

Metáforas, resistencias y contagios: análisis de los objetos escénicos en el espectáculo *Peligran los vasos* de Paco Giménez



Ana María Cubeiro Rodríguez

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

acubeiro@gmail.com

Fecha de recepción: 31/08/2019. Fecha de aceptación: 25/09/2019.

Resumen

En el presente artículo se propone una reflexión acerca de la capacidad poética del objeto en escenificaciones que no se encuadran en el denominado Teatro de objetos, como sucede con el teatro de Paco Giménez, cuya dramaturgia se alimenta fundamentalmente del trabajo actoral. En este sentido, se describen la configuración de metáforas y la emergencia de nuevos sentidos que los objetos cotidianos adquieren en el proceso creativo. Se observan también las cualidades sensibles que los objetos despliegan en escena, contemplando la influencia que ejercen sobre la corporalidad de los actores y el tipo de relaciones que se configuran entre ambos.

Palabras clave

objeto
cuerpo
escena
metáfora
proceso creativo
Giménez
Peligran los vasos

Metaphors, Resistances and Transmissions: An analysis of Stage Objects in Paco Gimenez's *Peligran los vasos*

Abstract

This essay proposes a reflection on the poetic capacity of the object in stagings that do not belong to the so-called Theatre of Objects, as it happens with Paco Giménez theatre, whose dramaturgy is based fundamentally on the work of actors. Our analysis seeks to describe the configuration of metaphors and the emergence of new meanings acquired by everyday objects throughout the creative process. The sensitive qualities that objects deploy on stage are also observed, considering the influence they exert on the bodywork of the actors and the type of relationships established between them.

Keywords

object
body
scene
metaphor
creative process
Giménez
Peligran los vasos

Introducción

El ser humano está rodeado de objetos, especialmente en nuestros días y en una sociedad que se caracteriza por la sobreabundancia material como consecuencia del modelo post-capitalista. Desde niños, reconocemos el mundo objetual circundante hasta naturalizar su uso o incluso su obsolescencia. Como ha señalado Bodei (2013), aprendemos a utilizar los objetos y las cosas, a darles valor, también a renunciar a ellos. Los amamos, los odiamos, pero en la mayoría de los casos nos resultan indiferentes.

En la vida diaria, el sentido que atribuimos a los objetos parte de su uso instrumental, lo que nos brinda seguridad, favoreciendo el conocimiento teórico y práctico que nos permite orientarnos en nuestro tránsito por los quehaceres diarios. Generalmente olvidamos los valores simbólicos y afectivos que poseen, ignoramos incluso los intereses dominantes que subyacen en ellos como mercancías de cambio. De este modo, como enunció Barthes:

Creemos encontrarnos en un mundo práctico de usos, de funciones, de domesticación total del objeto, y en realidad estamos también, por los objetos, en un mundo de sentido, de razones, de coartadas: la función hace nacer el signo, pero este signo es reconvertido en el espectáculo de una función (1993: 255).

En este orden de cosas, el desplazamiento que el objeto sufre al ingresar en una escenificación se convierte en un medio para descubrir en él diferentes estratos de significación. Surge así nuestra inquietud por comprender cuál es la capacidad poética del objeto escénico, propiciando la emergencia de nuevas significaciones, a partir del análisis de *Peligran los vasos* de Paco Giménez¹. Consideramos que este espectáculo condensa aspectos esenciales del teatro del director cordobés, marcado por la desnudez escenográfica, donde los objetos asumen un lugar destacado en la creación de imágenes plásticas, así como en la construcción dramática. Podría decirse que la precariedad es una decisión estética y ética, tal y como han observado autores como Bourriaud (2009) o Vilar (2017) acerca del arte en el capitalismo tardío. Según Valenzuela, “Paco Giménez logra extraer un inesperado *jugo dramático* de los cuerpos, los espacios, las voces, los tiempos, los objetos y las palabras que a simple vista carecían de toda teatralidad” (2009: 114). Una búsqueda fundamental en sus obras, gracias a la colaboración de Graciela Mengarelli, es la exploración del cuerpo, que a menudo surge de la relación con los objetos. Su manejo conduce habitualmente a usos sorprendentes e insospechados de los mismos, provocando la irrupción de *lo insólito* en la escena, como ha observado Argüello Pitt (2006).

