret tuvo seis meses de vigencia y fue el lugar que dio vida a este movimiento. Después de esto, los dadaístas siguieron produciendo arte, pero cada uno recorrió su propia dirección. Por un lado estaban aquellos como Ball y Arp quienes buscaban un nuevo arte con el que sustituir un esteticismo gastado e irrelevante. Por otro lado, aquellos como Tzara y Picabia estaban empeñados en la destrucción por medio de la burla y la ironía. Zurich y el Cabaret Voltaire fueron el núcleo de este movimiento y de allí se fue expandiendo hacia otras capitales mundiales. (Cirlot, 1995).

2.1.2 Objetando la modernidad

Los dadaístas entendían que el arte había quedado desligado de las convenciones a las que había estado sujeto durante siglos. Eran necesarias tanto las proyecciones hacia el futuro, como la ruptura con el pasado; había que oponerse a la nueva cultura dominada

por la tecnología. (Anaya, 2003). Esto llevó a una postura anti-maquinista del movimiento dadaísta.

La máquina es para ellos sinónimo de un progreso técnico que no ha conducido al bienestar sino a la guerra. Por este motivo la máquina es desafiada y ridiculizada. Son interesantes los múltiples sentidos y los engranajes de esta maquinaria creada cuyo funcionamiento resulta imprevisto y no tiene objetivo determinado. Se puede decir que estas máquinas inútiles constituyen una crítica al avance de la alta tecnología. De alguna manera, la máquina permitió a estos artistas descubrir una nueva forma de belleza. (Cirlot, 1995). El arte tomó un nuevo rumbo renunciando a la forma perfecta del objeto estético. Duchamp afirma “no merece la pena un cuadro que no causé impacto”. (Ramírez, 1994, p.236).

Picabia pintó muchas obras que mostraban una irónica visión de la ideología maquinista. En *Retrato de una chica americana en estado de desnudez* (1915) está dibujada con gran exactitud una bujía con la inscripción *para siempre*. Esto remite tanto al objeto mecánico como a la joven. (Anaya, 2003). A pesar de que las máquinas están hechas de materiales más duraderos que nuestro cuerpo, envejecen más rápidamente que los hombres. Son invenciones y fabricaciones; en cambio, los cuerpos son re-producciones, recreaciones. Las máquinas se gastan y al cabo de cierto tiempo un modelo sustituye a otro, los cuerpos envejecen y mueren pero, el cuerpo, es el mismo desde la aparición del hombre sobre la tierra hasta el día de hoy. (Paz, 1989).

Marcel Duchamp fue el padre de la revolución contra las máquinas. Estuvo entre los primeros que denunciaron los riesgos de la tecnología moderna. Creía que las máquinas eran agentes de destrucción, productoras de desperdicios y envenenadoras de la atmósfera. Por esto es que le fascinaban los *antimecanismos*. Con este término él se refería a unos aparatos que denunciaban de manera imprevisible, anulando la eficacia de la técnica y su utilidad. En realidad amaba las máquinas que se criticaban a sí mismas. (Anaya, 2003).

2.1.3 *Objet trouvé*

El *ready-made* es algo ya hecho, previamente fabricado. El artista no crea obras de arte en el sentido tradicional del término sino que elige algún objeto del universo técnico-industrial. (Hughes, 2009). El artista al escogerlo y presentarlo en un espacio consagrado al arte (galería, museo, salón) llega a ocupar el estado de objeto de arte. No existe una diferencia fundamental entre un objeto hecho a mano o a máquina, la única posible intervención personal en una obra es la elección. La contradicción es la esencia del acto. Los *ready-mades* no son anti-arte, ni arte, sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía. (Paz, 1989).

Sería inútil discutir sobre su estado de belleza o fealdad, tanto por que están más allá de estos conceptos, porque no son obras sino signos de interrogación o de negación frente a las obras. Duchamp rehúsa a convertir la sensación estética en su fin. Explica:

Tuve la intención de hacer no una pintura para *los ojos* sino una pintura en la que el tubo de colores fuese un medio y no un fin en sí. El hecho de que llamen literaria a esta clase de pintura no me inquieta; la palabra *literatura* tiene un sentido muy vago y no me parece adecuada [...] Hay una gran diferencia entre una pintura que sólo se dirige a la retina y una pintura que va más allá de la impresión retinaria [...] Para mí la finalidad es otra, es una combinación o, al menos, una expresión que sólo la materia gris puede producir. (Paz, 1989, p.87).

El *ready-made* no postula un valor nuevo, es una crítica activa. La acción crítica se despliega en dos momentos. El primero funciona como una limpieza intelectual, es una crítica al gusto y el segundo es un ataque a la noción de obra de arte. (Hughes, 2009).

La significancia del *ready-made* se basa en su insignificancia. Por tal razón no debe ser un objeto hermoso, agradable, repulsivo o siquiera realmente interesante, debe ser un objeto neutro. Para Duchamp la elección del *ready-made* dependía del objeto. Le resultaba muy difícil elegirlo, debido que al cabo de quince días terminaba apreciándolo o detestándolo; y por el contrario, éste debía llegar a una especie de indiferencia tal que no produjera ninguna emoción estética. La lección del *ready-made* está basada meramente en la indiferencia visual. (Anaya, 2003).

“...Duchamp llama (a este objeto neutral) *belleza de indiferencia*. O sea: liberta.” (Paz, 1989, p.38). Despojado y fuera de su contexto original el *ready-made* pierde bruscamente todo su significado y se transforma en un objeto vacío, en bruto. Allí es cuando nace la necesidad de rectificar este objeto. Paz (1989) afirma que la inyección de ironía lo ayuda a preservar su anonimato y su neutralidad.

De hecho, Duchamp al presentar el urinario en la Exposición de los Independientes hizo que surgiera la misma duda que se había planteado antes con el *Desnudo bajando las escaleras*. ¿Es algo en serio o está bromeando? Tal vez ambas cosas a la vez. Ramírez (1994) caracteriza este trabajo como una integración por yuxtaposición. Explica que una idea se añade a otra y de este modo ninguna se aniquila. No se practica la exclusión en el sentido de tesis o antítesis, es más bien, un sentido de síntesis, según la dialéctica Hegeliana. Lo normal es que varios sentidos, aparentemente contrapuestos, se encabalguen en un mismo trabajo, creando nuevos. Duchamp trabaja con una yuxtaposición de elementos viscerales y mecánicos.

En el *Manifiesto Dadaísta*, Tzara escribe:

Para su creador carece de causa y de teoría. *Orden = desorden; yo = no yo; afirmación = negación*; proyecciones supremas de un arte absoluto. Absoluto en pureza de caos cósmico y ordenando, eterno en el glóbulo segundo sin duración, sin respiración, sin luz, sin control. (Micheli, 1993, p.307).

Los *ready-mades* tienen un curioso parentesco con algunos pensamientos literarios. El mecanismo del poeta Roussel, gran influencia de Duchamp, consiste en presentar una serie de palabras idénticas que dicen dos cosas diferentes. Esto se parece al principio duchampiano: el objeto descontextualizado es obligado a significar varias cosas a la vez. (Ramírez, 1994).

Pese a todas las diferencias, los *ready-mades* concebidos por Duchamp tienen una estructura común. Se podrían describir como productos ya elaborados, elegidos por el artista con el fin ambiguo de realzar sus altos valores estéticos, hasta entonces ignorados,

y desacreditar el sistema consagrado de las bellas artes. Son casi chistes objetuales. (Ramírez, 1994).

El *Portabotellas* es un *ready-made* no modificado, extraído del mundo cotidiano y presentado sin intervención alguna por parte del artista. Expuesto como objeto de arte, extraído de su contexto para crear nuevos pensamientos. Denomina al objeto de una nueva manera. (Anaya, 2003).

Son evidentes las referencias sexuales del objeto. Los hierros erectos destinados a insertarse en las botellas vacías. Duchamp responde a la pregunta sobre el papel del erotismo en su obra: "Enorme. Visible o no, o en todo caso subyacente." (Ramírez, 1994, p.16). Se habla de un erotismo de precisión, maquinista, que funciona además como una poderosa metáfora intelectual. (Ramírez, 1994).

Otro *ready-made* de Duchamp es el titulado *L.H.O.O.Q.* (1919). Pinta bigotes y barbilla a una pequeña reproducción de baja calidad de *La Gioconda*. Este gesto es sutil y lleno de sentidos, más allá de la salvaje profanación del sex-appeal a una de las mujeres más famosas. La intervención alude al reiterado deseo del artista de unificar los contrarios; en este caso, lo femenino (la Gioconda) y lo masculino (la barbilla y los bigotes). El nombre leído en francés de manera rápida se entiende como: ella tiene el culo caliente. Esta frase atribuye a la Gioconda una carga de apetitos sexuales. A la vez, el nombre en inglés se puede leer como LOOK (mira), puede considerarse como un comentario sobre la relación del espectador y la obra. (Anaya, 2003).

El proceso creativo es una actividad bipolar ya que toda propuesta debe ser completada por los espectadores. Las estrategias de recepción nunca buscaron llevar al contemplador hacia la captación plena del sentido. De hecho Duchamp trataba que los contenidos no llegaran fácilmente al receptor. Planteó la estrategia de recepción denominada retardamientos. Estas eran formas comunicativas dirigidas a asegurar que el receptor no descifrara todo el sentido de las obras. (Ramírez, 1994).

El acto creativo era impensable sin la participación del receptor. “En conjunto, el acto creativo no está realizado solo por el artista: el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior descifrando e interpretando sus cualificaciones internas y, de ese modo, añade su contribución al acto creativo.” (Anaya, 2003, p. 248). Duchamp inauguró un modo interpretativo y un modo de comprender la experiencia artística que se relaciona con la estética de recepción.

En 1917, Duchamp realizó un *ready-made* titulado *Fuente*. La obra es un urinario masculino de porcelana firmado por R.Mutt. El urinario girado noventa grados respecto a su posición original, y apoyado horizontalmente en la parte posterior. Cuando Duchamp decide darle la vuelta no pretendía hacerlo por una finalidad geométrica sino para evocar el inverso de su uso. El objeto recibirá devuelta su propia orina, como cascada en sentido inverso, a través del agujero por donde normalmente entra el agua que limpia el urinario. (Paz, 1989). Para Ramírez (1994) esta obra es a la vez una reivindicación de la belleza industrial, una provocación típicamente dadá, y un artificio de especulación geométrica post cubista.

Duchamp publica en *The Blind Man* una breve extensión sobre la justificación artística de la obra:

Que el Sr. Mutt hizo o no hizo la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él es quien la ha elegido. Ha tomado un artículo común de la vida de todos los días, lo ha colocado de modo que su significado útil desapareciera, ha creado un nuevo pensamiento para este objeto. (Ramírez, 1994, p.50).

La obra más importante de Duchamp es *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun* es una maquina inútil, imposible y delirante. Denominada también como el *Gran vidrio* compuesta por dos cristales superpuestos. La idea de esta obra empezó a gestarse en 1913, después de dos años recién empezó a trabajar en ella. En 1923 dejó de trabajar en ésta, aunque no la consideraba terminada. Retoma la obra en 1936 para restaurar los dos paneles de vidrio que habían sido rotos al trasladarse. (Paz, 1989). Considerando esta rotura como un acto de azar que le agregaba más significado a la obra.

En la obra, el deseo de los solteros es desnudar a la novia. Según Anaya (2003), esto se trata de una metáfora erótico-mecánica y de un complejo relato sobre la posibilidad o la imposibilidad del amor. El *Gran vidrio* presenta el eterno femenino como un motor de combustión y el mito de la gran diosa y sus adoradores-víctimas como circuito eléctrico. Una idea de motor-deseante. A la vez, burla la concepción positivista del amor y la impugnación de todo el maquinismo y tecnología de la modernidad. El *Gran vidrio* como las obras de Duchamp propone ir más allá de la retina.

2.2 Distorsiones objetuales en el surrealismo

2.2.1 Dialéctica surrealista

Lo que el dadaísmo no pudo hacer por su propia naturaleza lo hizo el surrealismo. Este nació con interés de una acción positiva para empezar a reconstruir de las ruinas del Dadá. Pues, el dadaísmo al negar todo, tenía que terminar negándose a sí mismo. (Ades, 1996).

Muchas de las posiciones dadaístas se mantienen en el surrealismo como ser los gestos, actitudes destructivas, métodos provocadores y el sentido general de la rebelión. Pero, el surrealismo se presenta con la propuesta de una solución que garantice al hombre una libertad positivamente realizable. Al rechazar la espontaneidad y primitivismo del Dadá, el surrealismo propone una búsqueda experimental y científica, que se apoya en la filosofía y en la psicología. Esta es la diferencia fundamental: el surrealismo construye teorías y principios en lugar del anarquismo de Dada. (Passeron, 1982).

La posición Dada era una posición provisional, producida por la náusea a la guerra y pos guerra. Ahora los temas habían cambiado, sin embargo, la fractura de la crisis continuaba abierta y seguía generando disgustos. El surrealismo trabaja con esta conciencia de fractura: un quiebre entre arte y sociedad, mundo exterior y mundo interior, fantasía y

realidad. Este sentimiento de crisis y quiebre se siente en otras vanguardias pero solo el surrealismo propone una búsqueda de la solución. (Micheli, 1993).

El problema de la libertad es el problema fundamental del surrealismo. De Micheli (1993) habla de la libertad individual y libertad social. A la libertad social se llega a través de la revolución y a la libertad individual a través de la liberación de la conciencia. Marx es el teórico de la libertad social y Freud de la revolución individual.

Transformar el mundo, dijo Marx; *cambiar la vida* dijo Rimbaud: para nosotros estas dos consignas son una sola. Este es el pensamiento de los surrealistas... *Es necesario soñar*, dijo Lenin; *es necesario actuar*, dijo Goethe. El surrealismo nunca quiso otra cosa; su esfuerzo pretende resolver dialécticamente esta oposición. (Micheli, 1996, p.179).

La imagen surrealista nace de la yuxtaposición casual de dos realidades diferentes. Ades (1996) afirma que cuanto más diferentes sean los dos componentes de la imagen más brillante será. La imagen surrealista es la metáfora de la propia imaginación humana, pero ésta solo puede plasmarse si se da rienda suelta al inconsciente. Es así que aparecen espontáneamente las imágenes más asombrosas.

Se trata de encontrar el punto medio entre los estados de sueño y la realidad, aparentemente estos dos estados contradictorios dan paso a una especie de realidad absoluta, una *surrealidad*. Este es el principio de la dialéctica hegeliana propuesta por Breton en el *Manifiesto surrealista*. El surrealismo es el movimiento que intenta reconciliar el mundo interior de la imaginación con el mundo de la realidad exterior. (Waldman, 1992). Acceder a esta condición es la meta del arte. Para los surrealistas dicha meta también es la vía a la revolución. (Passeron, 1982).

El término *surreal* es inventado por Apollinaire para describir la habilidad del hombre para crear lo antinatural. (Waldman, 1992). El artista surrealista debe explorar su inconsciente. Es por eso, que el surrealismo se manifiesta de dos modos distintos: el automatismo y el onirismo. La fuente original del interés por el automatismo es Freud. Se entiende

automatismo como la ejecución mecánica de actos sin participación de la conciencia. (Micheli, 1996).

Surrealismo, n.m. Automatismo psíquico puro a través del cual se pretende expresar, tanto de palabra como por escrito, el auténtico funcionamiento del pensamiento. El pensamiento dictado en ausencia de cualquier control que pudiera ejercer la mente y libre de cualquier preocupación estética o moral. (Bretón, 1995, p.44).

Los surrealistas insistieron que el automatismo revelaría la auténtica y personal naturaleza de quienquiera que lo practicara, de una manera mucho más compleja de la que pudieron hacerlo sus creaciones conscientes. Pues el automatismo es el medio más perfecto para llegar al inconsciente y destaparlo. El acento está puesto en el automatismo pero también en los sueños. Freud había revelado que estos son una expresión directa de la mente inconsciente, ya que la mente consciente relaja su control durante el sueño. (Ades, 1996).

2.2.2 El objeto surrealista

Breton dice: “la empresa surrealista tiende a provocar una revolución total del objeto.” (1995, p.278).

En *Introducción al discurso sobre la poca realidad* (1924), subraya la *irrealidad* del objeto surrealista. Objetos que solían pertenecer a planos y órdenes distintos (espacial y conceptualmente) se unían en una yuxtaposición inesperada. Una técnica básica del artista surrealista es este distanciamiento del objeto, particularmente la separación del mismo con respecto a lo que generalmente está asociado. (Waldman, 1992). El poeta Paul Nougé define el arte surrealista como objetos desconcertantes en un accidental encuentro. Explica que hay que aislar al objeto de sus ataduras con el resto del mundo. (Waldman, 1992).

Una de las diferencias más grandes con los *ready-mades* fue que el objeto surrealista presenta un signo de deseo. Por el contrario, Duchamp apuntaba a la indiferencia visual y

la anestesia total del *ready-made*, que a diferencia del objeto surrealista, está separado de la subjetividad. Sin embargo, el objeto surrealista tiene su origen en el *ready-made*.

La imagen surrealista es un atentado al principio de identidad. Los objetos surrealistas siguen este mismo procedimiento. El automatismo se pone en marcha por el impulso de un objeto encontrado que actúa como provocador óptico. Estos objetos son mucho más híbridos y no auténticos, en el sentido que son extra-plásticos por definición. No pretenden ser estéticos, al contrario, piensan despertar nuevos sentimientos en el espectador. La única fuerza que actúa sobre ellos es la simbología sexual, de gusto freudiano. (Micheli, 1993).

Dalí inauguró un nuevo periodo surrealista con el surgimiento del objeto surrealista. Expuso seis tipos de objetos: *objetos simbólicos*, origen automático; *objetos transubstanciados*, origen afectivo; *objetos para proteger*, origen onírico; *objetos envueltos*, fantasías diurnas; *objetos mecánicos*, fantasías experimentales; *objetos moldeados*, origen hipnagógico. (Ades 1984).

Dalí centró su atención en los objetos simbólicos. Sentía que la gente ya no quería seguir oyendo hablar de sus fobias y manías, sino que deseaba tocarlas con sus manos y verlas con sus ojos. El objeto surrealista desacreditó y enterró al surrealismo del periodo onírico y de la técnica de escritura automática. Según Dalí, el objeto fetichista era una realidad nueva y absolutamente inútil. (Maddox, 1990).

Los objetos surrealistas son contruidos, por lo general, con materiales *ready-made* y objetos encontrados, cuyo interés no reside en la forma tanto como en su significado. Los objetos que realiza Dalí son desconcertantes y complicados por lo que van acompañados de una descripción completa por parte del artista. A la vez están fuertemente cargados por mucho simbolismo sexual. (Ades 1984).

Dalí define el objeto surrealista como aquel que: "...se presta al mínimo funcionamiento mecánico, y que se basa en los fantasmas y representaciones que pueden ser provocados por la realización de actos inconscientes." (Breton, 1995, p.306)

Este artista juega con la concepción del objeto surrealista como ente inútil desde un punto de vista racional y práctico. Sustituye este objeto del mundo real y lo lleva a un entorno insólito para sembrar la confusión y desacreditar sus funciones ordinarias. Dalí también indaga en el mundo del diseño de muebles y decoración de interiores en un sentido estrictamente no funcional; como: el sofá Mae West, en forma de labios; el teléfono langosta; un piano de cola que surgía de un estanque que arrojaba agua por el teclado, por ejemplo. (Maddox, 1990).

En *Introducción al discurso sobre la pequeñez de la realidad* (1924), Breton desarrolla la posibilidad de fabricar objetos sin acceso al mundo real, tal como un libro o un cepillo de dientes, aunque estas carezcan de una función discernible. "...fabricar, en la medida de lo posible, determinados objetos que se ven únicamente en sueños y que, a pesar de no ser útiles, parecen divertidos." (Ades, 1984, p.161).

En París 1938 fue la Exposición Internacional del Surrealismo y marcó su apogeo antes de la guerra. El objetivo era la reacción frente a un entorno desorientador, en el cual se expusieran por primera vez diversos objetos surrealistas creados por artistas diferentes. (Ades, 1996).

Duchamp fue quien organizó el escenario, colgó del techo mil doscientos sacos de carbón; el suelo estaba cubierto de hierba y hojas secas alrededor de un estanque bordeado de juncos y helechos, en el centro ardía un brasero de carbón y en las esquinas había enormes camas de matrimonio. En la entrada de la exposición estaba el *Taxi lluvioso* de Dalí, un vehículo abandonado sobre el que crecía hierba y dentro del cual se encontraban los maniqués del conductor y de una pareja histérica, regados con agua, y sobre los que reptaban caracoles vivos. Una "calle surrealista" a cuyos lados se alineaban maniqués de mujer "vestidos" por Arp, Duchamp, Dalí, Ernst, Masson, Man Ray y otros, conducía al salón principal. Dentro se habían reunido, a la vez que numerosas pinturas, objetos surrealistas tales como la taza y plato de desayuno de Meret Oppenheim, revestidas de piel por dentro y por fuera, y el *Jamais*

de Domínguez, un enorme gramófono de cuyo altavoz salían un par de piernas y el cabezal cuyo brazo había sido sustituido por una mano de mujer. (Ades, 1996, p.114).

2.3 Pop Art: el objeto popular

2.3.1 Los medios de masas en el arte

El Pop Art es un término genérico para nombrar los fenómenos artísticos que tienen que ver con el estado de ánimo de una época. El grupo de artistas londinense del Institute of Contemporary Art, sentían fascinación por la nueva cultura popular urbana, en particular sus manifestaciones en Estados Unidos. Esto era una consecuencia tardía de la guerra, fue una reacción contra el romanticismo de la época y el arte británico durante los años cuarenta. (Lucie-Smith, 1995)

El término Pop Art lo empleó por primera vez el crítico británico Lawrence Alloway en 1954 para referirse al arte popular que estaba creando la publicidad de masas. En 1962, Alloway amplió el sentido del término para que incluyera la actividad de los artistas que intentaban utilizar imágenes populares dentro del contexto de arte. (Lucie-Smith, 1996).

Osterwold (1992) explica que lo trivial se convirtió en objeto de interés general admitido por todos los estratos sociales. Los temas pictóricos del Pop Art están motivados por la vida diaria, reflejan la realidad de una época y a la vez refuerzan el cambio cultural con una conducta provocativa. La conmoción y la alteración de lo cotidiano, la ruptura de los tabús, todo esto forma parte de esta contracultura.

En Estados Unidos, para las nuevas generaciones, la nueva conciencia se manifestaba en el deseo de suprimir los valores culturales establecidos. El arte pop era una clara crítica al sistema capitalista, a las nuevas formas de vida y a las estructuras culturales y sociales. Se buscó la revalorización de lo trivial. Las imágenes de la industria de consumo, los envoltorios, los productos, las estrellas de los medios de masas, no solo fueron convertidas

en el contenido del arte y en temas de investigación, sino también en objetos de museos. (Fiz, 1997).

La concepción estilística del Pop Art es el resultado de un tema artístico central y específico, la preocupación del arte por sí mismo: el arte como arte, la obra de arte como objeto, la imagen, la pintura, el cuadro, los instrumentos pictóricos, el envoltorio, las obras de la historia del arte, las imágenes estilísticas, la abstracción y la composición. El Pop Art manifiesta en las obras la concepción que tiene de sí mismo como anti-arte, por lo menos en relación con el concepto tradicional: su estilo despersonalizado, lo antisubjetivo, su función en la sociedad de masas y la nueva razón de ser del arte. (Osterwold, 1992, p.55).

Los temas generales de lo Pop Art según Osterwol (1992) son: la subcultura, la cultura popular, las imágenes de los medios de comunicación, las nuevas tecnologías, el diseño, la industria del consumo y la industria mecánica, así como las interrelaciones de estas manifestaciones y su influencia sobre el hombre. La subjetividad del individuo se pierde con el consumo de las masas; por lo que, el pop art pretende redefinir el individualismo dentro del arte.