Cabe aclarar en esta introducción el significado concreto que otorgamos a la categoría *objeto escénico*. Partimos de la definición de Pavis, quien los describe como “todo lo que puede ser manipulado por el actor” (2000: 190). Con esta denominación, en reemplazo del término *accesorios*, busca despegar los objetos del carácter secundario e instrumental que generalmente se les atribuye. Como afirma el autor, “el objeto no solamente no es accesorio, sino que se sitúa además en el centro de la representación, sugiriendo que subtiende el decorado, el actor, y todos los valores plásticos del espectáculo” (2000: 190). Desde esta perspectiva, el término comprende en sí mismo diferentes grados de objetualidad: desde elementos naturales y formas no figurativas, objetos encontrados o creados para el espectáculo, hasta objetos que solamente son evocados por el texto.

De acuerdo con las ideas de Fischer-Lichte (2012), el teatro se despliega entre los límites de la representación y de la presencia. Por ejemplo, si se piensa en el cuerpo y en el personaje, el uno requiere necesariamente del otro. No pueden entenderse como entidades opuestas. “El cuerpo fenoménico del actor, su físico estar-en-el-mundo constituye el fundamento existencial para el surgimiento del personaje”, afirma

1. En este espectáculo, Paco Giménez dirigió el grupo “Los que dijeron Oh”, integrado por los actores: Dimas Games, Mario Gorostidi, Sergio Ariel Heredia, Jorge Juárez, Karina Jurik, Javier López, Mónica Morea, Leandro Pineda, Verónica Ripoll, Ernesto Salas, Marcelo Trujillo. Fue estrenado en 2009 en el Teatro La Cochera y recientemente reestrenado, en 2018.

Fischer-Lichte (2012: 294). En un acontecimiento teatral se producen saltos constantes del orden de la presencia al de la representación, fenómeno que la autora define como “multiestabilidad perceptiva” (2012: 296). Esta misma cuestión atañe también a los objetos, cuyas cualidades físicas juegan un rol importante en el orden de la presencia, afectando la corporalidad de los actores. Pero, a su vez, la aprehensión sensible no puede desligarse de la interpretación que se haga del objeto en términos simbólicos. Como expone el diseñador Bernd Löbach, un objeto tiene función simbólica “cuando la espiritualidad del hombre se excita con la percepción de este objeto al establecer relaciones con componentes de anteriores experiencias y sensaciones” (1981: 161). En base a este planteamiento, nuestra intención es analizar los objetos de una manera integral, contemplando tanto los aspectos que atañen a su configuración estética y a su presencia, como los sentidos que emergen de ellos y en su relación con otros elementos de la escenificación, especialmente los actores.

Por otra parte, nuestro enfoque se basa en la hipótesis de que es posible afirmar la existencia de una “dramaturgia del objeto”, concepto que tomamos de Mauricio Kartún², en escenificaciones que no se encuadran explícitamente en el denominado Teatro de Objetos. En este género teatral, cuya especificidad yace en el valor que adquiere el objeto como elemento central de la puesta en escena, el hombre pasa a ser su acompañante en diferentes grados: desde el rol de manipulador, cuando aparece neutralizado y apartado de la narración, hasta el del actor propiamente dicho, integrado al desarrollo escénico desde su condición actoral (Ferreya, 2007). Ahora bien, en el teatro de Paco Giménez, el hombre no cede su protagonismo. El proceso de creación se alimenta justamente de una dramaturgia actoral y colectiva, tal y como desarrollaremos en breve. Entonces, nos parece interesante atisbar el alcance que puede tener la confluencia del trabajo con el objeto en una dramaturgia actoral, reflexionando en la dialéctica sujeto-objeto que se articula en el proceso creativo.

2. Mauricio Kartún, reconocido dramaturgo y director argentino, dictó en la Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín de Buenos Aires la materia Dramaturgia para títeres y objetos. El concepto de “dramaturgia de objetos” surge de sus enseñanzas y de las experiencias desarrolladas en este marco de formación.

Descubrimiento y devenir del objeto

El teatro propicia el descubrimiento de las propiedades estéticas y sensoriales del objeto, las cuales se cargan de mayor significación ante la mirada del espectador que las contempla desde una posición distinta a la cotidianeidad. Como observa Alvarado (2015), los contornos del objeto se delimitan con más precisión, como si se intensificara su nitidez, y varía también la percepción de su tamaño. El objeto que antes podía pasar desapercibido, es descubierto por el espectador con una nueva claridad. Entonces, el desplazamiento de contexto que produce el hecho escénico, que generalmente implica también un mayor aislamiento, propicia una experiencia más intuitiva y pura del objeto, como también ha observado Larios (2018).

La escena nos permite redescubrir el objeto desde el plano estético, pero también habilita la posibilidad de despertar su capacidad evocativa, revelando diferentes capas de sentido en conexión con el ser humano. Más allá de la contemplación que pone de manifiesto sus cualidades sensibles, cuando los objetos son reconocidos por el espectador, éstos activan el recuerdo de sus propias experiencias y emociones. Se produce un auto-reconocimiento a través del objeto, en el cual el recuerdo se suma a la percepción de forma prácticamente simultánea, en confluencia con las ideas formuladas por Bergson:

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

La percepción de los objetos está atravesada por la memoria de cada sujeto. Así sucede con los *objetos biográficos*, es decir, aquellos que perduran y acompañan al sujeto en el tiempo, cargándose de huellas, historias y recuerdos, tal y como los describe Violette Morin (en Moles, 1974). Pero los objetos no sólo se nutren de recuerdos personales, sino que también se han convertido en contenedores de la memoria colectiva y evocan episodios que atañen a toda una sociedad. Más allá de la conexión con una persona en concreto, los objetos pueden representar un enlace directo con el tiempo en el que fueron hechos. De este modo, el teatro puede revelar las correspondencias entre sujeto y objeto para “generar informaciones documentales socio-afectivas de un tiempo, un espacio y una comunidad acoradas” (Larios, 2018: 265). En nuestra sociedad contemporánea, por ejemplo, el teatro puede rescatar el objeto de la obsolescencia que impera en el modelo post-capitalista, recuperando aquello que lo vincula con el sujeto más allá de lo funcional y dotándolo de cierta nostalgia, como sucede con las piezas atesoradas en bazares y anticuarios.

Se puede afirmar, entonces, que la inclusión del objeto en el plano social e íntimo construye nexos entre lo humano y lo objetual, lo cual deriva en la transformación del objeto en *cosa*. Desde una perspectiva filosófica, Bodei (2013) distingue el significado de ambos términos. *Cosa* deriva de la contracción del latín *causa* y remite a “aquello que consideramos tan importante y atrayente, como para movilizarnos en su defensa” (2013: 23). De acuerdo con ello, el término *cosa* no estaría relacionado con el objeto físico en sí, siendo el equivalente de palabras de otras lenguas tales como *pragma* en griego, *res* del latín, *Sache* en alemán o *thing* en inglés. Todas ellas coinciden en el vínculo con las personas, en la dimensión colectiva de debatir y deliberar. En la cosa se constituye un vínculo con lo humano, al contrario del objeto que, como mencionábamos antes, se manifiesta como un obstáculo para el sujeto. El tiempo y las experiencias hacen que algunos objetos se transformen en cosas, invistiéndolos de afectos y de memorias. La cosa alude a “un nudo de relaciones en que me siento y estoy implicado, y del que no quiero tener el control exclusivo” (2013: 33).

En la transformación del objeto hacia la cosa observamos puntos de contacto con las ideas de Deleuze y Guattari (2004). El borramiento del sentido unívoco y servil del objeto genera una apertura del mismo hacia otros sentidos y descubre líneas de fuga. Si el objeto no se determina por su funcionalidad, entonces no puede interpretarse de antemano en qué va a devenir, cuál es su potencia. Borrarse, experimentar y emprender líneas de fuga hacia lo imprevisible conducen a la última acción: hacer rizoma. Contrario a la lógica arborescente, que opera como una estructura de puntos y posiciones fijas, el rizoma se desarrolla en un sentido expansivo, a través de múltiples líneas, entradas y salidas. Caracterizado por Deleuze y Guattari (2004) a partir de los principios de conexión, de heterogeneidad, de multiplicidad y de ruptura asignificante, el rizoma puede conectar cualquier punto con otro e interrumpirse en cualquier parte; no tiene principio ni fin, sino un medio por el que crece y se desborda. Desde la lógica de estos autores, crear con el objeto desprovisto de su anclaje funcional es hacer rizoma.

No es casual que traigamos a colación las ideas de Deleuze y Guattari (2004), cuyo concepto de deseo nos parece importante para poder entender mejor el proceso creativo que Paco Giménez desarrolla con los grupos y actores con los que trabaja, abrazando las diferencias y singularidades de cada uno. En este sentido, resulta especialmente importante la trinidad enunciada por él mismo como “Necesidad, Deseo y Azar”, que Valenzuela explica e interpreta en detalle en *Las piedras jugosas* (2004). Los tres componentes de esta trinidad se relacionan en una concatenación: el deseo de actuar, el azar que atraviesa la creación y la necesidad de hallarle un sentido. Sin intención de extendernos en este punto, destacaremos cómo el deseo interviene decisivamente en el devenir creativo. Los actores actúan por impulso, movidos por

el deseo. “Lo decisivo es el momento en que se percibe una necesidad que empuja a actuar”, dice Valenzuela (2004: 64). Es esa pulsión –y no tanto un deseo consciente– el motor que desencadena el engranaje creativo. Las intervenciones de cada actor afectan a todos sus compañeros con la fuerza de lo imponderable, desafiando su capacidad de respuesta.