Sus raíces se encuentran en el Dadá. Estas dos vanguardias dudan sobre el significado del arte, de sus formas y contenidos, de su recepción habitual y de los conceptos de belleza y verdad en sus respectivas épocas. Se basan en el realismo orientado por la vida diaria, el entorno industrial y los temas sociales.

Hay una vuelta a las técnicas dadás, a los artificios dadás, pero sin la filosofía de ellos. Los artistas *pop* encontraron algo positivo en estos gestos de oposición, algo de donde se podría llegar a construir. El Pop Art es un movimiento culto y altamente consciente. (Lucie-Smith, 1996).

El *ready-made* es el precursor del Pop Art. Este muestra que el arte se convierte en algo cotidiano y que lo cotidiano se convierte en arte. De todas maneras hay una gran diferencia entre la *Fuente* de Duchamp y las *Cajas Brillo* de Andy Warhol, y aquí radica una gran

diferencia entre estas dos corrientes artísticas. Duchamp elige el urinario, y toma el objeto real y lo exhibe en el museo. Warhol reproduce estas cajas, no las adquiere, como hecho de que las apariencias son nuestra realidad. (Oliveras, 2004).

La proximidad que tiene con el Surrealismo viene de la combinación de los objetos en la pintura, el dibujo y la escultura. El surrealismo se concentra en los impulsos inconscientes del hombre y el Pop Art en su mecanismo de comportamiento manipulado desde el exterior. Lo más llamativo del Surrealismo con respecto al Pop Art es la libre combinación de normas de conducta, modelos estéticos y objetos.

2.3.2 Assemblage

Se trata entonces de un arte vuelto a los productos de la cultura popular; y en este sentido, de un arte popular. Los artistas *pop* nos muestran que al contacto mismo con los objetos de la producción social y del consumo, se genera un cambio de los principios históricos de gusto, y por ende se llega a una revolución estética. (Masotta, 2004).

Al igual que los diseñadores exhiben productos, los artistas *pop* exhiben productos diseñados. Los liberan de su función real y los colocan en un contexto inusual y reflexivo; el cual, se encarga de cuestionar cual es el valor que realmente le corresponde a la imagen y la reproducción. Los objetos *pop* muestran con claridad el mundo del consumo masivo de productos con la necesidad de provocar irritación e invertir la visión del mundo y los hábitos ligados a estos productos. (Osterwold, 1992).

Cuando se llega a definir una pintura *pop* típica, se descubre que tal cosa no existe. La idea de *estilo* se desvanece. Por lo que es difícil encasillar a los artistas dentro de una sola categoría. Por ejemplo, el búlgaro Christo crea estos objetos artísticos conocidos como los *empaquetages*. Estas piezas son empaquetados de lo cotidiano, artículos de uso diario. Representan un enmascaramiento de la cultura de consumo. Nos enfrenta a la idea del contenido del envoltorio: estiliza lo conocido y lo desconocido, incita a la revelación y al

descubrimiento. A la vez, usa el concepto Duchampiano sobre la desnaturalización del objeto. (Waldman, 1992).

Otro artista que emplea su propio estilo hacia el uso del objeto es Andy Warhol. Según Osterwold, Warhol lleva al objeto hacia una nueva visión inesperada al elevarlo, tanto en lo semiótico como en lo estético, en un balance crítico y problemático. “En el proceso de Warhol se mezcla el concepto y la sensualidad, la estética libre y la función ligada al objeto.” (1992, p.27). El objeto de consumo ha dejado de ser alabado y es ahora tratado de una forma macabra y dudosa hasta llevarlo al absurdo.

El trabajo de Rauschenberg y de Johns está caracterizado por la tensión entre el todo y la nada, el conjunto y las partes, lo banal y lo filosófico. Rauschenberg se caracteriza por sus *Combine paintings*. Combina diversas técnicas: imprime fotografías de periódico y revistas mediante el frotado, combinándolas en collages y *assemblage* con objetos y materiales banales. “En una interrelación mutua, las partes abstractas acentúan o desnaturalizan el realismo objetivo y trivial, y a la inversa: los objetos de la realidad diaria acorralan a las abstracciones, las aceleran, las limitan y perturban su intensidad.” (Osterwold, 1992, p.88).

Pretende confrontar las reproducciones mecánicas triviales de los medios de comunicación. Dentro de los cuadros muestra un gran número de imágenes de los medios de masas, a la vez combina objetos como símbolos de la sociedad de consumo: los residuos, la suciedad y los huesos se entrelazan con signos como la historia del arte con el presente, la vida diaria con aparatos y la política con obreros, lo colorido se vuelve negro. (Fiz, 1997).

Jasper Johns pretende reducir la lógica artística a lo esencial. Asegura que la percepción de un objeto tiene lugar a partir de observarlo y pensar. El significado viene de la contemplación directa y no de la manipulación por sentimientos, expectativas o ideas. Al reducir un objeto en el cuadro a la función de la percepción, lo purifica de emociones y libera la imagen y la representación de interpretaciones. Johns no trabaja los medios de

comunicación como una estrategia para explicar los niveles de la visión y el pensamiento de la época, lo hace con la idea de la pintura como objeto, más bien que como representación. Por eso rechaza el procedimiento Duchampiano de presentar objetos reales; él decidía recrearlos para establecer un diálogo entre el original y su réplica. (Lucie-Smith, 1995).

Claes Oldenburg transforma los helados, tartas, salchichas, hamburguesas, lavabos, bañeras, banderas americanas y muchas otras cosas en esculturas de diversos tamaños para cambiar el modelo habitual en una deformación extrema. El objeto, en principio atractivo, delicado y diseñado en su obra, cambia su materialidad y se vuelve pastoso, informe y repugnante pero, a la vez abstracto e ideal. Estos objetos de consumo masivo se convierten en una diversión, en una ironía macabra y en estado de disolución. Lo cotidiano se vuelve extraño; solo es reconocible en sus rasgos formales como un recuerdo lejano. (Waldman, 1992).

Oldenburg explica: "Soy partidario de un arte que debe su forma directamente a la vida, que se retuerce y se extiende... que es pesado y macizo y tosco y dulce y estúpido como la vida misma." (Osterwold, 1992, p. 193).

El Pop Art pretende presentar las contradicciones y los absurdos del mundo real como algo armonizado o convertido en costumbre. El realismo del mundo material, es para este movimiento un símbolo de independencia social del arte y del artista.

Capítulo 3: El objeto teatral

3.1 El objeto: función poética

Los seres humanos viven rodeados de objetos diseñados para facilitar las necesidades cotidianas. Objetos en los cuales se deposita afecto y recuerdos. Estos contienen una vida y una fuerza propia. Todas las funciones y propiedades del objeto de la vida cotidiana se potencian en el marco de la creación teatral (Trastoy, 2006). “Un objeto que debía encarnar lo inmóvil y para siempre quieto, resucita (en el teatro) para contar su vida y vuelve a morir una y otra vez frente a los humanos horrorizados.” (Alvarado, 2009).

El objeto juega un papel fundamental en el universo del mundo teatral. Se relaciona con el personaje, crea y condiciona sus conductas. Introduce información por su presencia material, al igual que por su presencia en el discurso verbal de los personajes. Su funcionalidad abarca la posibilidad de acumular tiempo e historia; así, construye un recurso apropiado para la obra dramática. (Trastoy, 2006).

El objeto puede ser utilizado de muchas maneras y a la vez, proporcionar varias funciones. Puede ser enunciado en el texto por el dramaturgo, por el escenógrafo al materializar su visión de la puesta, o mismo por el actor al nombrarlo o manipularlo. (Trastoy, 2006).

Como explica Ubersfeld (1997), no es fácil definir al objeto en sí mismo.

Para el *Diccionario Larousse*, objeto es una cosa que existe fuera de nosotros, una cosa situada delante, con un carácter material. Para Bergson, el objeto es un complemento de la actividad humana. (...) un objeto es más que una cosa: es una cosa pero retomada y humanizada por el uso que de ella hacen los hombres, incluso si no la han creado ellos mismos. La piedra no se convertirá en objeto más que si se la asciende al rango de pisapapeles. (p. 127).

Cualquier cosa que está situada sobre el escenario automáticamente adquiere el carácter de objeto. Este es retomado y recompuesto por la actividad teatral. Todo lo que está arriba de un escenario, aunque sea un objeto que a primera vista parece estar puesto como algo casual, se vuelve significativo por su mera presencia. (Ubersfeld, 1997).

Todo puede convertirse en objeto mediante la representación. Cualquier cosa manipulada por el actor ya sea una marioneta, par de zapatos, silla, mesa, etc. obtiene el valor de objeto teatral, inclusive cosas que no se consideran como tales: una parte del decorado, una manga de la camisa, incluso parte del cuerpo del actor, de animales o hasta seres humanos. (Ubersfeld, 1997).

Mauricio Kartun en el prólogo del libro *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*, explica la diferencia entre utilería y objeto teatral:

La utilería – un utensilio-, sirve (es ideológicamente sirviente, se somete). El objeto en cambio, en su fantástica inutilidad, cumple siempre su natural función rebelde: objetar (y así impugnando el facilismo de la red conceptual, obliga y ayuda a encontrar la relación entre elementos antes no relacionados, que es nada más y nada menos que la acción de crear. (Cursi, 2007, p.8).

El objeto dentro del mundo escénico, es el que permite comprender el funcionamiento del espacio más fácilmente. La escenografía teatral se podría definir a través de dos corrientes: el espacio-decorado y el espacio-forma. El espacio-decorado combina los elementos escénicos con la finalidad de crear un lugar real. El espacio-forma se compone de objetos discontinuos que dejan de tener el status de accesorios, para convertirse en elementos que tengan significado y que aporten dramáticamente a la puesta. (Cursi, 2007).

Los objetos no cumplen un papel pasivo en las representaciones teatrales. Están constantemente interactuando con los actores y aportando una dialéctica propia. Los objetos situados dentro de un dispositivo escénico, permiten al espectador localizar un registro social, un código de costumbres determinadas por una realidad socioeconómica, etc.; a la vez, que funcionan poéticamente en la puesta. (Trastoy, 2006).

Como explica Jossette Feral en *El singo en proceso*:

Todo objeto teatral desde el momento que es llevado a escena, abandona su sistema de referencia inicial, sistema que lo integraba a una cultura dada y le atribuía una función precisa, para integrarse en un nuevo sistema, como es el de la escena, donde adquiere un nuevo sentido y una nueva función. En ese sentido es posible decir que todo objeto

escénico se convierte en el escenario en un objeto “construido”. (...) La realidad primera del objeto escénico es ante todo aquella que le da el sistema de la escena, porque solo en ella adquiere sentido. (Cursi, 2007, p. 78).

Los objetos son para el receptor portadores de sentido y signos que ayudan a reafirmar lo que cuenta la obra teatral. Al espectador se le otorga la posibilidad de mirar una representación con libertad, suprimiendo las restricciones que están impuestas en los objetos de la vida cotidiana. Los mensajes que emiten no dependen solo del estado de uso, acumulación o escasez, orden o desorden, sino que deberían ser decodificados a partir de la relación dramática que se les agrega estando en escena y siendo manipulados por los personajes. (Trastoy, 2006).

Inicialmente el objeto no es un signo, pero una vez sobre la escena sí, se convierte en uno. El teatro cambia la función del objeto y lo vuelve ficcional. Como explica Ubersfeld (1997) es un *double*: funciona como una réplica, reproduce las propiedades del objeto real pero no posee todas las cualidades del mismo. Por ejemplo, un billete que se rompe en escena, es uno fabricado para la representación, que imita sus características.

El objeto teatral cumple tres funciones. Inicialmente vale por un objeto en el mundo. En ese sentido es siempre ícono que remite directamente a algo, puede ser igual o simplemente parecerse a determinado objeto del mundo. En una puesta, por ejemplo, un basurero no parece una sociedad en escombros, pero puede valer por una, para la mirada del espectador. (Alvarado, 2009).

Otra función del objeto es la de índice cuando tiene una relación directa con otra cosa, por ejemplo una corona es signo de realeza, y de poder. La tercera función es la de símbolo de una realidad concreta o abstracta. Por ejemplo, una paloma blanca simboliza la paz, o una bandera roja simboliza la revolución. El objeto teatral cumple estas tres funciones: ícono, índice y símbolo. (Ubersfeld, 1997).

El objeto teatral también es un elemento estético. No se habla de los cánones de belleza, sino de la imagen que provoca el objeto. Su funcionamiento se entiende por su posicionamiento en el espacio y su relación con todo lo que le rodea; por sus rasgos distintivos (color, tamaño, forma, etc.); y por su significado. Con todo esto, el objeto es un formador de sentido para la puesta.

El objeto está puesto en el escenario porque es útil dentro del relato, pero también y sobre todo para decir algo. Todo lo que cuenta el objeto está dicho a través de todas sus características. El espectador es el que tiene que descubrir estos significados que constituyen el lenguaje del objeto. Todo está contando una historia: su materialidad, sus rasgos concretos, su color, la fabricación, el estilo del objeto, etc. (Ubersfeld, 1997).

Como explica Laino (2013), el objeto cumple una función dramática. En cuanto entra en contacto con el actor, se convierte en un signo. Un objeto útil en escena es aquel que proporciona la acción, que rompe con el código original y que genera un relato.

El objeto puede ser utilizado como lo conocemos o no, por ejemplo, un teléfono puede seguir siendo un teléfono en escena, pero si se usa para matar, empieza a componer lenguaje. Condiciona formas de actuar, de posicionarse, de acción. Todos los objetos son útiles hasta que dejan de cumplir con la función para la que fueron concebidos. Pero en escena su función es siempre dramática. Son funciones que generan acción, por eso el objeto se convierte en *poético*, en un *signo dramático potente*, con solo desviarlo de su vocación. (Laino, 2013, p.31-32).

3.2 Gordon Craig: la Supermarioneta

3.2.1 La renovación del teatro

En Londres, a finales del siglo XX, se inauguraron muchos teatros y se renovaron otros. Los productores, que habían invertido en estos, necesitaban gran cantidad de obras que aseguren un alto flujo de público. Para Craig, esto significaba un sacrificio inevitable de innovación teatral debido a que la cantidad masiva de obras no aseguraba su calidad. Es por esta razón, que él propuso una renovación de la escena. (Levy-Daniel, 2010).

Craig propone renovar el teatro a través la transformación de su estética. Se opone al teatro naturalista, a su ilusionismo y sus procedimientos, a los que denomina imitación fotográfica. Busca instaurar un simbolismo teatral con sus propios signos. El simbolismo es lo que lleva al *más allá de lo real*. Por eso, propone hacer sensible el mundo del espíritu a través de los medios teatrales. (Naugrette, 2004). “El valor fundamental de Craig es que convierte el escenario en un laboratorio de experiencias.” (Veinstein, 1970, p.30).

Craig plantea una mirada bastante adelantada a su época. Tiene posiciones estéticas muy radicales debido a que se opone al teatro que considera el acto de lectura como la representación. Insiste en la diferencia entre palabras para ser leídas y palabras para ser pronunciadas. Hace la distinción entre acción dramática y literatura. “Un arte independiente para el cual el movimiento en el espacio será más importante que el texto, un arte dirigido ante todo a la visión.” (Craig, 1957, p. 73). Recurre al dibujo para expresar su visión interior de la escena, debido a que el teatro es una cuestión de imágenes y proporciones que nada tienen que ver con la realidad. (Naugrette, 2004).

Craig transforma de manera radical el concepto del rol del director en la obra teatral. Hasta ese momento la realización y concepción de la representación estaban a cargo del actor y del dramaturgo. El director representaba una figura meramente auxiliar. Con Craig, éste pasa a poseer el absoluto y completo control del escenario. El director es el encargado de llevar su visión a escena. (Levy-Daniel, 2010).

Según su concepción, una obra es la síntesis de todos los elementos que la compone: la acción, el texto, el ritmo, las líneas y los colores. La acción es la que lleva adelante la escena, el espíritu de la obra; el texto es el cuerpo; el ritmo es el corazón; y las líneas y los colores son la esencia. El director es el artista encargado de transformar todas estas expresiones para crear su propio lenguaje y trasponerlo a escena. (Levy-Daniel, 2010). Es el encargado de proporcionar el equilibrio de la representación. Para Craig, el concepto de equilibrio es la condición de belleza. (Ribeiro, 2011).

Cada disciplina artística conlleva una serie de leyes que la articulan y regulan. Es por eso que Craig se plantea si actuar es un arte y por consiguiente, si el actor es un artista. (Veinstein, 1970). Lo accidental, para él, es enemigo del artista. El arte no permite nada que no pueda dominar por lo que trabaja con materiales que puede controlar. El hombre por naturaleza tiende a la libertad y no al dominio absoluto de su cuerpo y su mente, por lo que para el teatro es un material inutilizable. Toda emoción y todo sentimiento accidental y desordenado no tienen valor artístico. La mente del actor tiene menos poder que sus emociones. (Sella, 2010).

3.2.2 Del actor a la Supermarioneta

Dentro del nuevo cambio que plantea Craig está la concepción del trabajo actoral. Él realiza un análisis del modo de actuación de la época. Encuentra que predomina el culto a la personalidad, la búsqueda de efectos y la preponderancia de emociones. El actor es un simple medio que declama el texto y es rápidamente olvidado.

El actor se concentra en su persona y no en su personaje, se vuelve un actor de efectos se entrega a sus emociones y se deja guiar por la pasión, que hace exagerados sus movimientos. Cree que está entregando todo cuando se deja guiar por sus instintos emocionales. Craig cita el ejemplo de *Otelo*: un actor que lo encarna para dar la impresión que tiene celos, se dejara llevar por las acciones que desencadenan sus emociones como refunfuñar, desorbitar los ojos, apretar los puños, etc. Y, por el contrario, lo que debería hacer es indagar en su interior. Buscar en su mente, para después llevarlo al espacio de la imaginación y desde allí dar vida a los símbolos, que sin revelar las pasiones desnudas hablen de ellas con claridad. (Naugrette, 2004).

El arte para Craig no admite hechos accidentales. En *Los artistas del teatro del porvenir* explica:

En el cuerpo de hombre y mujeres, todo lo que esta representa es de naturaleza accidental: las acciones físicas de un actor, la expresión de su rostro, su voz, están a merced de sus emociones. El actor se vuelve esclavo de la emoción que invade sus miembros, lo sacude como quiere. El ésta totalmente en su poder, se mueve como presa del delirio o como un loco, tambaleando acá y allá; la cabeza, los brazos, los pies, si bien no están totalmente fuera de control, oponen poca resistencia al torrente de pasiones; que pueden ceder y hacerle dar un paso en falso, de un momento a otro. Muchas veces el cuerpo rechaza obedecer a la mente cuando la emoción se enciende, mientras la razón no hace más que alimentar el fuego de las emociones. (Craig, 1957, p.38-39).

Craig compara los procedimientos de un pintor al de un actor. El pintor trabaja con la esencia y el espíritu de las cosas. Lo hace con procedimientos claros de indagación profunda al espíritu mismo de lo que va a retratar, capturando su esencia más que su imagen. En cambio, Craig ve al actor como una cámara fotográfica encargada de copiar la realidad. No aspira a crear, ni a encontrar la esencia y el espíritu de lo que hace, muestra una copia sin arte, sin esencia de vida. Es un imitador más que un artista. (Sella, 2010). “En nuestros días el actor se aplica a *personificar* un carácter y a interpretarlo; mañana ensayará *representarlo* e interpretarlo; al día siguiente *creerá* uno él mismo. Así renacerá el espíritu.” (Craig, 1957, p.59).

Para el pintor la palabra vida representa algo muy diferente a la realidad. Los actores, argumenta Craig, creen que poner vida significa imitar la realidad. El actor expresa los pensamientos de otro mientras exhibe su propia presencia en público. Craig explica que es muy pobre el arte que no puede comunicar la esencia de una idea al público y que solo es una mala copia de la realidad: obra de imitador y no de artista. (Craig, 1957).

Craig parte de la suposición que nunca ha habido un actor que haya logrado educar totalmente su cuerpo para dejar que la mente trabaje sin la intervención de las emociones. Estima que sería deseable una perfección mecánica en que cada una de las emociones sea controlada, y que sólo el cuerpo esté presente como un esclavo de la mente. Afirma que nunca ha existido un actor perfecto. (Levy-Daniel, 2010).

Para crear arte, es preciso eliminar el instrumento falible del teatro: el actor. Craig propone sustituir a éste por una figura inanimada. Considera a la marioneta como el último suspiro de una civilización noble pues deviene de imágenes talladas en piedra en los templos antiguos. Se la considera una figura muy degradada de dios. (Sella, 2010).

Cuando alguien dibuja un muñeco sobre papel (...) jamás ha pensado en el significado más profundo de la idea que nosotros llamamos marioneta. Él toma por vacía estupidez y por deformidad angulosa la gravedad de la cara y la inmovilidad del cuerpo. Sin embargo, hasta los títeres modernos son cosa extraordinaria. Si los aplausos arrecian o si por el contrario son flojos, en sus corazones el latido no se acelera ni declina, y sus gestos no se vuelven precipitados e inexactos. Hay algo más que un rayo de genio en la marioneta (...) la marioneta me parece como el último eco del arte noble y bello de una civilización pasada. Pero como sucede en todas las artes que son caducas, entre manos bruscas o vulgares el muñeco se vuelve una cosa indigna. (Craig, 1957, p. 97).

De todas maneras, afirma que no hay que conformarse solo con la marioneta, hay que crear la Supermarioneta. Esta figura no competirá con la vida sino que irá más allá. El ideal es el cuerpo del actor en un estado de catalepsia por que posee una belleza similar a la muerte, aún cuando emane un espíritu lleno de vida. (Naugrette, 2004).

Con la Supermarioneta, Craig propone algo opuesto a la vida como la conocemos, un teatro de la muerte, del cual Kantor se apropiará más adelante. Es una visión del espíritu que denomina muerte, para evocar las cosas bellas del mundo imaginario. Su pensamiento apunta a que las cosas frías y muertas usualmente tienen más calidad que lo que habitualmente llamamos vida. Sombras y espíritus le parecen más atractivos y vitales que los hombres y mujeres. Las cosas muertas poseen una vida misteriosa y una perfección extrema. (Levy-Daniel, 2010).

Con la Supermarioneta, Craig piensa alcanzar un tipo de artificiosidad noble, contrapuesta a la del naturalismo. Quiere llegar a los movimientos simbólicos que liberan al pensamiento de su alma, a una total insensibilidad frente a cualquier emoción. En su provocación simbolista, llama a la muerte y deshumaniza al actor. El cuerpo del actor es un obstáculo para que se exprese el espíritu. Elimina la figura del actor y plantea marioneta como

magnífica, exuberante y grotesca. (Ribeiro, 2011). Esta es el medio para expresar la esencia del teatro y volverlo simbólico, a la vez que un arte exacto. (Naugrette, 2004).

El muñeco nace de la idea de dominar las irregularidades y desigualdades del actor. Así se llega a una perfección matemática y se elimina el azar del teatro para elevarlo al grado de arte. Eleonora Duse, en la introducción del libro de Craig explica: “para que el teatro se salve, es preciso que sea destruido; que todos los actores y actrices mueran de la peste... ellos hacen imposible el arte.” (Craig, 1957, p.2)

La Supermarioneta no es sólo un concepto teórico, sino el ideal estilístico de una nueva mirada sobre el trabajo del actor tradicional. Por eso es que se entiende que la Supermarioneta no representa la vida, al contrario, se aleja de ella para así poder trascenderla y ofrecer una visión única de la vida en su esencia. (Veinstein, 1970).

De todas maneras, la Supermarioneta en el fondo es un actor sin vanidad y sin egoísmo que no se deja guiar por sus emociones. Esto no significa que Craig menosprecia a los actores, sino que los desafía a que abduquen su vanidad, su estética romántica y su naturalismo. (Ribeiro, 2011).

En el prólogo de su libro *Del arte del teatro*, reflexiona sobre el actor y la Supermarioneta.