Esta concepción del deseo como potencia es heredera de las ideas de Deleuze y Guattari (2004). Para los autores, el deseo es en sí un proceso, no un objeto, cuyo punto de partida es la producción en sí misma. El individuo está compuesto por intensidades que lo afectan, que aumentan o disminuyen su potencia de acción. Deleuze y Guattari retoman la pregunta de Spinoza “¿Qué puede un cuerpo?” (2004: 261), apuntando a la importancia de pensar en el individuo considerando los afectos de los que es capaz. Desde esta perspectiva, por ejemplo, existen más diferencias entre un caballo de carrera y un caballo de labranza, que entre éste y un buey. Luego, los individuos (y también los objetos) no deberían definirse desde la lógica del ser, sino considerando su potencialidad:

Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, como pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otros cuerpos, ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente (Deleuze y Guattari, 2004: 261).

De la cita se desprende la importancia tanto de los afectos provenientes del propio cuerpo, como de los otros con los que se vincula. El otro será importante en la configuración del deseo, pero no en el sentido de ser un condicionante, como lo entiende el psicoanálisis, sino como coproductor del deseo. En síntesis, la creación es una forma de expansión o de contagio entre los afectos de los diferentes cuerpos que participan de ella y entre los cuales, creemos, se hallan también los objetos. Lo importante para nuestro análisis es comprender la transformación que se produce en el objeto durante el proceso creativo y el acontecimiento escénico. Desde el punto de vista de Larios (2018), la conversión en *cosa* surge justamente como consecuencia de liberar el objeto de su utilitarismo y servilismo. Esto habilita la posibilidad de invertir la jerarquía de poder existente y poner de manifiesto la *indocilidad* de la materia, que generalmente está invisibilizada. Llevado al plano escénico este tránsito implica revisar el tipo de relaciones que el actor entabla con el objeto y permite pensar cómo éste afecta la corporalidad. Ver el objeto como cosa permite que lo animado se deje compenetrar por lo inanimado y viceversa.

Devenir *cosa* es también condición indispensable para que emerjan nuevas significaciones de orden poético. Lo dramático surge especialmente cuando se produce un choque entre la imagen cotidiana que el espectador tiene del objeto, frente a la nueva imagen que le ofrece la puesta en escena. Se produce una doble imagen a través del objeto que es reconocido y, a su vez, presenta un desplazamiento de sentido. De acuerdo con las ideas de Ricoeur (2001) en *La metáfora viva*, esta dualidad es una característica intrínseca de la metáfora y otros tropos, lo cual incide en su carácter relacional y discursivo. En la metáfora se produce una desviación o una transgresión de categorías que habilita a “re-describir la realidad” (Ricoeur, 2001: 34). Pero, por otra parte, la especificidad de la metáfora reside en la semejanza, entendida como “el lugar del encuentro conflictivo entre lo mismo y lo diferente” (Ricoeur, 2001: 263). En este sentido, la metáfora es cercana a la comparación, con la cual sólo se diferenciaría en la forma de presentación. Sin embargo, como señala Ricoeur a partir de las ideas de Aristóteles, la primacía de la metáfora sobre la comparación radica en la complejidad que surge al manifestar la relación de semejanza sin ser enunciada explícitamente. Esto potencia la fuerza de la atribución insólita de la metáfora respecto de la comparación.

Otros tropos que el objeto construye con frecuencia son la metonimia y la sinécdoque que, en lugar de fundarse sobre la semejanza, descansan sobre la contigüidad y la inclusión respectivamente. Si la metáfora opera desde la sustitución, la metonimia se desarrolla a partir de la concatenación de dos objetos que se unen por una relación externa (espacial, temporal, lógica o casual). Por ejemplo, a partir de la relación entre continente y contenido, escénicamente es frecuente plantear una metonimia con el uso de elementos de vajilla vacíos para representar una comida, prescindiendo de los alimentos o de la bebida en sí. A su vez, la sinécdoque puede entenderse como un tipo de metonimia (Ricoeur, 2001). Parte de una relación de inclusión de la parte por el todo, la especie por el género o lo concreto por lo abstracto, y viceversa. De este modo, la fragmentación de un entorno objetivo que a menudo suele plantearse escenográficamente puede entenderse como una sinécdoque. Así, una cama es capaz de evocar un dormitorio completo, e incluso un hogar. La capacidad de condensación de la sinécdoque puede ser un excelente recurso poético y dramático:

La sinécdoque del objeto es más representativa y más ambigua cuando se trabaja con fragmentos de objeto, pues así el fragmento, el pedazo de materia, adquiere un rango evocativo mayor, que genera un contraste de escalas entre su constitución ínfima y la magnitud de lo que evoca (Larios, 2018: 109).