No es mi deseo ver a los actores de carne y hueso en muñecos de madera. (...) Eso es lo que quiero que hagan los actores, los malos actores cuando les digo que se vayan y dejen en su lugar a la Supermarioneta. (...) La Supermarioneta es el actor, más el fuego y menos el egoísmo; el fuego de los dioses y los demonios, sin los humos y vapores de lo mortal. (Craig, 1957, p.9-10).

3.3 Tadeusz Kantor y el Bio-objeto

3.3.1 Fusionando lenguajes

Tadeusz Kantor nace en 1915 en Wielopole un pequeño pueblo dentro de Cracovia, Polonia. Es necesario explicar sus orígenes debido a que su obra está teñida de memorias

y recuerdos. Kantor nace de madre católica y padre judío. Las dos religiones coexisten en su obra: se percibe al hombre cautivado por las tradiciones judías a través de sus atuendos, plegarias y rezos; como también, se percibe la última cena y la crucifixión. (Kobialka, 1993). Del padre no tiene más recuerdos que una fotografía en traje de guerra, la cual toma vida en *Wielpole, Wielpole*. Kantor se caracteriza por transformar una anécdota en recuerdo, e inmortalizarla en su obra mediante la repetición. (Rosenzvaig, 1995).

Durante la segunda guerra mundial, Cracovia fue la sede de gobierno de Hans Frank, verdugo nazi. La pesadilla de guerra convivió contantemente en las obras de Kantor. Él ha sido espectador de muchas tragedias. Por más de no haber sufrido una persecución nazi, ha visto como se vaciaba el barrio judío; de hecho, su padre murió en un campo de concentración en Auschwitz.

Rodeado de tanta destrucción y guerra, Kantor se refugia en el arte. Estudia pintura en la Escuela de Bellas artes. Su profesor fue un reconocido escenógrafo Polaco y un ferviente admirador de Gordon Craig. Por lo que Kantor se interesa en la escenografía y el ámbito teatral. (Rosenzvaig, 1995). Al venir de la plástica, él busca que el teatro se nutra y se contamine de recursos artísticos no escénicos. Propone una hibridación de lenguajes y de interdisciplinas. Piensa que ésta es la única forma de liberar al teatro de las convenciones tradicionales que incapacitan el producir emociones genuinas. (Tejada, 2002).

Kantor en su escrito titulado *Teatro imposible*, explica esta relación del teatro con el arte:

Me daba perfecta cuenta de que al introducir al teatro de la manera más directa y radical posible en los problemas planteado por las artes plásticas, lo sometía a la tentación de traicionar... lo provocaba para que saliera ilegalmente de su tranquilo hogar... lo colocaba en un espacio totalmente desconocido... Hay que salir fuera del teatro; no para crear un "antiteatro", sino para entrar en contacto con el conjunto del arte, con la corriente general del pensamiento. (Kantor, 2010, p. 93-94).

Considera que solo a través de una autonomía teatral ajena a la ilustración del texto y a la reproducción de lo cotidiano, propuestas por el realismo y naturalismo, se podría apropiarse

de la realidad total. Y solo se puede llegar a esto a través de relaciones estrechas con la totalidad del arte. (Kobialka, 1993).

Los artistas plásticos empezaron a concebir el espacio de una nueva manera: sacan su arte del museo y lo llevan a lugares públicos. Kantor toma esta iniciativa y abandona los espacios escénicos convencionales trasladando su obra a lugares con historia propia, apropiándose así de sus connotaciones y recuerdos. Crea su teatro llamado *Cricot* en los sótanos de la galería Krzysztofory. Esta se conformaba por una bóveda corrida de ladrillo que no permitía la separación de público y escenario. (Tejada, 2002). Con *Cricot*, Kantor no busca la realización de un espectáculo ni la formación de un elenco estable. Se encarga del desarrollo de ideas estéticas que va desarrollando a la largo de su proceso artístico. (Rosenzvaig, 1995).

3.3.2 Influencias artísticas

Una de las influencias más grandes de Kantor es Bruno Shultz, novelista y pintor Polaco de origen judío. Inventa una nueva génesis a partir de la naturaleza de los maniqués y propone que el hombre sea creado a imagen y semejanza del maniquí. La apariencia del maniquí está fijada en solo un gesto y éste es prisionero del mismo para siempre. Por lo que, Shultz plantea que cada actor represente un solo gesto. (Rosenzvaig, 1995).

Los maniqués sufren de la imposibilidad de ser algo más que lo que les fue impuesto por la materia. Rosenzvaig explica la preferencia que Shultz tiene por los materiales en desuso. Busca el desperdicio, todo lo que se aproxima a la muerte. Kantor toma esta noción de los objetos y su materialidad y busca el alma del objeto. Retoma lo que el hombre desecha por inservible y lo posiciona sobre el escenario, cargado de memoria: un viejo violín sin cuerdas, una rueda para hilvanar, un viejo marco de ventana, por ejemplo. Todos estos

pierden valor en la realidad por que se vuelven inútiles, pero, no así para el personaje. El personaje vive y respira con el objeto.

Kantor piensa que no puede llegar al hombre desde ostentosas escenografías, ni extravagantes puestas, puede acercarse a él a través de una identificación, desde un recuerdo o una memoria y no desde la opulencia sino desde la pobreza: es por esto que busca objetos y materiales de la más baja condición social. Los colores que utiliza se encuentran en la escala de grises, colores sin vida. “Shultz afirma que la muerte no es más que una apariencia, y los muertos de Kantor son eso, incontables apariencias dentro de desconocidas formas de vida, inmersas en otra dimensión de infinitos matices.” (Rosenzvaig, 1995, p. 25).

Kantor es gran admirador del trabajo de Craig aunque posee una idea diferente sobre el trabajo actoral. Kantor, al igual que Craig, se opone al actor Stanislavskiano. Ambos buscan que el actor se libere de las emociones y las pasiones que los arraigan; pero, cada uno propone un camino diferente. Craig presenta la idea de la Supermarioneta para suplir a este actor stanislavskiano, pero Kantor no busca remplazarlo. De hecho, respeta el arte del actor. Él se encarga de llevar a los actores a su verdadero ser. (Kantor, 2010). No pretende otra cosa que actúen sus propios personajes. No hay papeles, por lo que el actor no tiene que interpretar un papel sino asumirlo. Es por esto que Kantor no va en busca de actores profesionales o figuras consagradas en el medio artístico. Busca personas sensibles, insatisfechas y capaces de entregarlo todo. (Rosenzvaig, 1995).

Otra gran influencia para Kantor fue el movimiento Dadaísta. Duchamp relaciona el concepto de arte con el objeto cotidiano al trasponerlo en el espacio artístico, Kantor sacraliza su propia vida (realidad) al situarla sobre el escenario. Al igual que Duchamp, Kantor sacraliza los objetos y los sujetos de la realidad al arte. “La finalidad es crear en el escenario no una ilusión (lejana, sin peligro) sino una realidad tan concreta como la sala.

El drama no tiene que *pasar* en escena, sino *suced*er, desarrollarse ante los ojos del espectador.” (Kantor, 2010, p. 105).

En el dadaísmo aparece la noción de realidad extraída de la vida y elevada como arte. Este gesto o decisión de integrar la realidad dentro de la obra de arte resulta mucho más fascinante y poderosa que la realidad construida artificialmente. (Kantor, 2010). Opuesto a todo tipo de realismo o naturalismo sobre el escenario, Kantor quiere convertir a la escena en algo más real y vivo que la propia realidad. (Fernandez, 2009).

3.3.3 Teatro de la muerte

“Cada vez arraigaba en mi con ms fuerza la convicción de que la noción de VIDA se puede reivindicar en el arte únicamente por medio de la FALTA DE VIDA en el sentido convencional del término.” (Kantor, 2010, p.128). Este principio es el que rige en el manifiesto *Teatro de la muerte* escrito por Kantor cómo alegato artístico y estético contra la institucionalidad de la libertad artística. (De Boose, 2004).

La muerte, afirma Kantor, es la única manera de llegar a la verdad absoluta del hombre, despojado de todas las máscaras que lo cubren. Quienes no tienen nada que ocultar, es que han vivido el último minuto de la vida. Kantor encuentra a los muertos puros, cristalinos e inclusive más humanos que los vivos porque ya no son prisioneros de las pasiones humanas. Ya han vivido lo más trágico de la existencia. Nada los apura ni presiona. Ellos regresan como recuerdos a los viejos sitios que una vez albergaron en ellos deseos y pasiones. (Rosenzvaig, 1995).

Kantor busca reivindicar la vida por medio de la ausencia de la misma. No niega el hecho que sus personajes estén muertos. Todo es tan real como la muerte: Kantor se encarga de destruir la ilusión desde la escena. Sólo desde el arte se puede atravesar el delicado tejido que separa a la vida y la muerte. Y Kantor lo hace a través del recuerdo y la memoria.

Sus recuerdos familiares pintan las escenas de sus obras. Estos fragmentos de memoria han perdido su sombra, la metáfora de su alma y en escena no hacen más que buscarla. Estos personajes no han sido olvidados, son un vago recuerdo de algo. Kantor se propone recuperar sus huellas. “En el recuerdo no existen personajes mezquinos. El recuerdo trabaja con los personajes *prisioneros* en *alquiler*. Los recuerdos esperan ser alquilados por hora como una doméstica, sucios, mal vestidos, enclenques, degenerados, juegan mal el rol de personas que nosotros somos.” (Kantor, 2010, p. 135)

A modo de maestro de ceremonias Kantor está presente entre el público y la escena. Habita los dos mundos, el de la realidad y el teatral. Afirma que los únicos vivos son los espectadores, por lo que él se encuentra en este limbo entre la vida y la muerte. Es la presencia corpórea encargada de derribar las barreras que separan los dos espacios, rompiendo así, la ilusión en escena. (Tejada, 2010).

3.3.4 Dramaturgia escénica

Kantor crea su propio artefacto escénico, dentro del cual no hay una separación marcada entre público y actores. Trabaja la imagen escénica como una dramaturgia: elige espacios escénicos no teatrales, busca descontextualizar el lugar en el que se enmarca y vaciarlo de su carácter institucional, quiere llegar a una forma pura. Su proceso incluye la desestructuración del espacio para construir uno nuevo, el mental. (Fernandez, 2009). “Lo importante no es el espacio en teoría, sino el espacio como herramienta.” (Brook, 2003, p.12).

Los personajes en el teatro de Kantor son los fantasmas de la memoria. Nacen de su recuerdo y de los gestos mismos de los actores. Estos son los que aportan rasgos propios hiperbolizados que marcan la gestualidad de los personajes, los tonos de voz e inclusive

los textos de la obra. Como los actores no separan su actuación de su vida, Kantor los elige por los rasgos personales que observa en ellos. (Fernandez, 2009).

En el teatro de Kantor los vivos son casi cadáveres, los viejos son niños, los niños maniqués son la infancia de los adultos muertos. Los personajes son ambiguos, están pegados a restos de sus vidas, a viejos amores, a frustraciones. Son huellas de su historia. No están completamente vivos ni muertos, simplemente recorren la pequeña habitación de la memoria. Dejan entrever pedazos de infancia, sueños y pasiones. (Kobialka, 1993). Están sumergidos en una realidad ilusoria, vienen desde la pureza de la muerte a la esencia contaminada de la vida. Carecen de nombre propio ya que esto los deshumaniza. Se refieren a ellos por la acción que cumplen, como por ejemplo: mujer de la limpieza, viejo exhibicionista, la puta del cabaret, soldado de la primera guerra mundial. O se les da el nombre ligado al objeto con el que se relacionan o que lo tienen adherido como parte del cuerpo, por ejemplo: mujer con cuna mecánica, viejo con bicicleta, mujer tras la ventana. (Kantor, 2010).

Los personajes están en el límite entre el hombre y la marioneta. Se parecen a éstas pero no llegan a serlo. Están despojados de pasiones y deseos. De todas maneras, Kantor no piensa que éstos pueden sustituir al actor como lo hacía Craig. La aparición de la marioneta tiene que ver con la convicción de que la vida sólo se puede expresar en el arte a través de la ausencia de ella. (Rosenzvaig, 1995).

Kantor en escena presenta a los muñecos o figuras de cera y a los maniqués. Cada uno cumple un rol específico. Los muñecos de cera presentan el último estadio de la muerte, son muy similares a los personajes, por lo que se los confunde con los actores, desprovistos de pasión y sentido. El propósito es que sea muy difícil distinguir lo vivo de lo muerto, así funcionan como burla trágica de la condición humana. (Kobialka, 1993).

Los maniqués son la imitación realista de la muerte. Son objetos provocativos e irónicos, como burla al hombre. Están despojados de todo, se parecen a la muerte ya que carecen de alma. El maniquí es en una etapa anterior a la muerte, es el doble del personaje.

Kantor explica su fascinación por el maniquí en el *Teatro de la muerte*:

De pronto empiezo a interesarme por la naturaleza de los MANIQUÍES. El maniquí de mi escenificación de *Kurka wodna* [La gallina acuática] en 1967 y los maniqués de *Szewey* [Zapateros] de 1970 desempeñaban un papel muy concreto: eran algo así como una prolongación no material, una especie de ÓRGANO ADICIONAL del actor, su 'dueño'. En cambio, los numerosos maniqués utilizados en la escenificación de la obra de Slowacki *Balladyna* eran DOBLES de personas vivas, dotadas de una CONCIENCIA superior alcanzada "tras haber agotado su vida". Estos últimos maniqués estaban claramente señalados con el estigma de la MUERTE. (Kantor, 2010, p. 130-131).

La función del paraguas es proteger de la lluvia, cuando no llueve, un paraguas se convierte en un objeto inútil, pobre de significado por que no cumple su función cotidiana. Kantor lleva al objeto inútil a escena, lo resignifica y lo libera de su función vital. Introduce la esencia del objeto. Él es el encargado de darle una nueva vocación al objeto vacío. La intención del Kantor no es crear *ready-mades*, sino generar una acción de vida. (Kantor, 2010). "Los objetos más pobres y desprovistos de prestigio, son capaces de revelar su cualidad de objetos de una obra de arte." (Kantor, 2010, p. 232).

El objeto de Kantor conserva una memoria propia, tiene las huellas del propietario. Son los atributos de un muerto, un resto del pasado que es arrancado de los recuerdos. (Tejada, 2010).

En el teatro de Kantor, el objeto es sometido a una acción por un sujeto. El objetivo es que los actores y los objetos interactúen como si pertenecieran a un mismo universo. El actor se deshumaniza en su gestualidad para acercarse a la concepción del objeto, y el objeto es manipulado para cobrar algo de vida. En algunos momentos objeto y sujeto se transforman en autómatas. "La esencia de la actividad automática es la continua repetición.

Con el tiempo, la repetición despoja la actividad y el objeto de significado. Por supuesto me refiero al significado 'de la vida'. Y es ahora cuando puede ser manipulado libremente.” (Kantor, 2010, p.78).

La mayoría de estos objetos disponen de ruedas para facilitar la manipulación. El material usado, en general, es madera, metal, papel y telas. Predomina la paleta de colores de negros, grises, blancos y tierras, ningún color brillante. Los objetos de Kantor vuelven a reutilizarse en sus otros espectáculos, usa alrededor de veinte por obra. (Rosenzvaig, 1995).

Los objetos constituyen una parte fundamental del personaje. No solo lo identifican y le agregan carácter propio, sino que funcionan como una prolongación del cuerpo del actor. Este concepto de objeto-actor es conocido como *Bio-objeto*.

La particularidad de este *Bio-objeto*, según lo que explica Kantor (2010) en *El lugar teatral*, es que posee órganos propios y vivos: los actores. Son mucho más que utilería o decorado que rodea a los actores, forman parte del actor, son un todo inseparable. Sin los actores, estos objetos no son más que un amasijo de restos, desechos incapaces de actuar. El trabajo del actor, su papel y su función, tienen como origen a este objeto, además de estar fuertemente condicionado por él. (Ruiz, 2011).

Los *Bio-objetos* emanan su propia vida, autónoma y por ende real. Ésta es la que forma el contenido fundamental de la obra:

La “vida interior” del OBJETO, sus características, su utilidad y su espacio imaginario formaban la materia del espectáculo. Y los actores 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 amorfa, o de una mecánica. (Kantor, 2010, p. 201).

El contenido del drama se entiende a través de la vida de estos *bio-objetos*. Un ejemplo son los pupitres en *La clase muerta*. Kantor los describe así: “servían para apoyarse,

sentarse, madurar, todos los estados y sentimientos humanos tenían cabida en ellos: el sufrimiento, el miedo, el amor, los primeros impulsos de la amistad, la coacción y la libertad.” (Kantor, 2010, p.209). Los pupitres son lo que imponen orden a los actores que están propensos a utilizar el espacio de maneja caótica.

Otro ejemplo es el armario de *En una pequeña casa de campo*. Los actores eran parte del armario, como si existieran por él. El armario guardaba no solo las cosas materiales, sino también, recuerdos del pasado, reminiscencias y secretos. Dentro de éste, los personajes parecían criaturas disecadas. Fuera de él se escondían en rincones oscuros ocultándose de la luz. (Kantor, 2010). Cuando el actor estaba dentro del armario colgaba de unas perchas como si fuera una prenda de vestir y desde allí emitía su diálogo. Otros actores se fundían entre bultos y prendas confundiendo con ellos. Allí adentro habitaban sus cuerpos, dentro de bolsas que denigraban su individualidad. (Ruiz, 2011).

3.4 Romeo Castellucci: teatro de sentidos

3.4.1 Societas Raffaello Sanzio

La Societas Raffaello Sanzio es una compañía de teatro fundada por Romeo Castellucci, Claudia Castellucci y Chiara Guidi. Todos ellos muestran interés por un nuevo teatro con un lenguaje propio. Romeo Castellucci propone una nueva, desafiante y provocadora manera de presentar el performance y las artes visuales. (Neofytou-Georgiou, 2010).

Societas Raffaello Sanzio busca una alternativa al teatro que denomina iconoclasta o neoplatónico, cuyo fin es representar la realidad. Critican las obras teatrales que sólo reproducen el mundo. Proponen crear nuevos mundos y no simplemente reproducirlos. Entre los primeros escritos de esta sociedad teatral esta la siguiente afirmación: “la condición inicial de (*nuestro*) arte no quiere reproducir el mundo, sino rehacerlo. El teatro

busca lo incondicional, y se sitúa en competencia con el destino.” (Castellucci y Castellucci, 2013, p.9).

A comienzos del siglo XXI, Romeo Castellucci lleva a la escena la teoría de Artaud sobre la abolición del texto y la creación de nuevos lenguajes teatrales. Artaud declara que el escenario es un lugar que demanda un lenguaje propio. El lenguaje, explica, habla directamente a los sentidos y no tiene nada que ver con el texto escrito. (Artaud, 2001). R. Castellucci excluye el texto y le da forma a un universo de imágenes no realistas, pero verdaderas.

Esta sociedad teatral trabaja con los textos, pero no los ilustra en escena. De hecho, R. Castellucci hace un estudio muy extenso sobre los textos que va a representar; tanto así, que llega a la esencia de ellos, y lo presenta en escena. No se queda en la superficie de las palabras. R. Castellucci en una entrevista en *El País* afirma que “el teatro no es una rama de la literatura, sino un arte de la carne.” (Marti, 2002).

La compañía de teatro Societas Raffaello Sanzio busca inventar un lenguaje propio a partir de imágenes. Éstas necesitan una lógica, un sustento metafórico. (Castellucci, Castellucci, Guidi y Kelleher, 2007).

En una entrevista en el diario *El País* Romeo Castellucci explica la relación que tiene con las imágenes:

Trabajo mucho con las imágenes, aunque no me interesan. Busco la imagen que queda suspendida entre otras dos, la que no vemos. Esos espacios entre las imágenes es la música de la forma, son armónicos que no se ha tocado pero que resuenan. Mi teatro quiere encontrar esos armónicos, y así penetrar en el corazón, en el cuerpo y el cerebro del espectador. (Marti, 2002).

R. Castellucci crea experiencias teatrales muy fuertes. Las imágenes que engendra son removidas del tiempo y espacio del mundo real. Hace uso de lo grotesco para crear lo que denomina universo de pesadillas. Pone en evidencia los deseos oscuros del hombre, sus preocupaciones metafísicas y los terrores que lo condenan. (Neofytou-Georgiou, 2010).

Afirma que la belleza nace del encuentro de lo humano con lo inhumano. Cuando los cuerpos y los objetos son posicionados en el escenario pierden su carácter cotidiano y se convierten en signos teatrales. En el teatro de R. Castellucci, la escenografía, los objetos, las esculturas y las máscaras crean una fuerte imagen visual llena de significantes. (Hillaert y Crobez, 2005).

3.4.2 La poética del sonido

Para R. Castellucci los elementos del teatro están siempre presentes: el vestuario, la música, el actor, la iluminación, la escenografía, está todo allí. No existe ningún tipo de jerarquía entre estos elementos. Todo es un mismo lenguaje; cada parte un mismo idioma y para poder entenderlo hay que escuchar el todo. El conjunto es lo que forma el signo. Este tipo de comunicación va por encima del nivel cultural o conceptual. Se centra en las sensaciones. Es un espectáculo que busca provocar una emoción en el espíritu del espectador. (Vargas, 2010).

Cada obra, explica R. Castellucci, se puede condensar en una imagen. Ésta es una presencia que atraviesa la materia. Es un teatro de elementos, que se entiende como piezas de comunicación. Este director busca mínimo grado de comunicación que consiste en la superficie de la materia. Esto supone una paradoja ya que es un teatro hecho de superficie pero que busca llegar a lo más profundo de la emoción. (Castellucci y Castellucci, 2013).

R. Castellucci crea su propio lenguaje a través de los sonidos. Artaud, quien es una clara influencia para la compañía Societas Raffaello Sanzio, expone que la sonorización es fundamental en un espectáculo. Estos sonidos, ruidos, gritos deberían ser escogidos por su calidad vibratoria más que por lo que representan.

Tras el sonido y la luz llega la acción: aquí el teatro lejos de copiar la vida intenta comunicarse con las fuerzas puras... llamo "fuerzas" a cuanto hace nacer imágenes de energía en el inconsciente y crímenes gratuitos en la superficie. (Artaud, 2010, p.82).

Los espectáculos de R. Castellucci abandonan casi por completo el diálogo y basan su trabajo en el cuerpo del actor, la música incidental y los efectos sonoros. Los actores se comunican y se expresan a través de sonidos y movimientos. Para crear una atmósfera se trabaja con efectos sonoros que incluyen susurros, llantos y jadeos. También se amplifica las pequeñas frases emitidas por los actores, al igual que su respiración y su silencio. El silencio es una parte fundamental del uso del sonido en su teatro. (Neofytou-Georgiou, 2010).

Un ejemplo claro del uso del sonido se muestra en su obra *Purgatorio* (2008) donde presenta el abuso sexual de un padre a su hijo. El director decide representar esta escena a través de sonidos y no de imágenes. El espectador se enfrenta al escenario vacío con solo el subtítulo the music [la música]. Se escucha la voz del niño resistiéndose, llorando y siendo herido, por otro lado se escuchan los suspiros del padre, después un largo silencio. La audiencia está envuelta de esta atroz atmósfera. Sin necesidad de imágenes los espectadores se enfrentan a una extrema presión sentimental. El dolor humano es traducido a un "tipo de música". (Castellucci, Castellucci, Guidi y Kelleher, 2007).

3.4.3 El cuerpo como dramaturgia

Romeo Castellucci propone un teatro donde el cuerpo es un elemento dramático. Elige a sus actores por sus atributos físicos: un cuerpo marcado por sus experiencias de vida. Ignora las capacidades del actor para hablar o moverse, examina simplemente las cualidades de ese cuerpo. (Papalexioiu, 2011).

Por ejemplo, para la obra *La Orestíada* (1995), Apolo evoca la grandeza del dios griego de la belleza y de la guerra. R. Castellucci pone un actor sin brazos a interpretar este papel.

Visualmente evoca al personaje mediante un símbolo: este dios, que representa la guerra no tiene los medios para pelear. El actor simplemente necesita mostrarse de forma genuina para poder interpretar al personaje. R. Castellucci usa el cuerpo como materia prima y esencial de la escena. (Castellucci y Castellucci, 2013).

R. Castellucci rechaza todo lo que tiene que ver con la imitación. Propone una estética que rehúsa la mimesis. Desconfía de las tradiciones teatrales que privan al actor de la espontaneidad y capacidad de improvisación convirtiéndolo en una marioneta. También se opone al método Stanislavskiano en que el actor debe provocar emociones en el espectador. Quiere que los espectadores vean al actor en su totalidad, para entender en personaje. (Papalexiou, 2011).

Lleva al extremo esta idea en su puesta de *Julio Cesar (1997)*. Al abrirse el telón, la primera imagen que el público ve del actor interna. Hace que el actor introduzca un estetoscopio por su nariz y proyecta estas imágenes. El espectador realiza un viaje dentro de la carne, dentro de una intimidad, que de otra manera es imposible ver. Literalmente, permite recorrer el interior del actor. Parodia así al discurso Stanislavskiano, que propone dividir la sabiduría del actor en dos vías, la interior y la exterior. Paradójicamente, R. Castellucci propone que la vía interior se exponga físicamente. (Castellucci, Castellucci, Guidi y Kelleher, 2007).

El viaje al interior del actor permite ver las mucosas que producen el habla: lo que R. Castellucci (2013) denomina origen pornográfico de las palabras. Es un emblema en sentido retórico, ya que las cuerdas vocales tienen una forma muy parecida al sexo femenino. Es irónico, ya que lo primero que ven los espectadores del personaje Julio Cesar -hombre político que a través de la labia logra ese puesto- es la garganta del actor que por la forma remite directamente a una vagina. La contracción muscular de estas cuerdas es la que permite el discurso. Por lo que el director comenta, de manera irónica, la aparente virilidad masculina del poder del discurso político. (Castellucci y Castellucci, 2013).

La Societas Raffaello Sanzio rechaza la imitación de la realidad en el arte. En *Julio Cesar* (1997), la actriz que interpreta a Casio es anoréxica y al morir lleva una lápida que dice *Ceci n'est pas un acteur* (esto no es un actor). Acá hace referencia al cuadro de Magritte *Ceci n'est pas une pipe* pero, esto no es simplemente una cita a su obra ya que él es quien puso en crisis el sistema de representación imitativa. La pipa negada, o el cuerpo de una actriz anoréxica, no solo evocan sino regresan en una especie de apoteosis. La idea del actor se hace total. El cuerpo aparece como una realidad concreta y no abstracta. Esta lápida posicionada en su cuerpo, es un signo que anuncia su muerte. Al rechazar el rol de actriz, ella encarna la verdadera imagen de la muerte, opuesto al actor Stanislavskiano que constantemente pretende morir. (Papalexiou, 2011).

Otra vez vemos un cuerpo anoréxico en el rol de Brutus. Su cuerpo liviano simboliza la anorexia del texto. Los actores rechazan la comida en la vida, como al texto en escena. Los actos de Brutus lo llevan al vacío total, después de matar al Cesar no queda nada más.

El problema de Brutus es ahora el vacío. Brutus ha matado la imagen misma del mundo, y ahora que ha superado las dos preguntas de Hamlet (¿Ser o no ser?) no le queda más que el vacío: vaciarse. ¡He ahí, entonces, la anorexia! (Castellucci y Castellucci, 2013, p.60).

Por el contrario, vemos cuerpos obesos en *La Orestiada* (1995). El hambre de poder se traduce literalmente en los cuerpos de los personajes de Electra y Clitemnestra. De la misma manera se ven cuerpos muy delgados en Orestes, reflejando así su debilidad e inacción. (Papalexiou, 2011).

El teatro de Castellucci, presenta una estética muy propia, las formas pueden ir mutando pero siempre dentro del mismo lenguaje. Castellucci opta por una estética sensorial que impacte todos los sentidos del espectador. (Neofytou-Georgiou, 2010).

Capítulo 4: Maquina Hamlet: dialéctica sujeto/objeto

4.1 Teatro de Objetos

4.1.1 La vida de los objetos

Los objetos son cosas materiales inanimadas, carentes de vida, dispuestas sin virtud en cualquier espacio. Cuando son llevadas a la escena su uso es re inventado. Son extraídas de su función cotidiana para dar virtud a su poder poético. Como explica Genty (2013): desde que Duchamp posiciona el urinario en el museo sin cambiar su naturaleza, lo re significa. El Teatro de Objetos es el arte de resignificarlos.

El concepto de Teatro de Objetos se hizo conocido en Argentina por el grupo El Periférico de Objetos. Se usó la palabra objeto para ampliar la definición de títere. Éste estaba muy orientado a lo artesanal, a la infancia y al género popular. La palabra objeto permite una ampliación conceptual del término: cosas inertes que va a ser empleadas en escena, en función dramática.

El títere es una figura construida para la escena, con rasgos humanos y cuya expresividad radica en la proyección de los mismos. Es un arte icónico que se encarga de imitar escénicamente una realidad afianzada en la mimesis y la simulación. Los objetos, en general, remiten a sí mismos. Se muestran bajo su forma original, despojados de su carácter cotidiano, e insertos en un contexto poético. El Teatro de Objetos pretende indagar de manera minuciosa en la poética que transmite el objeto. (Curci, 2007).

El Periférico de Objetos consideró al Teatro de Objetos como teatro, por lo que no se limitó a usar sólo los espacios determinados para los títeres. Rechazó la idea de acoplarse a las temáticas, poéticas y tipo de público que atraían los títeres.

El Teatro de Objetos permite llevar a escena lo inimaginable, debido a que el objeto ofrece infinitas posibilidades gracias a su materialidad, su forma, texturas, tipo de manipulación,

etc. Este teatro se encarga de extraviar al objeto de su cotidianidad y su funcionalidad habitual. (Carmona, Hoyos y Marín, 2013). Ana Alvarado los clasifica de: “Objetos inútiles, indiferente, contradictorios, delirantes, sexuados, irónicos, provisorios, irracionales, simbólicos e inestables dependientes de la trivial manipulación humana para moverse en escena.” (Alvarado, 2012). Estos serán los protagonistas del universo teatral.

La manipulación a la que es sometido el objeto es lo que le otorga vida y le provee la capacidad de accionar en la escena. Su vida depende de la capacidad de la imaginación humana para transformarlo en un personaje. El objeto pretende estar vivo, pero es limitado por su materialidad muerta. En esta contradicción reside su encanto: yuxtaposición entre vida y muerte; inanimado y animado; y el contacto entre materia y espíritu. (Alvarado, 2012).

Muchos autores comparan esta relación con el objeto a un juego de niños. Genty explica que un niño puede animar un cepillo de dientes como si fuera un soldado, o un tubo de pasta dental en una serpiente. El niño crea esta relación animista con el objeto, se convence que está animado y por eso le es tan fácil suministrarle vida. (Genty, 2013).

Todo objeto puede ser animado en función dramática dentro de la representación. Puede ser diseñado y fabricado para la escena, o puede ser reciclado de la cotidianidad, en su estado puro o con mecanismos y articulaciones agregados. (Curci, 2007).

De todas maneras, se prefiere usar objetos que tengan una memoria propia, (Genty, 2013) que han sido desechados de la vida humana. Como ya han sido manipulados, conllevan su historia. Se aprovecha entonces, de las particularidades de estos: una fisura, una rotura, un rayón, etc. Todo esto conforma el relato del objeto y ayuda en el momento de la resignificación. (Carmona, Hoyos y Marín, 2013).

El objeto constituye una unidad entre el factor plástico y la función dramática. Su entidad escénica depende de ser material apto para la manipulación y del rol del personaje que

interpreta. Se trata de un cuerpo artificial que cobra vida en el escenario, para ser una metáfora en movimiento. El arte es una transformación de la realidad, que según Curci (2007), se potencia en el Teatro de Objetos por su lenguaje metafórico.

El Teatro de Objetos, como lo explica Alvarado (2012), tiene un cincuenta por ciento de artes visuales y otro cincuenta por ciento de teatro. La acción es generada por el encuentro poético entre estas disciplinas. Se trabaja con la idea de multiplicidad y micropoéticas de los diferentes lenguajes artísticos empleados en la escena. El Teatro de Objetos tiene sus raíces en el objeto trouvé, en el assemblage y en la hibridación y yuxtaposición de signos y lenguajes que otorgan una cualidad metafórica. (Alvarado, 2012).

La metáfora se logra cuando se re-significa el objeto. No solo cambiando su función habitual se logra esta teatralización; a la vez, debe existir un contenido poético. (Carmona, Hoyos y Marín, 2013). El objeto también puede adquirir un carácter metafórico, ya sea por la forma, el movimiento y/o la manipulación. En este contexto, debe remitir a la idea de lo que se quiere representar. Así la imagen se transforma en un juego entre el consciente y el subconsciente del espectador. Para comprender el contenido poético se necesita entender la imagen en su totalidad. (Genty, 2013).

Daniel Veronose y Ana Alvarado, fundadores con Emilio García Wehbi de El Periférico del Objetos, puntualizan las propiedades del objeto en escena: primero tiene una condición paradójica de valor poético, cuando se inserta en un medio que no es el suyo. Esta condición es la que genera acción y le proporciona una voluntad comunicadora. Segundo, proporciona un proceso dialéctico entre imagen e idea. No solo se indaga sobre el objeto sino también se resignifica poéticamente el espacio que en el que este acciona. Tercero, al habitar este espacio responde a nuevas significaciones, por lo que se encuentra libre de sus antiguas ataduras cotidianas, y libre para servir a una nueva práctica.

4.1.2 Relación manipulador-objeto

Al actor de este tipo de teatro se lo conoce como manipulador. Es el que da vida al objeto, es la fuerza emotiva que lo impulsa. Su cuerpo está dividido entre él mismo y el objeto. Ambos constituyen una unidad. Los cuerpos rotos de los manipuladores pueden funcionar en sincronía con los objetos. Las partes pueden trabajar separadas y/o juntas.

El actor puede sintetizarse para formar un uno con la cosa, o potenciarse, para violentarlo y dividirse. Pero, aún con toda su fuerza expresiva funcionando, lo humano puede perder la batalla frente al objeto. La rotundez de éste último puede superar a la fragilidad de la carne sensible y disociable. (Alvarado, 2009).

El objeto funciona como protagonista, sin necesidad siquiera de ser personaje. Su condición puede ser inerte, sin embargo, la obra no podría existir sin él, los actores dependen de su presencia. (Alvarado, 2009).

La primera diferencia entre teatro de actores y Teatro de Objetos es que entre público y actores existe el objeto que trabaja como intermediario de estos mundos. El trabajo del actor es el de manipularlo: no solo moverlo, sino darle vida, no solo en lo físico sino también en lo dramático. (Bufano, 1991).

El instrumento expresivo del actor es su cuerpo mientras que el del manipulador es el objeto. El manipulador se proyecta a través del objeto, es su vínculo de expresión y comunicación frente al público. (Cursi, 2007). El objeto representa una figura desdoblada del intérprete, independiente en forma, pero ligada a él para su existencia.

Desde principio del siglo XIX, hubo una intensa búsqueda del punto de equilibrio, o tensión, frente a la objetivación del sujeto (actor) y la subjetivación del objeto. Desde Craig que propuso la creación de la Supermarioneta para remplazar al actor; pasando por Kantor que creo el bio-objeto, como prolongación del actor, lo que le permitió expresar la vida mediante la ausencia de ésta y llegando al Teatro de Objetos que no busca remplazar al actor con

un objeto. Éste solo forma parte de este universo cuando su presencia presta la forma y proporciona sentido a la obra. (Alvarado, 2012).

En el Teatro de Objetos el objeto es sometido a una acción y un procedimiento de manipulación frente al público. El actor es el que presta su voz y manipula al personaje pero la apariencia visual de este está proporcionado por un objeto. El manipulador es el que acciona frente a este objeto. Hay diferentes formas de vinculación entre ambos: primera, el manipulador actúa como un intérprete invisible, y ambos, objeto y sujeto actúan como el mismo personaje. Segunda, el manipulador y el sujeto están visibles y actúan como el mismo personaje. Tercera, el objeto es manipulado por más de un actor y todos accionan como el mismo personaje. Estos pueden estar visibles o no. Cuarta, dos o más objetos encarnan varios personajes, pero son manipulados por un solo actor, visible o no. Quinta, el objeto y el manipulador, ambos visibles, trabajan dialécticamente, el actor se desdobra en su personaje y en el personaje del objeto. Sexta, el actor y el manipulador funcionan como el mismo personaje, pero la voz del objeto es emitida por un emisor separado del objeto y del actor. La última, incluye a un actor que no manipula al objeto pero es parte esencial de la escena. (Alvarado, 2012).

El manipulador y el objeto llegan a ser como los órganos de una misma inetercorporalidad. (Bufano, 1991). Los objetos pueden humanizarse, o los actores pueden objetivarse. El actor puede enmascararse y deshumanizar su gestualidad, acercándose así a un objeto y el objeto puede adquirir proporciones humanas. Puede ser movido de modo hiperrealista o puede trabajar como autómata.

En este teatro, el objeto (...) es sometido a una acción, a un procedimiento frente al público, por un sujeto (su manipulador) que acciona sobre este objeto de tal modo que no es posible asegurar donde termina uno y comienza otro. Este sujeto puede además desdoblarse y "ser" el personaje que encarna el objeto pero también ser "el otro" que se encarna en su cuerpo humano. Y puede haber un "otro-otro", el actor no manipulador, que interactúa con el objeto y su manipulador-actor "como si" todos pertenecieran al mismo universo. (Alvarado, 2012, p. 4-5).

4.2 Maquina Hamlet por el Periférico de Objetos

El Teatro de Objetos permite entender la noción de lo humano desde lo inhumano. El Periférico de Objetos propone una dialéctica entre sujeto-manipulador y objeto manipulado. En la puesta *Maquina Hamlet* existe una constante interacción y tensión entre estos dos. Los manipuladores ejercen un poder sobre los objetos, pero a la vez éstos se resisten a ser manipulados. Veronese explica esta relación: “El manipular objetos es someterlos, por más que uno termine invirtiendo a veces los papeles, pero siempre la impronta de la manipulación es el sometimiento del objeto y la resistencia de él.” (Del toro, 2006, p.3). El objeto impone su materialidad inanimada contra la que el sujeto lucha. En escena se percibe la batalla librada entre la vida y la muerte.

El Periférico de Objetos se propone crear una conceptualización de la materialidad del cuerpo, presenciando así el caos del alma humana. Pretende exponer el truco y usar la hiper-exposición de los manipuladores a su favor. (De toro, 2006).

Las muñecas que usan en escena como la elección de objetos, presentan una estética de lo siniestro. Concepto de lo ominoso desarrollado por Freud (2014): “la duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa, de que un objeto sin vida esté de alguna forma animado.” El objeto antropomórfico pasa, de ser algo cotidiano y familiar, a un elemento siniestro en la puesta. (Duran, 1998). Esto permite al espectador resignificar su propio mundo a partir de estas nuevas miradas propuestas por la escena.

4.2.1 La obra de Heiner Müller

En términos de literatura, Heiner Müller había logrado hacer lo que El Periférico quería ilustrar en la escena. Es decir, con *Maquina Hamlet*, el escritor alemán había permeado, contaminando y deconstruido a Hamlet en una configuración literaria completamente desconocida y absolutamente extraña. Müller, en ocho hojas, resume la esencia del drama original de Shakespeare, a la vez que crea un Hamlet contemporáneo.

El Periférico de Objetos se encarga de reemplazar la retórica teatral por la materialización plástica. La función del texto, como explica Veronese (2013), no sirve para ilustrar. Su función no es redundante, no señala las presencias sino que ahonda en la ausencia. (Falabella, 2006).

Müller escribe una obra sin protagonistas. Crea una material teatral que permite la mutación de los diversos personajes en un solo cuerpo. Uno de los puntos focales de la puesta es la transformación de los personajes en los cuerpos de los actores. El objeto por la facultad que tiene de adquirir cualquier rol en escena, provee la opción de múltiples mutaciones.

La máquina de la obra se encuentra implícita en la manipulación/maquinación de los muñecos: la materialización de éstos como objetos y la interacción con los manipuladores. La desmaterialización de los objetos y la materialización de los cuerpos, es algo fundamental en la puesta del Periférico de Objetos. (Berman, 2008).

El espectador también juega un papel importante. Es el encargado de construir el gesto del objeto, debido a que la cara del muñeco proporciona expresiones rígidas y fijas. A la vez, la audiencia es objetualizada (Brecht, 1976). La acción que se espera que tomen los espectadores es la de transformación. El Periférico de Objetos se cuestiona la imposibilidad de cambiar o modificar el estado de las cosas desde su rol. (Duran, 1998). Lo que plantea es la transformación del espectador de objetos a sujetos de la historia y desde allí poder construir el cambio.

4.2.3 El texto desde la puesta

En la puesta *Maquina Hamlet* del Periférico de Objetos, las únicas palabras son escuchadas a través de voces en off. Los textos, las didascalias y los diálogos no son emitidos por boca de los integrantes en escena. Esto destaca la objetivación de la palabra. Objetivar supone la independización respecto del sujeto. (Arpes, 2013). García Wehbi

explica que “todo lo que está afuera del sujeto es objeto” (entrevista online, 23 de noviembre, 2011).

El Periférico de Objetos nos presenta el texto fuera de la voluntad del sujeto. El texto pierde el valor de juicio, debido a que las voces en off son pronunciadas sin una intención dramática. Si bien el texto propone una cantidad de imágenes, la acción que se percibe en escena no corresponde a éstas.

El texto, presentado de esta manera, permite la ruptura entre la imagen y la palabra. Las palabras no dan cuenta de la construcción de la realidad, por lo que el espectador es el encargado de crear la síntesis entre la simultaneidad del texto y la acción. Ésta en contraposición a las puestas tradicionales donde las palabras sirven para ilustrar lo que sucede y recaen en una redundancia. En esta puesta, las palabras y las imágenes están en constante tensión, las voces ponen en tela de juicio lo que está sucediendo en la escena. (Falabella, 2006).

Otro factor del texto es el discurso que presenta. El yo que enuncia el texto en la primera frase “Yo fui Hamlet” (Muller, 2008, p.17), no se sabe a qué sujeto se está refiriendo. Hay un relato, pero no hay quien se haga cargo de él. Los sujetos/manipuladores y los objetos no se distinguen, la voz en off borra las diferencias entre los seres vivos y los objetos. Quita la identidad, haciendo más difícil la tarea de reconocer quién es el portador de la voz.

El Periférico de Objetos logra lo que Artaud propone en *Teatro oriental y teatro occidental*: “...cambiar el destino de la palabra en el teatro, emplearla de un modo concreto en el espacio (...) manejarla como un objeto sólido que perturba las cosas.” (Artaud, 1978, p. 9).

La puesta del Periférico de Objetos propone un cambio de la función en la palabra teatral. Los sujetos, al igual que los objetos, resisten a ser nombrados. El lenguaje ya no apunta a una sola dirección. Esta imposibilidad de nominarlo le permite la multiplicidad, por lo que el sujeto puede ser fraccionado, distanciado u objetivado.

4.3 Análisis de la dialéctica en la puesta en escena

4.3.1 Acto I: *Álbum de Familia*

La obra empieza con una escena estática. Una música de réquiem empieza a sonar. Levemente se ilumina el féretro, el cual es demasiado pequeño para el manipulador. Se escucha la voz que inicia con “Yo fui Hamlet.” (Müller, 2008, p.17). Lentamente la intensidad de luz aumenta y va revelando la escena. Alrededor de la mesa, donde se encuentra el féretro, están los actores y grandes muñecos de aparente silueta humana. Están tan quietos que no se distingue hombres de muñecos. Una vez que se termina de escuchar la voz, estos sujetos poco a poco se van moviendo. Los actores empiezan a cobrar vida.

En clave de cámara lenta, los actores se van desplazando en símbolo de marcha fúnebre. Uno de ellos arrastra el féretro hacia el costado donde se encuentra sentado un muñeco de escala humana. Este es el único personaje definido. Es Hamlet, pero lleva una máscara del autor de la obra: Müller. Se juega con este doble sentido, es el autor y Hamlet al mismo tiempo.

El actor que arrastraba el féretro pasa a manipular a Hamlet-Müller otorgándole vida. Otro actor abre el féretro y extrae a un muñeco que tiene el tamaño del juguete de un niño. El mismo representa al muerto, es decir al padre de Hamlet. Hamlet-Müller siendo manipulado sostiene a su padre y lo trata como un muñeco-objeto inanimado.

Así, se produce una paradoja. Por un lado, está un manipulador que otorga vida a un muñeco en escala humana, que representa dos personajes a la vez. Por otro, está un muñeco del tamaño de un juguete que es tratado como un objeto inanimado. El muñeco Hamlet-Müller se presenta como un mediador entre los dos universos: a que sostiene un muñeco entre las manos, un objeto como lo es él, y abre la vista a los manipuladores

interrogándolos con la mirada. La dialéctica entre lo inanimado que cobra vida y lo animado que la pierde, representa uno de los pilares fundamentales de la puesta.

Durante la siguiente escena, se representa la muerte del Rey Hamlet a manos de su hermano Claudio. En este fragmento el personaje Hamlet-Müller está presente, aunque no es el punto focal de escena. Un manipulador se posiciona detrás del mismo y le sostiene la cabeza. Con este gesto, el muñeco cobra vida, es una presencia más en escena actúa como Hamlet-Müller, espectador de la ratonera. En el momento en que el manipulador lo suelta, le quita la vida y se convierte nuevamente en un simple objeto inanimado.

La escena del envenenamiento del rey, se lleva a cabo con dos muñecos y dos personajes-manipuladores. Ésta es la de la representación de la ratonera en *Hamlet*. Uno de los muñecos es el Actor Rey que hace de Hamlet padre y el otro es Luciano que hace del Rey Claudio. En este momento, los manipuladores son también actores: el personaje que representa el actor que manipula a Luciano es Claudio y el actor que manipula al Actor Rey es Rey Hamlet.

Los manipuladores, al ser un personaje representado, parecen participar del destino de los muñecos-objetos. Los actores manipuladores evitan mirar las acciones que cometen los objetos que ellos mismos manipulan. Desviando la mirada es la única posibilidad de no ser partícipe del acto que cometen los muñecos. Hay un quiebre en el cuerpo de los manipuladores, los ojos miran a otra dirección de lo que sus manos hacen. Estos sutiles gestos evidencian el contraste entre objeto manipulado y actor manipulador.

De todas maneras cabe señalar la inevitable unión entre el manipulador y el objeto. Son el mismo personaje, uno el real y el otro su representación en la ratonera. El muñeco Luciano señala acusadoramente al muñeco del Actor Rey y no lo hace con su propio dedo, sino con el dedo del manipulador que en este caso es Claudio. La mano del humano es mucho más grande en proporción a la del muñeco. De alguna manera esto muestra que son uno. El

Actor Rey se defiende utilizando el mismo recurso con la mano de su manipulador, Rey Hamlet.

Cuando el Actor Rey muere, ambos, el objeto inerte y el manipulador, se retiran de escena. En ese momento Luciano (muñeco) y Claudio (actor/manipulador) toman posición central en ella. El manipulador que hizo de Rey Hamlet vuelve con otro muñeco y ahora representa otro personaje. Esta vez él es Gertrudis y el muñeco que manipula es Actriz Reina. Aunque representan personajes diferentes, actúan como una unidad dejándose seducir por el muñeco Luciano. Una vez que Actriz Reina se sienta sobre Luciano, el actor- manipulador Claudio suelta al objeto y sale de escena, evocando la acción de Claudio en la obra original *Hamlet* (2012). El manipulador Gertrudis ahora tiene a los dos objetos y rápidamente se los lleva ya que con la partida de Claudio termina la representación.

Esta escena presenta un tipo de manipulación característica del Periférico de Objetos. Por un lado, tenemos a un personaje que es muñeco-objeto y por el otro aparecen nuevos personajes que son los manipuladores. Éstos no están solo en función del objeto sino que participan como actores. (De la Puente, 2008). Aparece un sistema de disociación al interpretar a un personaje diferente al del objeto que manipulan. El sujeto pasa a ser un personaje que a la vez da vida otro. Estos al cumplir diferentes roles en escena no van a reaccionar del mismo modo ante una misma situación. El espectador, es entonces, el encargado de tomar la decisión sobre cuál es la relación que se establece entre ambos.

En la siguiente escena, se usa el recurso de sombras chinescas para representar al fantasma de Hamlet. Proyectada sobre la pared, podemos distinguir esta sombra. El texto y la acción empiezan a formar un diálogo. Cuando el texto dice: “Los gallos están degollados...” (Müller, 2008, p.19) se ve proyectada la sombra de la cara del actor con una cresta. Tomando este ejemplo se puede entender el cambio de la dialéctica. La mano del actor crea las formas que se proyectan. Pierde su funcionalidad cotidiana y pasa, en este

caso, a crear la cresta de gallo. En alguna medida, la mano se vuelve el objeto debido a que se fragmenta e independiza del cuerpo del actor adoptando nuevas funciones.

En la escena siguiente, continúa el diálogo entre texto y acción que se había empezado a gestar en la anterior. La dialéctica entre los objetos y los actores-manipuladores es muy parecida a la de la representación de la ratonera. Una de las diferencias que cabe destacar es que un muñeco empieza la escena siendo un personaje y termina siendo otro. Este cambio está marcado desde el texto. (Falabella, 2006). Éste dice: “Aparece Horacio.” (Müller, 2008, p.19) Y se presenta el muñeco que representa a Horacio. El personaje del manipulador no es parte del relato Hamletiano simplemente es el personaje *Actor* que hace de Horacio. Se lo denominara *Actor Horacio*. Aparece el muñeco Hamlet y el manipulador que cumple el rol de *Actor-Hamlet*.

Hamlet (muñeco) le reclama a Horacio (muñeco) que ha llegado tarde, que no hay más lugar en su tragedia. Le propone que haga del personaje de Polonio. El muñeco Horacio niega con la cabeza. Manipulador y muñeco Hamlet lo presionan a que acepte, cubriéndolo con una tela roja. Esta última representa en *Hamlet*, la cortina donde se esconde Polonio en la habitación de Gertrudis, para espiar la conversación de la madre con su hijo. Una vez que el muñeco Horacio está totalmente cubierto por la tela, pasa a convertirse en Polonio. El manipulador Horacio mantiene su personaje, el único que se ve afectado es el muñeco que ahora pasa a ser, como el texto indica, “HoracioPolonio.” (Müller, 2008, p.19).

La voz *en off* continua diciendo: “Ya sabía que eras un actor.” (Müller, 2008, p.19). Esta frase se la atribuye al muñeco Hamlet, que la dice mirando al *Actor Horacio*. En ese instante intercambian una mirada los dos actores manipuladores. Una vez más, el objeto Hamlet cobra vida y se independiza de la voluntad del manipulador. Mientras los dos actores se siguen mirando, el muñeco Hamlet se para frente al público y se presenta con la voz *en off* diciendo: “Yo hago de Hamlet”. (Müller, 2008, p.19). Algunos momentos parece que

manipulador-actor y objeto son cómplices, pero en otros, el muñeco se resiste y se opone a la voluntad del manipulador.

Hay algo que se da naturalmente cuando se decide construir a un personaje detrás de un objeto. El que manipula le da vida y se la quita cuando deja de manipularlo. Hay una relación de poder que se transforma en parte de la lógica del sistema de la manipulación. Esto es el concepto: la manipulación pasa de ser una cuestión solo práctica, a ser un sistema de deconstrucción conceptual. Hay una idea política, la manipulación como idea de poder. A lo que el objeto, en algunos casos también se resiste. (Cioran, 2000).

En la última parte de la escena aparece un objeto, que el muñeco Hamlet clava en la vagina de la muñeca Gertrudis. Esta espada manipulada por el muñeco Hamlet cumple dos funciones. Por un lado es el arma que mata a su madre. Y por el otro, es una metáfora del falo y de sus deseos no realizados. (Freud, 2014). El texto indica este deseo del hijo: “Ahora te cojo a ti, mi madre por las invisibles huellas tuyas, las de mi padre. A tu grito lo sofoco con mi boca. No reconoces el fruto de tu vientre.” (Müller, 2008, p.20).

4.3.2. Acto II: *La Europa de la mujer*

Se hace el cambio de escena para continuar con el segundo acto. Una de las ideas rectoras del grupo es mostrar el artificio, creando así un distanciamiento de la pieza teatral. (Brecht, 1976). En este caso, esto se logra desarmando la escena frente a público. Los manipuladores pasan a cumplir el rol de utileros despejando el espacio teatral. De todas maneras, este desarme en escena igual compone una dramaturgia.

El féretro y el mantel son retirados, las mesas corridas y los muñecos en escala humana que estaban situados alrededor de la mesa son trasladados. Por primera vez, estos manipuladores que cumplen el rol de utileros, mueven los muñecos como si fueran simples objetos, simplemente acomodándolos frente a la pared de espaldas al público. Están

empezando a armar el espacio para la siguiente escena. Según el texto, éste representa un campo de concentración.

En segundo acto *La Europa de la Mujer*, el espacio se encuentra despojado y aparece una mujer vestida de rojo, con anteojos y guantes del mismo color. Está de rodillas en el centro de la escena, encerrada en una jaula. El espacio simula ser un laboratorio de experimentación. Ofelia es el espécimen encerrado con el que se va a experimentar. Los manipuladores actores llevan máscara de rata. Estas ratas gigantes la circulan como si fuera su presa; a la vez que la huelen y la desean. Así se crea una paradoja debido a que los roles están invertidos. El humano está dentro de la jaula y sirve como experimentación y los científicos son ratas.

La dialéctica que se crea en esta escena, es opuesta a la que se venía trabajando en la obra. Ofelia no es un muñeco, de hecho es el único personaje Hamletiano interpretado por un humano. Sin embargo, es tratada como tal. Es manipulada para entrarla y sacarla de escena. Durante la misma ella apenas se mueve, como si careciese de vida propia. Está rodeada de esta jaula, que es un simple objeto que resiste por mera presencia. Ella podría fácilmente escapar de esta cárcel, pero ni lo intenta. El objeto *jaula* está inscrito más como un límite ficticio, que Ofelia no es capaz de traspasar.

La escena se divide en dos instancias. La primera, la *voz en off* dice la didascálica situando al espectador en el espacio: "*Enormous Room. Ofelia. Su corazón es un reloj.*" (Müller, 2008, p.21). En toda la primera secuencia vemos a los manipuladores con máscaras de ratas desplazándose por el espacio y a Ofelia encerrada en la cárcel, apenas moviéndose. En segunda instancia, las ratas-manipuladores desaparecen y solo se ve a ella en escena. Antes de irse, una de estas ratas-manipuladoras le prende un cigarrillo. Durante su monólogo, ella solamente fuma, con lentos y ligeros movimientos. Al finalizar el monólogo, ella se tortura con el cigarrillo apagándolo en la palma de su mano derecha. Cabe destacar que Ofelia no responde a este dolor, debido a que es tratada como un objeto que no siente.

4.3.3 Acto III: Scherzo

La escena cambia y con esto el espacio escénico también. Ofelia es retirada, al igual que la jaula en la que estaba encerrada. El espacio se convierte a la vista del público en un cabaret. Cabe destacar la manera en que ocurre este cambio: todos los manipuladores-actores con máscara de rata, son los encargados de construir este espacio. Nuevamente cumplen el rol de utileros, pero esta vez el discurso cambia, debido a la máscara que llevan y a la manera mecánica en que se mueven.

Acompañados por la música, los actores-rata arman las mesas y transportan uno a uno los muñecos que quedaron situados contra el muro. Con paso militar, los acomodan alrededor de mesas individuales, como espectadores para lo que está por acontecer. Los muñecos solo cobran vida cuando son manipulados. (Duran, 1998). Su actitud estoica se confunde con la quietud del público. El Periférico de Objetos, plantea una referencia de los muñecos con el público, por momentos objetiva a la platea y por otros la manipula. Más adelante, se ejemplificará esta relación.

A un costado de la escena se encuentra ubicado Hamlet-Müller, sentado en una mesa como observador. Ingresar la actriz que interpretaba Ofelia, pero esta vez fuera de su jaula, usando una máscara de rata. El personaje es ahora Ofelia-rata debido a la máscara y al abandono de la actitud impasible característica de la misma. Esta se ubica en la misma mesa que Hamlet-Müller. Allí cumple dos funciones: por un lado manipula al muñeco y por otro lado interactúa de manera seductora con él.

En escena se llevara a cabo un show, como si se tratara de un espectáculo de cabaret. Tanto el público de la platea como los muñecos cumplen el rol de espectadores. El show empieza con una breve intervención de un muñeco pequeño que irrumpe a manos de un manipulador. La manipulación de este muñeco no es directa debido al que el actor-rata sólo lo mueve a través de un palo. Este muñeco representa a Hamlet, que entra a escena como primer actor del espectáculo. Este gira y gira con una siniestra música de cuna como

una danza de iniciación. Una vez que termina su baile exige los aplausos del público, los cuales se escuchan *en off*. Manipulador y muñeco salen de escena.

A continuación deviene un baile macabro entre manipuladores y muñecos a escala humana, todos usando las máscaras de ratas. Cada actor-rata toma a uno de los muñecos, que llevan vestidos largos y se deslizan a través de unas plataformas con ruedas. Durante el baile se pierde la noción de objetos inanimados y actores. Esto sucede por la manipulación y por la uniformización entre manipuladores y muñecos, lograda a través del uso de las máscaras.

Esta danza grotesca va aumentando en frenesí y en actos violentos. Poco a poco los manipuladores empiezan a golpear y maltratar a sus respectivas parejas de baile. Todo termina en un gran descontrol entre sujetos y objetos. Finalizado el baile, los manipuladores y los objetos hacen una venia esperando el aplauso del público, que se escucha en la grabación. Como efecto de distanciamiento (Brecht, 1976), estos muñecos vuelven a tomar su condición, propuesta por la didascálica del texto: “*Universidad de los muertos.*” (Müller, 2008, p.22).

El tercer baile es realizado por un muñeco andrógino. Éste es un *assemblage* (Masotta, 2004) entre diferentes partes de muñecos. Tiene un cuerpo a una distinta escala que la cabeza. El torso es del tamaño de una muñeca pero la cabeza tiene las mismas dimensiones que una humana. Es un híbrido entre un cuerpo femenino y una cabeza masculina con los labios pintados de rojo. Este personaje es Hamlet-travestido, como el texto marca: “HAMLET. (*Las manos delante de la cara.*) Quiero ser mujer. *Hamlet se viste con la ropa de Ofelia. Ofelia le pinta una máscara de puta.*” (Müller, 2008, p.22).

Este muñeco es manipulado por dos actores-rata. A Hamlet-travestido lo hacen dar vueltas por el escenario mientras pretende que canta. La voz que se escucha es *en off* un canto lírico macabro intercalado con gritos. Terminado el baile, el muñeco y los dos manipuladores reciben fuertes aplausos *en off*.

Inmediatamente se escucha el texto de la escena en voz *en off* mientras todos los actores y muñecos miran a la audiencia. Hamlet-travestido junto a sus dos compañeros de baile se aproximan a la platea. Atrás queda un actor-rata encima de una caja señalando al público acusadoramente. Poco a poco éste se va acercando. Saca de su bolsillo un papel que tiene escrito el número 69. (Al ingresar a la sala a cada espectador se le entregó un número junto a la entrada.) Los actores-rata se acercan al público para inspeccionar quien tiene número. Los espectadores buscan su papel para ver si este coincide.

Sentado en la platea, durante toda la obra, reposa un muñeco de aspecto realista que se encontraba infiltrado entre las butacas. Este es el que tiene el número 69. Un manipulador lo lleva a escena mientras se escuchan aplausos *en off*. Uno de los actores-rata manipula al muñeco, que de rodillas llora y tiembla. Los tres manipuladores-actores y Hamlet-travestido lo arrastran al fondo del escenario. Uno de ellos saca una pistola y le dispara. El muñeco que había cobrado vida, instantáneamente la pierde.

En esta última parte, el texto se vuelve un sonido de fondo, debido a que el interés del espectador está fijo en el sorteo que se produce en escena. Con este acto, El Periférico de Objetos integra a la platea con la escena. Desde el principio, todas las miradas y las acciones están dirigidas hacia el público.

Cabe destacar que El Periférico crea una dialéctica objetivista con la audiencia. Cuando los directores deciden posicionar este muñeco inerte entre las butacas, convierten a toda la platea en objetos. Esto se debe a que, durante la representación, de alguna manera los espectadores se mantienen inertes en su butaca y se los confunde con objetos inanimados. A la vez, los actores manipulan al público cuando lo incorporan al drama que se representa. El espectador cobra vida debido a que no sabe cómo debe actuar. Se mueve y ríe incómodamente, sabiendo que no fue él el elegido del sorteo. Esta manifestación del crimen que se realiza por supuesto azar tiene que ver con la necesidad de borrar la

identidad. Es uno de los conceptos fundamentales planteado durante toda la obra, no solamente desde el texto, sino también desde la dialéctica entre los muñecos y los sujetos.

4.3.4 Acto IV: *Peste en Buda Batalla por Groenlandia*

El texto se empieza a escuchar mientras dos centros del escenario son iluminados. Bajo uno de ellos está sentado el muñeco Hamlet-Müller, manipulado por un actor y en el otro centro de luz se ubica otro actor sentenciándolo a muerte. Finalmente, esta acción no es realizada y Hamlet-Müller es cargado en brazos al centro del escenario. En este momento el texto y la acción escénica vuelven a tener concordancia.

La voz en off afirma: “Yo no soy Hamlet. Ya no represento ningún papel... mi drama ya no tendrá lugar.” (Müller, 2008, p.24). El monólogo está asociado directamente al muñeco Hamlet-Müller quien introduce un plano de realidad: deja de representar a Hamlet y su tragedia. La escena ya no presentara la ficción del drama Hamletiano, y pasará a presentar una realidad referente al autor de la pieza.

El texto sigue: “El decorado es construido a mis espaldas. Por gente a quien no le importa mi drama, para gente a quien no le afecta. A mí tampoco me afecta. Yo no juego más.” (Müller, 2008, p.24). Y durante este momento, los actores-manipuladores vuelven a ocupar el rol de utileros, armando el espacio escénico que pasa a re-crear la platea del teatro, pero por dentro del escenario. Los espectadores de esta platea ficcional son los muñecos y los manipuladores. Al estar sentados inmóviles y debido a la poca luz se confunden los objetos con los sujetos. (Duran, 1998).

En el muro de fondo se proyectan escenas de revueltas, de campos de concentración, de guerras y de destrucción. Las dos plateas: la ficcional y la real pasan a ser espectadoras de estas imágenes, mientras la voz *en off* relata el texto. Cabe resaltar que estas dos plateas hacen referencia a las dos Alemanias divididas por el muro, refiriendo al drama del autor y no al drama Hamletiano. (Berman, 2008). El texto dice: “Mi drama, si aún tuviera

lugar, sería en la época de la sublevación.” (Müller, 2008, p.25). El texto empieza a describir una revuelta, y poco a poco, ésta va cobrando vida en la escena.

Los actores-manipuladores reprimen violentamente a los muñecos-espectadores de la platea ficcional. Este ataque salvaje crea un ambiente siniestro debido a que no se puede distinguir quien es quien. Este terror violento se podría extender hasta la platea real. ¿Hasta qué punto los espectadores son objetos para la escena? ¿Cuál es el límite entre la ficción y la realidad? Estas preguntas son cuestionadas en la puesta.

La culpa parece estar compartida por las dos plateas, puesto que el texto indica: “Mi drama no tuvo lugar, se perdió el texto. Los actores colgaron sus caras del gancho del camarín. (...) Sobre las butacas, apestados cadáveres disecados no mueven ni un dedo.” (Müller, 2008, p.26).

Entonces en el centro, se ilumina una silla en la que reposa el muñeco Hamlet-Müller, de espaldas al público. En el anterior acto, él dejó de representar a Hamlet, por lo que ahora solo representa al autor: Müller. Un actor-manipulador es el encargado de darle vida, pero a la vez interpreta al torturador. Otros dos, actores-torturadores, se acercan y mientras el muñeco se resiste, lo desvisten y lo dan vuelta. El texto dice: “Fotografía del autor.” (Müller, 2008, p.28). En escena se representa esta imagen con la presencia del muñeco Müller. Posando a lado de él, se encuentran dos actores. Uno que se mantiene serio y el otro que sonrío de manera siniestra, mientras el muñeco abre la mirada al público.

La voz en off, ahora dice: “Despedazamiento de la fotografía del autor.” (Müller, 2008, p.28). En este momento, dos actores-torturadores se acercan al muñeco Müller y lo empiezan a desarmar. La tortura se infringe sobre un objeto carente de vida. De todas maneras, la escena genera temor en el espectador porque el muñeco no permanece inerte y en cambio se retuerce resistiendo a ser descuartizado. El último acto de estos torturadores es colgar, en el muro del fondo del escenario, los pedazos del muñeco muerto a modo de exposición y sobre estos se proyecta el título del siguiente acto.

4.3.5 Acto V: *Feroz espera/ En la terrible armadura / Milenios*

El quinto acto está dividido en dos situaciones. Por un lado, Ofelia es la espectadora de la repetición sin fin de su drama y por el otro, los manipuladores re-producen a menor escala, sobre un mini teatro ambulante, la obra que se acaba de presenciar.

Actriz-Ofelia entra al escenario sosteniendo un metrónomo que representa su corazón, como indica el texto: "*Ofelia. Su corazón es un reloj.*" (Müller, 2008, p.30). El metrónomo es elegido por ser un objeto industrial que marca un ritmo constante. Ofelia es representada por una actriz, pero actúa como un objeto. Que en el acto sostenga su corazón entre sus manos demuestra que lo pudo extraer desde su interior. El cuerpo de Ofelia hasta ahora operaba como una máquina pero, ya no cuenta con una parte vital para su funcionamiento. Ha perdido sus pulsaciones de vida. Es por esto que Ofelia, al principio del acto, cumple el rol de objeto, pero al final se revela quemando su cárcel e interrumpiendo el sinfín de representaciones de su tragedia.

Junto a ella ingresan dos manipuladores cargando una gran caja negra. En el interior, se ve reproducido el espacio teatral de la obra. Los manipuladores pasan a reinterpretar toda la obra con muñecas *Barbie*. Cabe destacar que estas no tienen cabeza debido que se trabaja con el concepto de extracción de identidad. (Ranciére, 2011). Se ven representadas las dos plateas, la ficcional y la real. Mediante el uso de una campana de bicicleta se anuncian los cambios de escena.

Se re-actúan todos los cuadros de manera sintética. Es así que se crea un distanciamiento y se presenta la idea de teatro dentro del teatro. García Wehbi explica que en esta situación se escenifica el concepto de *mise en abyme* o puesta en abismo (Gide, 1982). Esta pequeña re-presentación no finaliza con el quinto acto debido a que se vuelve a extraer una caja negra más pequeña de la cual salen muñecos aún más chicos. Nuevamente se empieza a representar el drama en una suerte de espiral. Es entonces que Ofelia abandona

su estado pasivo y con un encendedor prende fuego a la mesa, la caja y los pequeños muñecos. Al quemar este espacio, destruye la constante repetición de su drama, para dar lugar a un nuevo comienzo. Mientras se quema, Ofelia es secuestrada por un actor-manipulador que la saca violentamente de escena. Se comienza a escuchar el último texto hasta que el fuego se extingue.

Capítulo 5: *Hamlet de William Shakespeare* de E. G. Wehbi

5.1 Traicionando Clásicos

Cada generación re-cae inevitablemente en los clásicos. Samolovich (2004) señala que la razón de esto está en la misma definición de la palabra. Un clásico logra trascender en el tiempo, convirtiéndose en parte importante de la cultura. Son clásicos justamente por que volvemos a visitarlos, en ellos encontramos algo que resuena en la actualidad: un fuego que todavía no se extingue, sino al contrario se aviva.

García Wehbi, de la mano del dramaturgo Luis Cano, trajo a la actualidad a *Hamlet*. La idea rectora fue tomar un clásico, entender su esencia a fondo y traicionarlo. El texto es una adaptación y no una traducción de Shakespeare porque ninguna traducción satisfacía por completo al dramaturgo; le era necesario re escribirlo con una mirada contemporánea. De todas maneras, el texto comparte el mismo esqueleto de *Hamlet* escrito por Shakespeare. (Cosentino, 2004).

Cano explica por qué realizó una rescritura del texto y no solo una traducción:

Shakespeare escribió en un inglés muy distinto del actual. Leí muchas traducciones y ninguna me conformó. Pero además necesitaba traspasar una barrera cultural que hace que se acepten ciertas cosas que son rehenes de la época de Shakespeare. (Cosentino, 2004, s/p)

García Wehbi plantea una estrategia de simulación: presentar un *Hamlet* que no fuese tal. Cano titula su texto *Hamlet de William Shakespeare*. La obra mantiene la misma estructura que la tragedia Isabelina sosteniendo los cinco actos y los mismos personajes, pero con una formalidad totalmente distinta. El público que iba a ver la representación esperaba encontrarse con una puesta que respetara las referencias que podía imaginar, a partir de la tragedia clásica; y en cambio, se encontraba con una puesta de *Hamlet* direccionada a un ambiente local (entrevista Wehbi, 26 de Mayo, 2015).

García Wehbi explica en una entrevista:

Hay una mirada contemporánea sobre una obra clásica. Es nuestra mirada. Somos hombres del presente. No podemos montar una pieza museística. Ni aunque quisiésemos ni aunque usásemos el mismo texto literal. Con respecto a Shakespeare estamos atravesando por 400 años más de historia. El hombre murió hace mucho y con él su manera de mirar. Pero a la vez, sería absurdo violentar esa maquinaria perfecta que Shakespeare construyó. Lo que corresponde es trabajar sobre ella. Nosotros relaboramos esa escritura sin ningún espíritu transgresor. (Cosentino, 2004, s/p).

De todas maneras, se logra la traición a partir de las palabras. Con esta renovación retórica, la obra se vuelve más compleja y cobra nuevas lecturas y significados. (Hopkins, 2004). Se mantiene la idea de crear un diálogo con la obra original, pero desde una contradicción. Generar una mirada, fuera de lo que se tiene previsto, como espectador de una representación tradicional. La obra presenta un punto de vista en el que se actualiza y se vuelve local el texto de Shakespeare, respetando su estructura.

Por ejemplo, la escena de los comediantes en la cual Hamlet habla a sus actores y les da especificaciones de cómo deben actuar, sirve para explicar esta transposición. Lo que hace Shakespeare en el texto original, es hablar de las guerras de estilos teatrales de aquel momento. García Wehbi lo que hace es traerlo a la contemporaneidad del gesto local argentino. En el año 2003 - la obra se estrena en el 2004- se empezó a poner de moda el teatro de Palermo Hollywood. La puesta toma esta situación local y la traspone a escena, parodiando y criticando el estilo de actuación de los teatritos de Palermo.

5.2 Grado cero de la representación

Este ensayo plantea el concepto de grado cero de representación, tomando como base a Rolando Barthes (1999). En su libro *El grado cero de la escritura*, el autor reflexiona sobre la literatura y el lenguaje, ubicando a la escritura en medio de la lengua y el estilo. Plantea la posibilidad de una escritura neutra que no se vea afectada por ningún tipo de prejuicio o

preconcepto. Es así que el grado cero de representación corresponde al grado cero de la escritura, pero desde la concepción de la puesta en escena.

El grado cero de la representación es la idea preconcebida y tradicional que se tiene de una obra. En este capítulo se lo pondrá en cuestión en la representación de *Hamlet*. Al ser una obra clásica, varios conceptos del drama están fijados en el imaginario del espectador, por más que éste no sea un conocedor experto del texto. Estas referencias visuales están planteadas desde una puesta naturalista y mimética del texto Isabelino.

La problemática que se discutirá tiene que ver con la dialéctica entre la obra *Hamlet de William Shakespeare*, escrita por Cano y llevada a la escena por García Wehbi, en contraposición a *Hamlet* (2012) como representación cero. Específicamente y para explicar esta relación se tomarán como referencia los objetos.

5.3 Puesta en Escena

5.3.1 Espacio Escénico

“La puesta en escena está dada por una combinación de elementos concretos pensados desde la escenografía, pero absolutamente azarosos desde el lado del accidente.” (Duran, 2004, s/p) explica García Wehbi en una entrevista en la revista *Teatro* del CTBA.

Norberto Laino es el encargado de la escenografía y en esta obra también participa actoralmente. Cuenta en su libro *Hacia un lenguaje escenográfico* (2013), su experiencia de trabajo. Lo primero que pidió el director fue construir espadas y armas en escena. La idea rectora fue mostrar la preparación para la guerra.

Laino (2013) explica que el modelo para el espacio fue una herrería. Esto definió el material a utilizarse: metales, hierro y chapa. El carácter del material proporcionó la idea de una Dinamarca en estado de putrefacción. El metal no se pudre, se oxida y se corroe, por lo

que, a través del tratamiento del metal, se materializa la analogía del país en ruinas. Hubo un tratamiento dramático sobre el material: “(el hierro) es un material muy noble, que puede ser muy duro y a altas temperaturas puede ser maleable, dócil hasta volverse líquido.” (Laino, 2013, p.50).

El dispositivo escenográfico muestra la metáfora de Argentina y no la del castillo de Elsinore. La escenografía compone una gran herrería, donde absolutamente todo está oxidado. Esto presenta un oxímoron. La fábrica oxidada representa a una Argentina como reino corrompido, que es la misma idea de Shakespeare sobre Dinamarca. Todos los integrantes de ese espacio son herreros, desde Hamlet a los sepultureros y ellos no se dan cuenta del óxido y la corrosión con la que están conviviendo. El disfuncionamiento está puesto a la vista desde el principio.

La política sobre la que trabajan García Wehbi y Laino se basa en buscar en el depósito del teatro San Martín, objetos en desuso. Recolectar varios objetos, por más que todavía no está definida su utilidad o su función en escena. Y cuando se está ensayando y aparecen éstos sobre el escenario, se produce una escena nueva y se crea una dramaturgia en el espacio, accidental pero intelectualizada. (Hopkins, 2004).

La idea, explica Laino (2013), fue aprovechar al máximo el espacio provisto por la arquitectura del teatro Sarmiento. Se enchapó todo el escenario y en el piso se pusieron sensores para retener el sonido. La música de la obra era producida en vivo desde la escena. La sonoridad provenía desde la materialidad del espacio. Se dispusieron micrófonos por todas las zonas de hierro y a partir del mismo se iba creando su sonoridad.

Al costado derecho del escenario se construyó una especie de jaula, que funciona como taller de soldadura, y los demás objetos fueron tomando su espacio conforme se iba ensayando y se iba transformando la sala. En la parte de arriba se armó un lugar para la habitación de la Reina donde se ubicaba su cama. Se aprovecharon las fosas que tenía la sala para la escena de los sepulteros. Otros dos elementos sustanciales fueron: una rueda

de hámster a escala humana donde Fortimbras corre dentro de ella sin avanzar, y una pasarela de chapa que sale del medio del escenario y se conecta con el público alcanzando la mitad de la platea. (Laino, 2013).

La idea de representar Dinamarca podrida traspasando el espacio escénico para asentarse en la platea. Es planteada por García Wehbi para que el público se sienta tan responsable de la obra como ella misma. (Cosentino, 2004). La pasarela es usada como un recurso para invadir al espectador.

La herrería se iba construyendo a lo largo de la obra, así el público sentía la realidad en escena. Laino que encarnó el personaje del Espectro era una presencia constante en escena. Su personaje se dedicaba a fabricar y construir armas y objetos durante la representación.

El espacio también simboliza una ratonera donde constantemente se ve librada la representación de la tragedia Hamletiana. De este contexto, surgen los personajes que parecen emerger de las tumbas del olvido para contar su historia. Horacio mirando a la platea dice:

“ESTA ES LA HORA- ¿Quién tuviera príncipes como actores, y reyes como espectadores? El Estado, un teatro. Entonces tendríamos en persona a Richard Burton haciendo de Hamlet o, a Ernesto Bianco, color local; a Shakespeare en la ropa del fantasma- Dispuestos a ser empleados. Quiero decir que esta torre y estos acantilados nos recuerdan, de alguna manera, a Elsinore, ¿verdad?” (Cano, 2004, p.8).

5.3.2 Prólogo

La obra dirigida por García Wehbi cuenta con un prólogo que no se encuentra en el texto original de la obra. A nivel estructural, este es el cambio más grande que provee el texto de Cano. Su función es la de introducir la representación al presentar la esencia de la puesta.

El prólogo se inicia con un grupo grande de actores que ingresa al escenario desde el fondo con paso de marcha fúnebre. El espacio y la situación están marcados por la didascálica del texto de Cano: “las armas golpeadas, hechas pedazos, vueltas monumentos.” (Cano, 2004, p.1). Se ilustra un cementerio, el fin de la guerra anuncia la muerte de Dinamarca: El rey Hamlet ha fallecido. En algún sentido el comienzo marca el inicio del final. “El rey danza y se mueve con sus peones, delfín, torres, una reina. Uno por uno va a parar al estuche. Bailan el reencuentro de balas. La guerra no termina hasta acabarlas.” (Cano, 2004, p.1).

En escena se representa este baile fúnebre entre muertos. Todos los actores llevan una máscara de soldadura. Sus personajes encarnan los cadáveres que dejó la batalla y que han perdido todo rastro de identidad. De entre ellos sale Horacio que se aproxima al proscenio y dice su texto al público. El personaje también cumple el rol de Coro, debido a que se convierte en la voz distanciada que va narrando la historia de su buen amigo Hamlet. De esa manera, se crea una dialéctica con el público, que no se encuentra en la tragedia Isabelina.

5.3.3 Vestuario

Todos los personajes pertenecen a la herrería. El vestuario que llevan es de herreros, y los objetos que utilizan pertenecen a la familia de objetos del espacio. Los personajes están uniformados con un delantal de herrero usado y manchado. Ofelia es el único personaje que deja de usarlo durante la escena de su locura. En general, la estética del espacio se traslada a los personajes: se los ve muy sucios, descuidados y corroídos.

El vestuario de la puesta crea la dialéctica con el grado cero de la representación de *Hamlet*. Por un lado tenemos al vestuario isabelino, que sería ostentoso, elegante e impecable, debido a que estos ropajes barrocos adornan cuerpos de la realeza. En la puesta de García Wehbi, el vestuario es muy sucio, gastado y desprolijo, debido a que

quienes lo usan retratan las mismas características: enfatizando las ideas de caos y degradación de los personajes.

5.3.4 Objetos

5.3.4.1 Corona

La corona sirve como ejemplo de objeto, para narrar esta dialéctica. En la cuarta escena del primer acto, el Rey y la Reina conversan con Hamlet. Antes de irse, la Reina recuerda al Rey que no olvide la corona. El Rey se aproxima, y ella se la coloca en la cabeza. Este objeto es un símbolo de poder. En la puesta, la corona es un pedazo de alambre que recorre la superficie del cráneo, no es una corona tradicional de oro, con grandes alhajas como lo sería en una representación cetero. La corona tradicional cumple el rol de diferenciar a quien la porta, del resto de la gente. Tiene un gran tamaño, así inmediatamente se distingue quién es la persona al mando.

La dialéctica se crea debido a que este alambre no es más que un objeto cualquiera, que carece de valor propio. Cuando se le asigna el valor de corona, asume este rol. De esta manera, dialoga con un sistema metafórico en el que, este Rey es merecedor de ésta porque su reino se halla en igual decadencia que el objeto. Además en este caso, la corona no llama demasiado la atención, por lo que no hay una diferencia remarcada entre el Rey y los demás. Esto responde a la responsabilidad colectiva del país en decadencia. La escena finaliza con el diálogo de la Reina que dice: “Que esta vez no se caiga. Una vez tuve un marido, que perdió la suya.” (Cano, 2004, p.5).

5.3.4.2 Escultura Virgen María

En la escena 7 del Acto III, el Rey se encuentra de rodillas sosteniendo entre los brazos una escultura de la virgen María, reflexionando sobre sus actos. En el texto original, el Rey duda sobre sus acciones y las confiesa en una plegaria. En esta puesta, él reza sin culpa

de sus acciones, rehusándose a responsabilizarse de sus actos. “Tengo en frente la corona y no hay crimen. Cristo, espina por espina tenemos en común esta corona. (...)Me hago el escondido en la oscuridad. Sabio como el niño que se tapa los ojos con las manos.” (Cano, 2004, p.23).

La escultura sirve como el medio de comunicación entre el Rey y un poder superior. El objeto plantea una dialéctica con una representación cero, debido a que en escena no se plantea ninguna figura religiosa que evidencie las creencias del Rey. Con este gesto Wehbi humaniza más al Rey, y la vez parodia el acto de fe. Por detrás aparece Hamlet con un cuchillo, decide no quitarle la vida debido a que merece una muerte peor, “... voy a buscar un momento más horrible. De cortarle el cuello.” (Cano, 2004, p.24).

5.3.4.3 Jaula, Arpa y Cuchillos

Tres objetos representan a Ofelia en el momento de su locura. En la quinta escena del cuarto acto, Ofelia se entera que su padre ha muerto a manos de la persona que ella amaba. Se encuentra perdida, no tiene más figuras masculinas a las cuales obedecer. Este ser frágil pierde su rumbo. En la puesta de García Wehbi se la representa en una primera instancia como un canario, encerrada en una jaula. Ofelia ya despojada de su delantal de trabajo, lleva puesto un vestido rojo, igualmente sucio y gastado. Entra a escena dentro de una jaula de ave, de gran tamaño. Ofelia está sentada en una especie de columpio y se balancea mientras dice su texto. Entre frase y frase se le escapa un gorjeo de pájaro. Así, se presenta a Ofelia como un personaje melancólico que lamenta la pérdida de sus seres amados. Simbólicamente reproduce la imagen de un canario aprisionado.

En la siguiente escena, llega Laertes para ver a su hermana. Ésta aparece en el auge de su locura: lleva consigo un arpa y sobre la cabeza tiene dos sombreros. Ofelia no toca el instrumento con las yemas de los dedos, como debe ser, lo golpea con dos palos muy torpemente, causando estrepitosos sonidos y produciendo caos. En esta escena, en una

puesta naturalista, Ofelia canta dulcemente su canción de despedida, pero en esta puesta grita desesperadamente su texto ilustrando sus verdaderos sentimientos.

De este brote de locura, son testigos la Reina, el Rey y Laertes. En una representación tradicional, como último acto, antes de suicidarse, Ofelia ofrece a cada uno una flor. Pero en esta puesta, entrega un cuchillo a cada uno, previendo el futuro con el que se van a enfrentar. Esta dialéctica difiere enormemente de la que tradicionalmente se espera. A Ofelia se la asocia con las flores, la fragilidad y la pureza. Aquí vemos- a una Ofelia encerrada, pero fuerte y rebelde, representada por estos tres objetos: la jaula, el arpa y los cuchillos.

5.3.5 Personajes

En muchas escenas, todos los personajes se encuentran presentes en el escenario. Se forma una especie de platea ficcional donde los personajes se convierten en espectadores de su propia tragedia. De alguna manera, estos sujetos se vuelven objetos inertes que no intervienen en la escena, ni accionan para cambiarla. Esto también presenta una dialéctica con la platea real, debido al juego de espejo que se está manejando.

5.3.5.1 Espectro

Una diferencia con la representación cero es que el Espectro es una presencia constante. Está tanto en escena como en la mente de Hamlet. Representa una mancha negra de la cual no se puede librar. El Espectro se manifiesta como una máquina humana. El momento que entra a escena, lleva consigo una linterna de gran tamaño que es lo único que alumbra el espacio. Se encuentra despojado de vida, esto se ilustra visualmente debido a que no lleva ropa. Habla solo en inglés con pocas y cortas frases: "LISTEN TO ME. (...) I AM THE FATHER SPIRIT. (...) HORROR, HORROR. (...) POISON." (Cano, 2004, p.9-10).

Hamlet se vuelve la voz del Espectro. "HAMLET: Soy el espectro de tu padre. (...) Sos invisible en mi boca y hablás a través de mi cabeza como una radio. Mi carne escucha." (Cano, 2004, p.9-10). Este juego de voces presenta una dialéctica entre Hamlet y el Espectro. El Espectro esta objetivado. Se presenta como una construcción en la cabeza de Hamlet de la cual él es el responsable y el creador.

En la obra tradicional, el espectador duda sobre la veracidad del Espectro. En esta puesta, él es una construcción en la mente de Hamlet, que lo fuerza a vengarlo. En la escena once del primer acto, el Espectro le aparece a Hamlet por primera vez, estos dos empiezan a afilar y forjar cuchillos. Esta acción indica que Hamlet se está preparando literalmente para tomar armas en el asunto. Antes de salir de escena el Espectro, marca con un brasero la espalda de Hamlet, dejándolo para siempre su huella.

5.3.5.2 Fortimbrás

Fortimbrás es el príncipe Noruego que llega a consolidar un sistema político e ideológico que representa otro modo de represión. El personaje siempre está corriendo sin avanzar sobre una rueda de hámster. Ésta representa el sin fin de vueltas que tiene que recorrer para nunca llegar a destino. Cuando Fortimbrás dice su texto, una luz nadiral lo ilumina desde abajo, formando una sombra a su espalda, otorgándole una imagen de grandeza; simultáneamente aumenta su velocidad. Su accionar es inútil, por más que intenta avanzar no va a poder llegar.

En la obra tradicional, Fortimbrás aparece muy poco durante la tragedia isabelina. Interviene al final y dice pocos parlamentos. Solamente en la última escena toma un papel protagónico, debido a que todos los otros personajes, a excepción de Horacio, están muertos. En esta puesta, Fortimbrás tiene más presencia en escena aunque no hable, está accionando desde su rueda. En muchos aspectos es parecido al príncipe Danes: los dos perdieron a su padre, y en ambos casos, el tío es quien heredó el trono, por más que ellos

eran legítimos dueños. La mayor diferencia entre ambos es que Fortimbrás acciona, va a reclamar los terrenos que legítimamente son suyos, y Hamlet en cambio, reflexiona en un nivel interno. La puesta, retrata este accionar de Fortimbrás de manera inútil a través del objeto, por más que corra e intente, nunca avanzará.

5.3.5.3 Osric

Osric en la tragedia Isabelina es el mensajero del Rey, personifica todo lo que Hamlet odia de la corte Danesa. Posee una personalidad artificial debido a que es fácilmente manipulado por el Rey. En una representación cero, Osric sería un simple mensajero que introduce un poco de comedia a la obra. En esta puesta, Osric representa un muñeco al que Horacio manipula. Horacio saca al personaje de una maleta en la que se sienta y acomoda al muñeco Osric en su pierna, como si fuera ventrílocuo. Crea una dialéctica al ilustrar visualmente la artificialidad del personaje y su fácil capacidad de ser manipulado.

5.4 Fragmentos de la pieza

5.4.1 Monólogo *Ser o no ser*

Hamlet dice su monólogo sobre la pasarela que invade la platea. Durante todo el texto él va dando vueltas lentamente, sujetando un cuchillo en la mano. En la representación cero el monólogo erróneamente, incluye la calavera. La imagen que se tiene en la cabeza es Hamlet sosteniendo la calavera recitando: “Ser o no ser.” (Shakespeare, 2012, p. 71). Hamlet, en esta representación, tiene el cuchillo en sus manos, un arma con el que podría dejar de existir. El texto de Cano habla desde el lado del actor, más que desde el personaje, es por eso que se abre una diálogo con el público: “Que actor no querría tragarse el sudor de este tubo, y hasta lamer las calderas del segundo subsuelo de este teatro, para decir *To be or not to be.*” (Cano, 2004, p.16). Después se dirige directamente al público diciendo: “Se burlan al vernos, muertos acá en el callejón de las ratas, donde los muertos pierden

sus huesos. Ningún pensamiento vivo adentro.” (Cano, 2004, p.16). Una vez terminado el monólogo, suelta el cuchillo y vuelve al escenario.

5.4.2 Ratonera

La escena de la ratonera presenta una dialéctica con la de la representación cero. El tercer acto empieza con la entrada de Horacio y Hamlet acompañados por los actores de la ratonera. Ellos meten a escena un andamio que cumplirá el rol de escenario ficticio, donde se llevará a cabo la obra para el Rey. Los actores visten de negro, abandonan sus ropajes que los unificaban con la herrería. El andamio es un objeto que crea dialéctica con la representación tradicional de *Hamlet*. En éstas se espera ver un propio escenario con sus características tradicionales. En cambio, en esta puesta, el andamio presenta una materialidad que tiene que ver con la familia de objetos que habitan el espacio, y a la vez, proporciona un segundo nivel que ayuda a crear la idea de teatro dentro del teatro. (Gide, 1982). Debido a que dentro del escenario se alza un segundo. A la vez, el andamio es un objeto diáfano debido que su estructura, permite ver a través de él, permitiendo este doble juego, con la intencionalidad de Hamlet: mirar a través del tío, para revelar su secreto.

Los personajes entran a escena para ser espectadores de la ratonera. Nuevamente se crea una idea de espejo, con la realidad de la platea. En una representación tradicional los personajes serían ubicados en sillas uniformes, como si fuera cualquier teatro de época. En esta puesta, la ubicación y el objeto donde se sitúan los personajes para ver la obra, conlleva una dialéctica.

Polonio es arrestado por Ofelia en un objeto *assemblage*, este es una silla con estructura de carro de supermercado sostenido sobre una plataforma de madera con ruedas. La acción de Ofelia se debe a que siempre está a disposición del padre, para moverlo, llevarlo y acomodarlo. Por otro lado, Polonio se presenta como la voz de la memoria, es un personaje senil (a diferencia de una representación naturalista) consumido por los años de

servicio no puede moverse sin el constante servicio de alguien. El objeto ilustra las mismas características que el gastado personaje.

La Reina se sienta en una silla que claramente es mucho más baja que cualquier silla normal. Este objeto ayuda a ilustrar la bajeza de este personaje, degradándolo hasta dejarlo casi rozando el piso. Por delante, se sientan Hamlet y Ofelia en un banco. La constante separación entre ellos, está marcada por el objeto: es un banco largo y cada uno está ubicado en los extremos. Ofelia desde el texto remarca esta distancia: “Demasiado lejos para que apoye en él mi mano. La mía lejos, la suya guardada en secreto. Como nuestros ojos. Secretos, silenciosos.” (Cano, 2004, p.18).

Horacio se encuentra a la izquierda de Hamlet en una silla de jardín. Ésta es la que más desentona estéticamente con la familia de objetos, debido a que Horacio tiene una mirada más externa, a diferencia de los otros personajes de la tragedia. Horacio es el que explica a la platea lo que transcurre en escena: “Sobre el escenario se representa la pieza. Un actor llamado Actor- rey hace de Rey. En un extremo del escenario ésta también el actor que hace de Rey, haciendo el papel de espectador de la pieza dentro de la pieza.” (Cano, 2004, p.20).

El Rey se ubica en medio de la pasarela. Presente entre la platea y sus pares. Con esta acción, está marcando que no hay diferencia con el resto de la platea real. No se necesita una corona para ser rey, el poder se encuentra en la colectividad. El trono no está cubierto de oro, ni es voluptuoso con altos respaldares, es una silla común a la que se agregó un reposa brazos y un reposa cabezas. Cumple con la misma estética que el espacio. Esta sucia y corroída, por mantenerse tanto tiempo en mal uso.

El Rey siempre lleva un trapo en las manos. Este sucio objeto presenta una metáfora: el Rey con cada acción que ejecuta se limpia las manos y continúa con sus quehaceres. Su gesto hace referencia a la conocida acción de Poncio Pilato en la Biblia (Lucas 23: 1-25,

nueva versión internacional). Acciona y después no asume las consecuencias de éstas, toma distancia y oculta la verdad de los hechos.

El Espectro presente en escena, se transforma en uno de los espectadores de la representación. Desde su propio taller, ubicado a la derecha del escenario, mira la representación. Deja de hacer su trabajo, se sienta en un taburete bastante alto y permanece quieto, como un objeto durante toda la obra.

La obra Ratonera presenta un espejo deformado del crimen cometido por el Rey y la traición de la Reina, con el fin de desenmascararlos. Se lleva acabo encima del andamio, por los actores que interpretan al personaje Actor Rey (Gonzago) y Actor Reina (Bautista). El código de actuación cambia a una dirección más clown, para diferenciarla del tono de actuación de la obra en curso. El vestuario de los actores es negro. Para diferenciar sus roles se les agrega algún accesorio que marque su identidad. Actor Reina usa una peluca y una falda estilo isabelina y el Actor Rey usa un cuello renacentista, ofreciendo así una dialéctica con la tragedia Shakespeariana.

El Espectro- ReyHamlet, dentro de la ratonera, es interpretado por dos actores. Uno de ellos es parte del grupo de actores de la pieza y el otro es el propio Hamlet que irrumpe en el espectáculo y se acomoda sobre del andamio. El actor que hace de Espectro- ReyHamlet usa una máscara con el rostro del verdadero Espectro. Esta máscara que es puesta por Hamlet, tiene dimensiones mucho más grandes que una cabeza del tamaño real. Sirve para recalcar la grandeza e importancia del espectro. Hamlet es el que proporciona la voz al Espectro- ReyHamlet, dentro de esta pieza. "HAMLET: Cuando era rey y me atravesabas los tímpanos con tu lengua. Mañana voy a pasar caminado sobre tu alma." (Cano, 2004, p.21).

5.4.2.1 Jaula ratonera

En la quinta escena del tercer acto, después de la ratonera, viene una reflexión sobre el teatro. Horacio y Hamlet permanecen en escena, el andamio sigue en la parte del fondo y el Espectro ha dejado su taller. Sobre las ruinas y el vestigio de objetos que quedó de las otras escenas, se construye esta. Horacio dice su texto cuestionando al público: “No hay que ser genio para darse cuenta que estamos perdidos. Basta mirarnos. Vestidos con lo que quedó de viejas producciones; bien adornados. Celebrando en los salones donde fueron sepultados nuestros colegas.” (Cano, 2004, p.2). Mientras tanto, Hamlet va hasta el taller del Espectro y saca una jaula con una rata y la misma rueda de hámster, que alude a la que ya está en el escenario.

Este objeto es una versión pequeña que reproduce el espacio escénico de la obra y a su vez actúa como una metáfora sobre el encierro. Dentro de ella se encuentra una rata que representa al personaje Hamlet. El objeto *jaula* refleja la realidad en la que él vive: está atrapado en la ratonera, destinado a vivir miserablemente.

Debido al texto y al accionar de los actores el objeto presenta una dialéctica que presenta cuatro niveles de reflexión. La primera instancia es el teatro dentro del teatro, que es la obra *La Ratonera*. En segunda instancia, el personaje Hamlet entiende que la jaula simboliza el reflejo de su realidad dentro de la representación. La tercera, es una metáfora para el actor que interpreta al personaje. El actor está condenado al encierro del teatro. Se abre un cuarto nivel de reflexión sobre la persona fuera de su oficio de actor. En este caso el objeto representa la falsa libertad con la que se mueve en el mundo. En una entrevista García Wehbi explica este suceso: “Trabajamos con al menos cuatro niveles de actuación. Es una lógica de cajas chinas que se van imbricando unas con otras.” (Sosa, 2004).

5.4.3 Asesinato Polonio

La escena del asesinato de Polonio se lleva a cabo en la habitación de la Reina. En una representación grado cero, Polonio se esconde detrás de una cortina y Hamlet lo mata

confundiéndolo con un espía. Genuinamente Hamlet pensaba que el espía era el Rey por eso lo atraviesa con su espada sin hesitar. En esta representación, Polonio se esconde debajo de la cama que se encuentra en el segundo nivel del escenario. Hamlet y la madre están manoseándose y jugando provocativamente sobre ésta.

Polonio se levanta de su escondite, Hamlet lo ve y deliberadamente lo mata atravesándolo con un caño de hierro. Este objeto, en la vida cotidiana, no tiene un uso definido, pero llevado a la escena es utilizado como un espada, no es un hierro cualquiera, es un arma con la que Hamlet asesina a Polonio, por lo que el objeto cobra valor dramático. Hamlet oculta el cuerpo del muerto dentro de una bolsa negra la cual, es retirada de escena por el Espectro. Él no es partícipe del asesinato pero, es el que planta la duda que desata la serie de eventos desafortunados.

5.4.4 Malvinas Argentinas

Súbitamente, hay un traslado a la historia Argentina. Desde las primas tres escenas del cuarto acto se empezaba a esbozar una idea sobre la traslación de la tragedia a un suceso argentino. Hamlet se prepara para ir a su destierro. En la obra original Hamlet es desterrado a Inglaterra. En esta puesta, aludiendo a la historia Argentina, pareciese que Hamlet se va desterrado a otras islas, las Malvinas. En estas escenas se prepara para ir a la guerra. Un grupo grande de actores se ubica en una línea donde uno a uno se van pasando rifles para marchar a batalla.

En la última escena del cuarto acto se concreta la alusión a la guerra de las Malvinas. En *voz en off* se escucha el discurso del general Galtieri en la Plaza de Mayo durante la toma de las Malvinas. (Fontana, 2004). La obra parece estar rescribiendo la historia: varios cuerpos sin vida son arrastrados, dentro de bolsas negras, a escena. Hamlet vuelve después de la batalla y dice: “Un cadáver en mi camino. Un cuerpo manchado, acá yace el cuerpo de un pobre cuerpo de soldado.” (Cano, 2004, p.34).

García Wehbi explica: "Con Luis (Cano) formamos parte de esta generación gozne que no militó en los setenta y que tampoco fue hija de la democracia. Una generación que se reconoce en la patraña de Malvinas." (Sosa, 2004).

5.4.5 Cementerio: regreso de Hamlet

La disposición de la escena cambia después de la llegada de Hamlet. Los actores corrieron a los costados del escenario todos los objetos escenográficos que quedaron regados. El espacio se convierte en cementerio que alberga los 14 cadáveres dentro de bolsas negras. Este campo santo presenta los escombros que quedaron del espacio escenográfico. A la vez alude a un país en ruinas.

En la obra original, el quinto acto también se sitúa en el cementerio, la diferencia es que los cuerpos no están expuestos a la vista del público. En esta puesta, está muy presente el hecho que este espacio es el recoveco del olvido, las bolsas negras remiten directamente a los cadáveres que quedaron de la batalla. Estos cuerpos inertes pasan a ser tratados como objetos, que aportan dramáticamente a la escena.

Los Sepultureros abren una amplia trampa en el piso y simulan cavar una fosa. Mientras hablan, desentierran una gran cantidad de huesos y cráneos humanos. De entre estos cráneos Hamlet toma uno y lo analiza con la mirada. En un momento, lo sostiene por la parte de atrás y lo empieza a manipular. La calavera de Jorik, el bufón, cobra vida en manos de Hamlet; habla al público y reflexiona sobre el desgastado estado de Dinamarca y del teatro. En la obra original Hamlet es el que se encuentra reflexionado sobre su país, sostenido la calavera, pero en ningún momento cobra vida o le responde.

Desde que el espacio se transforma en un cementerio, los personajes se presentan como apariciones que emergen de las tumbas del olvido. Es por eso que los personajes de Polonio y Ofelia son partícipes de la escena, lo cual no ocurre en la representación cero. Laertes y Hamlet pelean sobre la tumba de Ofelia mientras ella se encuentra dentro de su

féretro. En esta puesta, su ataúd es una caretila de chapa con dos ruedas. Este objeto presenta una dialéctica: Ofelia es una herramienta más de trabajo para la deconstrucción del reino. Nunca presentó un valor más alto que el de un objeto, simplemente fue un canario encerrado.

5.4.6 Último Acto

En la escena de la pelea, para enfrentarse el uno al otro, Laertes y Hamlet remojan la punta de los cuchillos en la copa que contiene el veneno. El enfrentamiento abre una dialéctica con la representación cero porque se espera esta pelea con espadas y con técnica de esgrima, en cambio, en esta puesta, los dos se agarran por los hombros y forcejean con el cuchillo en la garganta del otro. De esta manera es que salen de escena. La pelea se da sin rounds y sin la majestuosidad del gran duelo que pretende presentar la tragedia tradicional.

Esta batalla es contemplada atentamente por todos los personajes que ingresan a escena y se sientan en sillas a los costados del escenario. Una vez finalizada, la Reina agarra la copa y bebe el veneno. Muere a los pies del Rey. Es en este momento que vuelven a ingresar Laertes y Hamlet. Laertes, dice su parlamento y muere, Hamlet acomoda su cuerpo muerto. Finalmente, se acerca al proscenio por donde se encuentra Horacio y cae en sus brazos. Lo sostiene en sus últimos momentos de vida.

Hamlet pronuncia su último texto y muere. Junto con él caen inertes al piso todos los personajes ubicados a los costados de escenario. En medio de estos cuerpos, entra el Espectro arrastrando un ataúd de madera, construido por él mismo en su taller, durante toda la obra. Él sabía qué fin le deparaba al príncipe. Junto con Horacio, meten dentro del féretro el cuerpo de Hamlet.

El Espectro sale de escena y Horacio se sienta sobre el féretro. Fortimbrás, por primera vez sale de su rueda de hámster. Camina entre el mar de cadáveres que infestan el

escenario y se sienta en el trono del Rey. Desde esa posición recita su último texto. Se crea una dialéctica más siniestra y hostil que en la obra tradicional debido a la cantidad de cadáveres sobre el escenario y a que Fortimbrás no representa una esperanza para el país.

La dialéctica que se crea en la puesta de García Wehbi dialoga con la realidad Argentina que se vivió en las últimas décadas. Shakespeare desde su obra cuenta los problemas ideológicos y políticos de su época. Luis Cano y García Wehbi narran lo mismos conflictos desde su mirada contemporánea, a través de la reescritura del texto y desde la puesta en escena, respectivamente. García Wehbi, a través del objeto narra visualmente las contradicciones de un Hamlet tradicionalmente representado contra la realidad de uno actual.

Conclusión

El teatro de Emilio García Wehbi no es un teatro de literatura. Su obra abre el diálogo a diferentes lenguajes artísticos en simultaneidad. Las múltiples voces enuncian significantes y significados que construyen el concepto de la puesta en escena. Es por esto que la hibridación de lenguajes que maneja, no solo está basada en el texto, sino en las capas de lenguaje yuxtapuestas que transmiten la esencia del argumento. Por lo cual, su teatro se inscribe dentro del teatro Posdramático.

Su teatro deja de limitarse por las reglas tradicionales de las representaciones dramáticas, en las cuales el texto es pieza central de la obra. La autonomía de lenguaje con la que García Wehbi trabaja, reflexiona sobre sus propios medios, recuperando así el espíritu de la vanguardia en la cual la actitud del gesto del artista busca una revolución permanente.

Müller quien es una gran influencia para el director, señala como fundamental la transformación del drama en algún tipo de muerte simbólica. El arte teatral, por su fugacidad, se encuentra atado al concepto de muerte. La vida buscada sobre el escenario siempre hace referencia a este estado.

El teatro de lo inanimado forja el vínculo entre el icono que simboliza el propio arte teatral. Su característica fundamental es el poder de unir la poética con la plástica. García Wehbi, al venir de una institución del títere, encuentra en el objeto una dialéctica que le permite el diálogo con las artes visuales.

Para comprender a fondo la poética en el teatro de García Wehbi es necesario primero entender de donde proviene el objeto. Así, se desarrolla la genealogía del objeto dividido en dos grandes ramas: las artes visuales y las artes escénicas. Las artes visuales compuestas por las vanguardias que tuvieron gran resonancia sobre el objeto: el dadaísmo, surrealismo y pop art. Por el lado de las artes escénicas, se indaga sobre el trabajo de los

que innovaron el objeto dentro de la escena: Gordon Craig, Tadeusz Kantor y Romeo Castellucci.

Con el movimiento dadaísta, el arte tomó un nuevo rumbo, desafiando y ridiculizando la forma perfecta del objeto estético, renunciando así, a la perfección de las máquinas que, según su visión, habían conducido a la guerra. Por primera vez los artistas entendieron que el arte no buscaba la belleza debido a que se había quedado desligada de las convenciones de la academia. El movimiento se convirtió en un alza por la rebelión, la disrupción y el cambio.

Marcel Duchamp irrumpe en el mundo artístico con los *ready-mades*. Este concepto revoluciona la manera de concebir el arte hasta esa época. El objeto pasa a adquirir el título de obra de arte debido a la elección del artista y a su re significación, despojándolo de su contexto original y otorgándole uno nuevo. El objeto descontextualizado es obligado a significar varias cosas a la vez.

El Surrealismo se alza como vanguardia, sostenida por los pilares de la filosofía y la psicología, oponiéndose así al anarquismo del Dada. El surrealismo trabaja con una consciente fisura entre el mundo interior y exterior. La imagen es creada a partir de la yuxtaposición entre estas dos realidades y otorgando rienda suelta al inconsciente. Es así que el surrealismo provoca una revolución sobre el objeto.

El objeto surrealista se ve distanciado con lo que generalmente estaba asociado. Estos objetos están fuertemente cargados de simbología sexual y buscan despertar nuevos sentimientos en el espectador. Son hibridaciones objetuales provocadas por la realización de actos del inconsciente que siembran confusión y descreditan las funciones ordinarias del objeto.

El Pop Art aparece algunos años después, como el arte de una cultura urbana en decadencia. Motivada por la vida diaria y con una conducta provocativa, refleja el cambio

cultural y la realidad de una época en forma crítica contra los valores culturales establecidos. Cuestiona la industria de consumo al revalorizar lo trivial como contenido artístico.

A diferencia de los *ready-mades*, el objeto pop no toma un objeto de la cotidianidad y lo expone, sino que reproduce al objeto recalcando así su artificialidad. Combinan objetos de la sociedad de consumo tomados como símbolos de los residuos de la misma, criticando la realidad en la que se inscriben. Es así que el *assemblage* nace de esta corriente como la unión de objetos de diferente naturaleza que, al estar combinados, crean una nueva poética artística, donde lo cotidiano se vuelve extraño pero es reconocible por sus rasgos formales.

Para el arte escénico la condición cotidiana del objeto es reformulada con fines artísticos. Cuando un objeto sube a escena se vuelve significativo para la actividad teatral. Al igual que en las vanguardias artísticas, pierde su sentido cotidiano y cumple una función diferente para la que fue creado. En el caso de la escena, el objeto cumple con una función dramática convirtiéndose en un signo, proporcionando la acción y generando relato.

Gordon Craig revolucionó la escena teatral oponiéndose al naturalismo y a los procedimientos estéticos de su época. Propuso la instauración del simbolismo, como recurso para librar al teatro de la corriente del ilusionismo mimético, debido a su creencia de que el teatro trabaja con imágenes y proporciones que no tienen que ver con la realidad. Buscaba resignificar todo el conjunto escénico, ofreciendo una nueva mirada sobre el lenguaje del objeto.

En forma de provocación simbolista, Craig invoca a la muerte y deshumaniza al actor al proponer sustituirlo con la Supermarioneta, para terminar de manera radical con el naturalismo. Craig no ve la actuación como un arte debido a que los actores se entregan a sus emociones y se dejan guiar por la pasión, haciendo que sus movimientos y gestos sean incontrolables. Propone la Supermarioneta como ser inanimado que no admite hechos

accidentales y ofrece una visión única de la esencia del hombre. Craig no planea eliminar al actor, la Supermarioneta es un símbolo ficticio del perfeccionamiento actoral.

Tadeusz Kantor estuvo fuertemente influenciado por Craig y su provocativa utopía sobre el teatro inanimado. Al venir de la plástica, Kantor se presenta en el teatro como un post dadaísta que fusiona el cuerpo del actor con el de los objetos encontrados. Estos objetos cobran más significado dentro de la escena debido a que encuentra en ellos recuerdos y memorias de un tiempo pasado. Rescata a los objetos para proporcionarles una segunda vida.

Sus obras provocan e impactan debido a la dualidad que maneja entre la vida y la muerte. Kantor entiende que la naturaleza arrancada de la vida de los objetos, en especial de los más viejos, puede producir en los espectadores el vislumbramiento de la esencia de la vida. Solamente un acontecimiento tan ligado a la muerte puede traer a la luz algo tan vivo.

Practica un lenguaje donde los maniqués y los objetos asumen un protagonismo fundamental en la escena. Los personajes deambulan entre el límite de lo humano y lo inhumano. El *bio-objeto* toma posesión del cuerpo del actor convirtiéndose en una prolongación de éste, tornándose así parte inseparable de su cuerpo. De esta manera Kantor presenta la vida expresada por la carencia de ésta.

Tomando un referente de la escena actual, el grupo Societàs Raffaello Sanzio ha incursionado en el mundo objetual presentando un lenguaje propio. Para Castellucci, el objetivo del arte no es hacer que se vean otras cosas, sino curvar la mirada para cambiar el punto de vista sobre lo mismo. Afirma que la belleza nace del encuentro entre lo humano y lo inhumano.

El grupo italiano presenta una reelaboración profunda sobre el concepto del objeto. Profundiza sobre la dualidad de la materia viva y muerta, desde la poética escénica.

Enfatiza la batalla entre la carnalidad del cuerpo y la materialidad rígida e inerte del objeto como medio para transmitir el simbolismo y creación de las imágenes escénicas.

El Teatro de Objetos nace a partir del recorrido artístico por el que transita el objeto desde el ámbito artístico y escénico. Se adjudica la creación de este teatro al grupo llamado el Periférico de Objetos. Este grupo de titiriteros transformó la escena teatral de su época, se deshizo de las convenciones que atañían al títere y lo sustituyó por el objeto, empleándolo en función dramática dentro de la escena. El objeto alcanza un lenguaje metafórico cuando se logra su re significación.

Al manipularlo se le otorga vida, proveyéndole la capacidad de accionar en escena tomando en cuenta su limitación material. Aparentemente es inanimado pero, sin embargo, vive. La relación del cuerpo del actor con la presencia del objeto es la base del teatro de objetos. Los sujetos y objetos se afectan mutuamente. Se ve librada la batalla entre la carnalidad y la materialidad, cada uno se muestra vivo desde su propia limitación.

Es así que se entiende la dialéctica entre estos opuestos. El objeto representa una figura desdoblada del intérprete, presentando la degradación de lo humano. El manipulador se proyecta a través el objeto. El manipulador puede formar uno con el muñeco o puede potenciar esta función y dividirse, creando múltiples personajes. Aparece entonces un sistema de disociación, el manipulador es un personaje diferente al del objeto.

En *Maquina Hamlet* se potencia esta dialéctica debido a que el texto de Müller permite el cambio constante de personajes. De hecho, en la puesta solo hay un personaje definido que es el muñeco Hamlet-Müller, todos los demás objetos y actores manipuladores contantemente van cambiando de rol.

La dialéctica reside en la constante interacción y tensión entre sujeto y objeto. El manipulador le otorga vida al objeto inanimado el cual se resiste a ser manipulado y a la vez impone su materialidad sobre el sujeto. Este constante sometimiento y ejercicio de la

imposición del poder deviene de una idea política sobre la manipulación, presente en el concepto de la puesta.

Si bien *Hamlet de William Shakespeare* no es una obra que pertenece al campo específicamente del objeto, es una obra que a través de estos narra una poética propia. La dialéctica de los objetos que se crea en base a una representación que tiene que ver con una idea del desgaste y corrimiento del país en el que se desarrolla. Ilustra visualmente el decaimiento del poder político que gobierna el país. Usa de metáfora a los objetos para ilustrar la realidad que atañe a la época de la obra. A través de estos se materializa la analogía de un país en ruinas en el cual, los mismos personajes, no se dan cuenta que habitan. La puesta está en función a que los espectadores se sientan responsables de la escena, recalcando el hecho que si el país está en ruinas es debido a una responsabilidad colectiva.

El teatro y el lenguaje de García Wehbi expresan, con la forma y la poética algo que no tiene explicación con otro medio. La obra se presenta como algo sensorial, del aquí y el ahora, que es irreproducible en otra época. Wehbi propone un teatro siempre cambiante, rehúsa establecerse dentro de ningún paradigma, pero podemos concluir que dentro de todas sus obras la utilización del objeto está a favor de la metáfora y la dialéctica teatral como característica potenciadora de su poética teatral.

Referencias Bibliográficas

- Ades, D. (1984). Dalí y el objeto surrealista. En Ades, D. *Dalí*. Barcelona : Folio.
- Ades, D. (1996). Dadá y Surrealismo . En Ades, D. *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza.
- Altarelli, C.M. (2011). Teatro sin Telón. *Proyectos de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/12.pdf
- Alvarado, A. (2009). El actor en el teatro del objeto. *Moin-Moin*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.analvarado.com/p/el-actor-en-el-teatro-de-objeto.html>
- Alvarado, A. (2012). El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro Argentino de la post-dictadura. *Saquen una pluma*. [Revista en línea]. Disponible en: saquenunapluma.wordpress.com/2012/03/27/el-objeto-de-las-vanguardias-del-siglo-xx-en-el-teatroargentino-de-la-post-dictadura-por-ana-alvarado-fundadora-junto-a-daniel-veronese-de-el-periferico-de-objetos/
- Anaya, J. L. (2003). Vanguardia y Posmodernidad. En Anaya, J. L. *Ritos de fin de siglo: arte argentino y vanguardia internacional*. Buenos Aires: Emece.
- Aristóteles. (2009). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Arpes, M. (2013). Mirando la contemporaneidad desde el teatro sobre *Máquina Hamlet* de Heiner Müller y la puesta en escena de El Periférico de Objetos. *Saquenunapluma*. [Revista en línea]. Disponible en: <https://saquenunapluma.wordpress.com/2013/07/21/mirando-la-contemporaneidad-desde-el-teatro-sobre-la-maquina-hamlet-de-heiner-muller-y-la-puesta-en-escena-de-el-periferico-de-objetos/>
- Artaud, A. (1987). *Teatro oriental y teatro occidental*. Barcelona: Edhasa.
- Artaud, A. (2001). *El Teatro y su Doble. El Pesanervios*. Madrid: Gutenberg.
- Barthes, R. (1999). *El grado cero de la escritura: seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo Veintiuno.
- Beatti, C. (2008). Expresionismo y Posmodernismo. *Proyectos de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduación/archivos/2208.pdf
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos interumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2000). *Dos Ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa.

- Berman, M. (2008). Las prácticas vanguardistas en el teatro de la postvanguardia. *Revista Figuraciones*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=82&idn=4&arch=1>
- Bibini, S. (2013). Crisis Narrativa en el Cine de Terror después de la Posmodernidad. *Proyectos de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/1569.pdf
- Blanc, N. (2006). Argentina. Emilio García Wehbi: Entre fantasmas y obsesiones, *La Escena Iberoamericana*. Disponible en: http://www.celcit.org.ar/noticias_4762_emilio-garcia-wehbi-entre-fantasmas-y-obsesiones.html
- Bonetto, M. (2004). Un Shakespeare en sombras. *Clarín*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2004/04/23/c-00704.htm>
- Brecht, B. (1976). *Escritos sobre Teatro (Tomo I)*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brecht, B. (1976). *Escritos sobre Teatro (Tomo III)*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brero, M. (2008). El Escenógrafo del Nuevo Siglo. *Proyectos de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/2240.36299
- Breton, A. (1995). Manifiesto del surrealismo. En Breton, A. *Manifiesto del surrealismo*. Barcelona : Labor.
- Breton, A. (1995). Situación surrealista del objeto . En Breton, A. *Manifiesto del surrealismo*. Barcelona : Labor.
- Brook, P. (2003). *El Espacio Vacío*. México: Octaedro.
- Bufano, A. (1991). Cuerpo, tiempo y espacio en el teatro de títeres. *Espacio de Crítica e investigación teatral*, 5 (5), 19-26.
- Cabrera, H. (2005). "Emilio García Wehbi: No hay que perder lo atávico", *Página12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-1311-2005-12-17.html>
- Cano, L. (2004). *Hamlet de William Shakespeare*. Manuscrito no publicado.
- Castaño, S. (2012). "Objetos Extraños", *La Tempestad*. Disponible en: http://latempestad.mx/revista_impresa/emilio-garcia-wehbi
- Castellucci, R. y Castellucci, C. (2013). *Los peregrinos de la materia*. Madrid: Continta me tienes.
- Castellucci, R., Castellucci, C., Guidi, C. y Kelleher, J. (2007). *The Theatre of Societàs Raffaello Sanzio*. New York: Routledge.

- Carauana, P. (10 de Julio de 2008). *Romeo Castellucci: "El teatro no es mi casa, soy y me Siento extranjero"*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://www.tea-tron.com/pablocaruaana/blog/2011/02/11/romeo-castellucci-el-teatro-no-es-mi-casa-soy-y-me-siento-extranjero/>
- Carmona D., Hoyos V. y Marín A. (2013). Teatro de objetos. *Revista colombiana de las artes escénicas*. [Revista en línea]. Disponible en: www.200.21.104.25/artescenicass/download/artesescenicass7_12
- Cioran, E. M. (2000). *El aciago Demiurgo*. Barcelona: Taurus.
- Cirlot, L. (1995). Dadaísmo. En Cirlot, L. *Primeras Vanguardias Artísticas*. Barcelona: Labor.
- Cirlot, L. (1995). Surrealismo. En Cirlot, L. *Primeras Vanguardias Artísticas*. Barcelona: Labor.
- Cirlot, J. E. (1986). *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos.
- Cosentino, O. (2004). La mirada del hijo. *Clarín*. [Revista en línea]. Disponible en: edant.clarin.com/diario/2004/04/23/c-00611.htm
- Craig, G. (1957). *Del arte del teatro*. Londres: Hachette.
- Curci, R. (2007). *Dialéctica del titiritero en escena. Una propuesta metodológica para la actuación con títeres*. Buenos Aires: Colihue.
- De Boose, J. (2004). El día después. *Página 12*. [Revista en línea]. Disponible en: www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1206-2004-02-01.html
- De la Puente, M. (28 de Marzo de 2008). *Sobre Maquina Hamlet*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://ensayosdramaturgicos.blogspot.com.ar/2008/03/sobre-maquina-hamlet.html>
- De Toro, A. (2006). El periférico de objetos II: Prácticas de 'corporalización' y 'descorporalización'. *Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar*. [Revista en línea]. Disponible en: http://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/2006PerifericoDeObjetosII_gestos41.pdf
- Dries, L. V. (2013). *Corpus Jan Fabre. Observaciones de un proceso creativo*. Buenos Aires: Ministerio de cultura del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires.
- Duran, A. (1998). Máquina Hamlet de Heiner Müller por el Periférico de Objetos. *Autoretrato*. [Revista en línea]. Disponible en: www.autores.org.ar/dveronese/duran.htm
- Durán, A. (2004). Texto e imagen en una compleja dinámica. *Teatro. Revista del Complejo Teatral De Buenos Aires*. (75), 18-29.

- Falabella, M. (2006). De los cuerpos y los objetos. Silenciosa estrategia en el teatro de Objetos. *La trama de la comunicación*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://C:/Users/i7/Downloads/407-689-1-SM.pdf>
- Fernández, J. (2009). Más allá del signo. *Dramatur(x)ia*. [Revista en línea]. Disponible en: <https://eteatro.wordpress.com/2009/07/01/que-revienten-los-artistas-de-tadeusz-kantor-analisis-semiotico/>
- Fiz, S. M. (1997). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Aka.
- Fontana, J.C. (2004, 07 de marzo). Un palimpsesto para Hamlet. *La Prensa*. p.4-5
- Fontana, J.C. (2004, 25 de abril). La infinita tragedia del hombre. *La prensa*. p.39
- Freud, S. (2014). CIX. *Lo siniestro*. Recuperado de: <http://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>
- Gago, S. (2008). Los límites del Arte. *Cuaderno del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N°26*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/113_libro.pdf
- Genty, P. (2013). *Teatro de objetos*. [Posteo en blog]. Disponible en: <http://gershanik.blogspot.com.ar/p/teatro-de-objetos.html>
- Gide, A. (1982). *Journal*. Paris: Gallimard.
- Gonzalo, L.B. (2011). Lo grotesco en la Dramaturgia Argentina como Denuncia Social. *Escritos de la Facultad N°71*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/343_libro.pdf
- Hillaert, W. y Crobez, T. (2005). Cruelty in the theatre of the Societas Raffaello Sanzio. En Hillaert, W. y Crobez, T. *Tragedy, the tragic, and the Political*. Belgica: Leuven.
- Hopkins, C. (2004). Un personaje que es el sueño del pibe. *Página 12*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-34017-2004-04-13.html>
- Hughes, R. (1991). The faces of power. En Hughes, R. *The shock of the new*. New York: Ninth Printing.
- Kantor, T. (2010). *La clase muerta y Wielopole Wielopole*. Barcelona: Alba.
- Kantor, T. (2010). *Teatro de la muerte y otros ensayos*. Barcelona: Alba.
- Kobialka, M. (1993). *A journey through other spaces: essays & manifestos*. Los Angeles: University of California.

- Laino, N. (2012). El Lenguaje de la Escenografía. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N°XIX*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/380_libro.pdf
- Laino, N. (2013). *Hacia un Lenguaje Escenográfico*. Buenos Aires: Colihue.
- Lehmann, H.T. (2013). *Teatro Posdramático*. México: Innova.
- Levy-Daniel, H. (2010). La Supermarioneta contra el actor. *El cartógrafo*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://cartografos.blogspot.com.ar/2010/02/edward-gordon-craig-la-supermarioneta.html>
- Lucie-Smith, E. (1995). Pop art, environments y happenings. En Lucie-Smith, E. *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona: Destino .
- Lucie-Smith, E. (1996). *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza.
- Maddox, C. (1990). *Salvador Dalí*. Colonia: Benedikt Taschen.
- Marti, O. (2002). El teatro es el arte que más se parece a la vida, por eso es peligroso. *El País*. [Revista en línea]. Disponible en: elpais.com/diario/2002/08/03/babelia.html
- Masotta, O. (2004). *Revolución en el arte*. Buenos Aires: Edhasa.
- Mazas, L. (2004, 06 de mayo). De paseo con Shakespeare. *Veintitres*. p.13
- Meschke, M. (1989). *Una estética para el teatro de títeres*. Madrid: Unima.
- Micheli, M. d. (1993). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Muller, H. (2008). *Máquina Hamlet. Cuarteto. Medeamaterial*. Buenos Aires: Losada.
- Nachmanovitch, S. (2004). La mente que juega. En Nachmanovitch, S., *La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Narti, C.B. (2013). Más Allá de la Palabra. *Proyectos de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/2645.pdf
- Naugret, C. (2004). Estéticas del siglo XX. En Naugret, C. *Estética de teatro*. Buenos Aires: Artes del sur.
- Neofytou-Georgiou, S. (2010). The Semiotics of Images in Romeo Castellucci's Theatre. En Neofytou-Georgiou, S. *The Visual in Performance Practice*. New York: Liberal Studies.
- Oliveras, E. (2004). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Osterwold, T. (1992). *Pop Art*. Colonia: Taschen.

- Pacheco, C. (2004). Hamlet y Lady Macbeth suben a escena, recreados. *La nación*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/589825-hamlet-y-ladymacbeth-suben-a-escena-recreados>
- Pacheco, C. (2004). Un Hamlet Argentino. *La nación*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/593152-un-hamlet-argentino>
- Pagés, V. (2004). La doble vida de Ofelia. *La nación*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/598812-la-doble-vida-de-ofelia>
- Paquet, M. (1994). *Magritte*. Colonia: Taschen.
- Passeron, R. (1982). *Enciclopedia del Surrealismo*. Barcelona: Polígrafa.
- Paz, O. (1989). *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza.
- Pezzi, N.J. (2011). Teatro que Genera Incertidumbres. *Proyectos de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/262.pdf
- Ramírez, J. A. (1994). *Duchamp el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
- Ranciere, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Read, A. (2010). Romeo Castellucci. En Read A., *Contemporary european theatre directors*. New York: Routledge.
- Ribeiro, A. (2011). La muerte animada. Edward Gordon Craig y la visualidad del teatro de lo inanimado. *Telón de fondo*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.telondelfondo.org/numero14/articulo/360/la-muerte-animada-edwardgordon-craig-y-la-visualidad-del-teatro-de-lo-inanimado.html>
- Ricoeur, P. (2001). *La Metáfora Viva*. Madrid: Trotta.
- Rosenzvaig, M. (1995). *El Teatro de Tadeusz Kantor. El uno y el otro*. Buenos Aires: Leviatan.
- Rosenzvaig, M. (2012). *Las artes que atraviesan el teatro. Las lecciones de 20 grandes maestros*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Ruiz, S. (2011). *Escenarios post-catástrofe*. Bilbao: Arteblai.
- Salerno, A.J. (2014). La Ciudad como Espacio Escenográfico en la Actualidad. *Proyectos de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2636.pdf
- Samoilovich, D. (2004). Las variaciones Shakespeare. *Teatro. Revista del Complejo Teatral De Buenos Aires*. (75), 6-13.

- Sella, R. (2010). Henry Grodon Craig. Su teoría sobre el actor como Supermarioneta. *Lavoragine* [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.revistalavoragine.com.ar/revista19/roxana.html>
- Shakespeare, W. (2012). *Hamlet*. Buenos Aires: Colihue.
- Sosa, C. (2004). Calaveras y brujitas. *Página 12*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1374-2004-05-01.html>
- Soto, I. (2012). "Emilio García Wehbi. Cualquier gesto pedagógico es un acto de dominación", *Revista Cultural* Ñ. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Emilio-Garcia-Wehbi-Botella-mensaje_0_761324102.html
- Stiglitz, C. (2009). "Tension en la contemporaneidad", *La Voz Joven*. Disponible en: <http://www.lavozjoven.com.ar/?q=contenido/entrevista-con-el-director-teatral-emiliogarc%C3%AD-wehbi>
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Tejada, I. (2002). La clase muerta. *Enfocarte*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.enfocarte.com/3.18/teatro.html>.
- Trastoy, B. (2006). Los objetos. En Trastoy, B. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ubersfeld, A. (1997). El objeto teatral. En Ubersfeld, A. *La escuela del espectador*. Madrid: Siruela.
- Vargas, A. (2010). Mi teatro es una epifanía individual del espectador: Romeo Castellucci. *La Jornada*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2010/03/11/cultura/a03n1cul>
- Veinstein. (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Alberto Corazón.
- Vergara, C. (2012). Romeo Castellucci habla de su controversial obra 'Hey Girl'. *Terra Entretenimiento*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://entretenimiento.terra.com.co/festival-de-teatro/romeo-castellucci-habla-de-su-controversial-obra-hey-girl.html>
- Waldman, D. (1992). *Collage, assemblage, and the found object*. Belgica: Times Mirror Company.
- Wehbi, E. G. (2012). *Botella en un Mensaje*. Córdoba: Alción y Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Willett, J. (1963). *El teatro de Bertolt Brecht. Teoría y práctica de teatro*. Buenos Aires: Compañía General Fabril .

Bibliografía

- Ades, D. (1984). Dalí y el objeto surrealista. En Ades, D. *Dalí*. Barcelona : Folio.
- Ades, D. (1996). Dadá y Surrealismo . En Ades, D. *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza.
- Altarelli, C.M. (2011). Teatro sin Telón. *Proyectos de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/12.pdf
- Alvarado, A. (2009). El actor en el teatro del objeto. *Moin-Moin*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.analvarado.com/p/el-actor-en-el-teatro-de-objeto.html>
- Alvarado, A. (2012). El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro Argentino de la post-dictadura. *Saquen una pluma*. [Revista en línea]. Disponible en: saquenunapluma.wordpress.com/2012/03/27/el-objeto-de-las-vanguardias-del-siglo-xx-en-el-teatroargentino-de-la-post-dictadura-por-ana-alvarado-fundadora-junto-a-daniel-veronese-de-el-periferico-de-objetos/
- Anaya, J. L. (2003). Vanguardia y Posmodernidad. En Anaya, J. L. *Ritos de fin de siglo: arte argentino y vanguardia internacional*. Buenos Aires: Emece.
- Aristóteles. (2009). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Arpes, M. (2013). Mirando la contemporaneidad desde el teatro sobre *Máquina Hamlet* de Heiner Müller y la puesta en escena de El Periférico de Objetos. *Saquenunapluma*. [Revista en línea]. Disponible en: <https://saquenunapluma.wordpress.com/2013/07/21/mirando-la-contemporaneidad-desde-el-teatro-sobre-la-maquina-hamlet-de-heiner-muller-y-la-puesta-en-escena-de-el-periferico-de-objetos/>
- Artaud, A. (1987). *Teatro oriental y teatro occidental*. Barcelona: Edhasa.
- Artaud, A. (2001). *El Teatro y su Doble. El Pesanervios*. Madrid: Gutenberg.
- Artaud, A. (2005). En plena noche o el bluff surrealista. En Artaud, A. *Artaud el arte y la muerte/ otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Barthes, R. (1999). *El grado cero de la escritura: seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo Veintiuno.
- Beatti, C. (2008). Expresionismo y Posmodernismo. *Proyectos de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduación/archivos/2208.pdf
- Benjamin, W. (1980). *El surrealismo la última instancia de inteligencia europea*. Madrid: Taurus.

- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos interumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2000). *Dos Ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa.
- Berman, M. (2008). Las prácticas vanguardistas en el teatro de la postvanguardia. *Revista Figuraciones*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=82&idn=4&arch=1>
- Bibini, S. (2013). Crisis Narrativa en el Cine de Terror después de la Posmodernidad. *Proyectos de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1569.pdf
- Blanc, N. (2006). Argentina. Emilio García Wehbi: Entre fantasmas y obsesiones, *La Escena Iberoamericana*. Disponible en: http://www.celcit.org.ar/noticias_4762_emilio-garcia-wehbi-entre-fantasmas-y-obsesiones.html
- Bonetto, M. (2004). Un Shakespeare en sombras. *Clarín*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2004/04/23/c-00704.htm>
- Braun, E. (1986). *El Director y la Escena*. Buenos Aires: Galerna.
- Brecht, B. (1976). *Escritos sobre Teatro (Tomo I)*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brecht, B. (1976). *Escritos sobre Teatro (Tomo III)*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brero, M. (2008). El Escenógrafo del Nuevo Siglo. *Proyectos de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2240.36299
- Breton, A. (1995). Manifiesto del surrealismo. En Breton, A. *Manifiesto del surrealismo*. Barcelona : Labor.
- Breton, A. (1995). Situación surrealista del objeto . En Breton, A. *Manifiesto del surrealismo*. Barcelona : Labor.
- Breyer, G. (2005). El objeto de escenario. En Breyer, G. *La escena presente*. Buenos Aires: Infinito.
- Brook, P. (2003). *El Espacio Vacío*. México: Octaedro.
- Bufano, A. (1991). Cuerpo, tiempo y espacio en el teatro de títeres. *Espacio de Crítica e investigación teatral*, 5 (5), 19-26.
- Cabrera, H. (2005). "Emilio García Wehbi: No hay que perder lo atávico", *Página12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-1311-2005-12-17.html>
- Cano, L. (2004). *Hamlet de William Shakespeare*. Manuscrito no publicado.

- Cano, L. (2011). *Ropa Negra*. Buenos Aires: Leviatán.
- Castaña, S. (2012). "Objetos Extraños", *La Tempestad*. Disponible en: http://latempestad.mx/revista_impresa/emilio-garcia-wehbi
- Castellucci, R. y Castellucci, C. (2013). *Los peregrinos de la materia*. Madrid: Continta me tienes.
- Castellucci, R., Castellucci, C., Guidi, C. y Kelleher, J. (2007). *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*. New York: Routledge.
- Carauana, P. (10 de Julio de 2008). *Romeo Castellucci: "El teatro no es mi casa, soy y me Siento extranjero"*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://www.tea-tron.com/pablocaruana/blog/2011/02/11/romeo-castellucci-el-teatro-no-es-mi-casa-soy-y-me-siento-extranjero/>
- Carmona D., Hoyos V. y Marín A. (2013). Teatro de objetos. *Revista colombiana de las arte escénicas*. [Revista en línea]. Disponible en: www.200.21.104.25/artescenicass/download/artescenicass7_12
- Cioran, E. M. (2000). *El aciago Demiurgo*. Barcelona: Taurus.
- Cirlot, L. (1995). Dadaísmo. En Cirlot, L. *Primeras Vanguardias Artísticas*. Barcelona: Labor.
- Cirlot, L. (1995). Surrealismo. En Cirlot, L. *Primeras Vanguardias Artísticas*. Barcelona: Labor.
- Cirlot, J. E. (1986). *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos.
- Cosentino, O. (2004). La mirada del hijo. *Clarín*. [Revista en línea]. Disponible en: edant.clarin.com/diario/2004/04/23/c-00611.htm
- Craig, G. (1957). *Del arte del teatro*. Londres: Hachette.
- Curci, R. (2007). *Dialéctica del titiritero en escena. Una propuesta metodológica para la actuación con títeres*. Buenos Aires: Colihue.
- De Boose, J. (2004). El día después. *Página 12*. [Revista en línea]. Disponible en: www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1206-2004-02-01.html
- De la Puente, M. (28 de Marzo de 2008). *Sobre Maquina Hamlet*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://ensayosdramaturgicos.blogspot.com.ar/2008/03/sobre-maquina-hamlet.html>
- De Toro, A. (2006). El periférico de objetos II: Prácticas de 'corporalización' y 'descorporalización'. *Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar*. [Revista en línea]. Disponible en: http://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/2006PerifericoDeObjetosII_gestos41.pdf

- Dries, L. V. (2013). *Corpus Jan Fabre. Observaciones de un proceso creativo*. Buenos Aires: Ministerio de cultura del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Duran, A. (1998). Máquina Hamlet de Heiner Müller por el Periférico de Objetos. *Autoretrato*. [Revista en línea]. Disponible en: www.autores.org.ar/dveronese/duran.htm
- Durán, A. (2004). Texto e imagen en una compleja dinámica. *Teatro. Revista del Complejo Teatral De Buenos Aires*. (75), 18-29.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- Falabella, M. (2006). De los cuerpos y los objetos. Silenciosa estrategia en el teatro de Objetos. *La trama de la comunicación*. [Revista en línea]. Disponible en: hppt:///C:/Users/i7/Downloads/407-689-1-SM.pdf
- Fernández, J. (2009). Más allá del signo. *Dramatur(x)ia*. [Revista en línea]. Disponible en: <https://eteatro.wordpress.com/2009/07/01/que-revienten-los-artistas-de-tadeusz-kantor-analisis-semiotico/>
- Fiz, S. M. (1997). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Aka.
- Fontana, J.C. (2004, 07 de marzo). Un palimpsesto para Hamlet. *La Prensa*. p.4-5
- Fontana, J.C. (2004, 25 de abril). La infinita tragedia del hombre. *La prensa*. p.39
- Freud, S. (2006). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza.
- Freud, S. (2014). CIX. *Lo siniestro*. Recuperado de: <http://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>
- Gago, S. (2008). Los límites del Arte. *Cuaderno del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N°26*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/113_libro.pdf
- Genty, P. (2013). *Teatro de objetos*. [Posteo en blog]. Disponible en: <http://gershanik.blogspot.com.ar/p/teatro-de-objetos.html>
- Gide, A. (1982). *Journal*. Paris: Gallimard.
- Gillette, J. M. (1992). *Theatrical design and production*. California: Mayfield.
- Gombrich, E. H. (1997). *La historia del arte*. New York: Phaidon.
- Gonzalo, L.B. (2011). Lo grotesco en la Dramaturgia Argentina como Denuncia Social. *Escritos de la Facultad N°71*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/343_libro.pdf

- Grotowski, J. (2009). *Hacia un Teatro Pobre*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Hillaert, W. y Crobez, T. (2005). Cruelty in the theatre of the Societas Raffaello Sanzio. En Hillaert, W. y Crobez, T. *Tragedy, the tragic, and the Political*. Belgica: Leuven.
- Hopkins, C. (2004). Un personaje que es el sueño del pibe. *Página 12*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-34017-2004-04-13.html>
- Hopkins, C. (2006). "Nuestra sociedad margina e impulsa a la animalidad", *Página12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos.html>
- Hughes, R. (1991). The faces of power. En Hughes, R. *The shock of the new*. New York: Ninth Printing.
- Kantor, T. (2010). *La clase muerta y Wielopole Wielopole*. Barcelona: Alba.
- Kantor, T. (2010). *Teatro de la muerte y otros ensayos*. Barcelona: Alba.
- Kobialka, M. (1993). *A journey through other spaces: essays & manifestos*. Los Angeles: University of California.
- Laino, N. (2012). El Lenguaje de la Escenografía. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicacion N°XIX*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/380_libro.pdf
- Laino, N. (2013). *Hacia un Lenguaje Escenográfico*. Buenos Aires: Colihue.
- Lehmann, H.T. (2013). *Teatro Posdramático*. México: Innova.
- Levy-Daniel, H. (2010). La Supermarioneta contra el actor. *El cartógrafo*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://cartografos.blogspot.com.ar/2010/02/edward-gordon-craig-la-supermarioneta.html>
- Lucie-Smith, E. (1995). Pop art, environments y happenings. En Lucie-Smith, E. *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona: Destino .
- Lucie-Smith, E. (1996). *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza.
- Maddox, C. (1990). *Salvador Dalí*. Colonia: Benedikt Taschen.
- Marti, O. (2002). El teatro es el arte que más se parece a la vida, por eso es peligroso. *El País*. [Revista en línea]. Disponible en: elpais.com/diario/2002/08/03/babelia.html
- Masotta, O. (2004). *Revolución en el arte*. Buenos Aires: Edhasa.
- Mazas, L. (2004, 06 de mayo). De paseo con Shakespeare. *Veintitres*. p.13
- Meschke, M. (1989). *Una estética para el teatro de títeres*. Madrid: Unima.

- Meuris, J. (1992). *Magritte*. Colonia: Taschen.
- Micheli, M. d. (1993). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Muller, H. (2008). *Máquina Hamlet. Cuarteto. Medeamaterial*. Buenos Aires: Losada.
- Nachmanovitch, S. (2004). La mente que juega. En Nachmanovitch, S., *La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Narti, C.B. (2013). Más Allá de la Palabra. *Proyectos de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2645.pdf
- Naugret, C. (2004). Estéticas del siglo XX. En Naugret, C. *Estética de teatro*. Buenos Aires: Artes del sur.
- Neofytou-Georgiou, S. (2010). The Semiotics of Images in Romeo Castellucci's Theatre. En Neofytou-Georgiou, S. *The Visual in Performance Practice*. New York: Liberal Studies.
- Oliveras, E. (2004). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Ortega, J. (1977). *Idea del Teatro*. Madrid: Revista de Occidente.
- Osterwold, T. (1992). *Pop Art*. Colonia: Taschen.
- Pacheco, C. (2004). Hamlet y Lady Macbeth suben a escena, recreados. *La nación*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/589825-hamlet-y-ladymacbeth-suben-a-escena-recreados>
- Pacheco, C. (2004). Un Hamlet Argentino. *La nación*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/593152-un-hamlet-argentino>
- Pagés, V. (2004). La doble vida de Ofelia. *La nación*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/598812-la-doble-vida-de-ofelia>
- Papalexioiu, E. (2011). The body as dramatic material in the theatre of Romeo Castellucci. *Prospero European Review: Theatre and Research*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.t-nb.fr/en/prospero/europeanreview/fiche.php?id=49&edition=9&lang>
- Paquet, M. (1994). *Magritte*. Colonia: Taschen.
- Passeron, R. (1982). *Enciclopedia del Surrealismo*. Barcelona: Polígrafa.
- Pavis, P. (1996). Los componentes escénicos. En Pavis, P. *El análisis de los espectáculos*. Paris: Nathan.
- Paz, O. (1989). *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza.
- Pezzi, N.J. (2011). Teatro que Genera Incertidumbres. *Proyectos de Graduación*. Buenos

Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dycproyectograduacion/archivos/262.pdf

Ramírez, J. A. (1994). *Duchamp el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.

Ramírez, J. A. (2009). *El objeto y el aura*. Madrid: Akal.

Ranciere, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Read, A. (2010). Romeo Castellucci. En Read A., *Contemporary european theatre directors*. New York: Routledge.

Ribeiro, A. (2011). La muerte animada. Edward Gordon Carig y la visualidad del teatro de lo inanimado. *Telón de fondo*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.telondelfondo.org/numero14/articulo/360/la-muerte-animada-edwardgordon-craig-y-la-visualidad-del-teatro-de-lo-inanimado.html>

Ricoeur, P. (2001). *La Metáfora Viva*. Madrid: Trotta.

Rosenzvaig, M. (1995). *El Teatro de Tadeusz Kantor. El uno y el otro*. Buenos Aires: Leviatan.

Rosenzvaig, M. (2012). *Las artes que atraviesan el teatro. Las lecciones de 20 grandes maestros*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Ruiz, S. (2011). *Escenarios post-catástrofe*. Bilbao: Arteblai.

Salerno, A.J. (2014). La Ciudad como Espacio Escenográfico en la Actualidad. *Proyectos de Graduación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2636.pdf

Samoilovich, D. (2004). Las variaciones Shakespeare. *Teatro. Revista del Complejo Teatral De Buenos Aires*. (75), 6-13.

Sella, R. (2010). Henry Grodon Craig. Su teoría sobre el actor como Supermarioneta. *Lavoragine* [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.revistalavoragine.com.ar/revista19/roxana.html>

Shakespeare, W. (2012). *Hamlet*. Buenos Aires: Colihue.

Sosa, C. (2004). Calaveras y brujitas. *Página 12*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1374-2004-05-01.html>

Soto, I. (2012). "Emilio García Wehbi. Cualquier gesto pedagógico es un acto de dominación", *Revista Cultural* Ñ. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Emilio-Garcia-Wehbi-Botella-mensaje_0_761324102.html

- Stiglitz, C. (2009). "Tension en la contemporaneidad", *La Voz Joven*. Disponible en: <http://www.lavozjoven.com.ar/?q=contenido/entrevista-con-el-director-teatral-emiliogarc%C3%AD-wehbi>
- Stoichita, V. I. (1999). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Tejada, I. (2002). La clase muerta. *Enfocarte*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.enfocarte.com/3.18/teatro.html>.
- Trastoy, B. (2006). Los objetos. En Trastoy, B. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ubersfeld, A. (1997). El objeto teatral. En Ubersfeld, A. *La escuela del espectador*. Madrid: Siruela.
- Vargas, A. (2010). Mi teatro es una epifanía individual del espectador: Romeo Castellucci. *La Jornada*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2010/03/11/cultura/a03n1cul>
- Veinstein. (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Alberto Corazón.
- Vergara, C. (2012). Romeo Castellucci habla de su controversial obra 'Hey Girl'. *Terra Entretenimiento*. [Revista en línea]. Disponible en: <http://entretenimiento.terra.com.co/festival-de-teatro/romeo-castellucci-habla-de-su-controversial-obra-hey-girl.html>
- Waldman, D. (1992). *Collage, assemblage, and the found object*. Belgica: Times Mirror Company.
- Wehbi, E. G. (2012). *Botella en un Mensaje*. Córdoba: Alción y Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Willett, J. (1963). *El teatro de Bertolt Brecht. Teoría y práctica de teatro*. Buenos Aires: Compañía General Fabril .