La metonimia y la sinécdoque siguen el orden de las cosas y proceden analíticamente, al contrario de la metáfora, que actúa por una reacción que parte de la imaginación y, por este motivo, según Ricoeur “violenta más lo real” (2001: 269). En este sentido, es posible afirmar que la metáfora nos acerca al enigma y a lo insólito. El enigma rompe con el sentido unívoco de las cosas y les otorga una apertura simbólica. Al desviar el uso del objeto y evocar un sentido extraño -es decir, “que pertenece a otra cosa” (Ricoeur, 2001: 28)-, la metáfora se acerca a la figura de la paradoja. La *paradoxa* remite a la “desviación con relación a una *doxa* anterior” (Ricoeur, 2001: 42), de manera que permite cuestionar el orden establecido por la lógica y la razón. No en vano el uso paradójico del objeto fue un recurso que el surrealismo utilizó frecuentemente, tal y como analiza Lledó (1997), obras como *Cadeau* (1921), de Man Ray, o como *Objet: Le déjeuner enfourrure* (1936) de Meret Oppenheim, extraen su potencial expresivo a partir de la negación del destino funcional del objeto. En ambos casos, los objetos han sufrido una alteración sustancial en aquella parte que más los define como utilizables, manteniendo inalterables el resto de las propiedades que los hacen perfectamente reconocibles. En *Cadeau*, los clavos en la superficie de la plancha contradicen su uso, al igual que la taza de té de Oppenheim, que repele por su textura peluda en el interior. Ambas desviaciones son provocadoras; tanto la plancha como la taza se convierten en objetos imposibles al poner de manifiesto la negación de su sentido primigenio. De ellos emerge también una suerte de inquietud, que choca o contradice la seguridad que los objetos nos proporcionan en la vida cotidiana al ser reducidos a su valor instrumental y servil.

Hasta este punto, hemos analizado cómo el significado habitual del objeto se pierde al descontextualizarse, asumiendo nuevos sentidos metafóricos y paradójicos. Sin embargo, también existe la posibilidad de que el objeto pierda su significado original para permanecer en la ambigüedad. Esto encierra en sí una contradicción, como ha señalado Fischer-Lichte:

Por otro lado, sin embargo, son precisamente los fenómenos aislados, emergentes y percibidos en su materialidad, los que pueden suscitar en el sujeto perceptor gran cantidad de asociaciones, ideas, pensamientos, recuerdos, sentimientos y brindarle la posibilidad de ponerlos en relación con otros fenómenos. Sin duda, son percibidos como significantes que se pueden referir a los distintos fenóme-

nos, trasladarse a diversos contextos y ponerse en relación con los más diversos significados, lo que conlleva una enorme pluralización de las posibilidades de significación (2012: 281).

Los objetos son polisémicos y se brindan a múltiples lecturas, tal como se ha observado. En tanto que entidades materiales, lo más que podemos afirmar es su ser fenoménico, es decir, su presencia: “La percepción se realiza como una suerte de inmersión contemplativa en ese gesto, esa cosa, o esa serie de sonidos en la que los objetos percibidos se le muestran al sujeto como lo que son: revelan su <<significado propio>>” (Fischer-Lichter, 2012: 283). El hecho de no poder atribuir un significado concreto al objeto más allá de su ser fenoménico, no implica que éste no pueda suscitar significados, sino todo lo contrario. El objeto desamentizado despierta en el espectador gran cantidad de asociaciones, que hacen referencia tanto a recuerdos o experiencias subjetivos, a convenciones y códigos culturales, como también a intuiciones repentinas. Estas asociaciones no son intencionales por parte del espectador, ni responden a una lógica causal, sino que afloran simplemente, de manera que “los significados que se generan en ese proceso pueden entenderse como emergencias” (Fischer-Lichte, 2012: 286).

Ante lo expuesto, interpretar de manera certera y unívoca el sentido de los objetos escénicos es complejo. Desprovistos de su función instrumental, se abren a la indefinición y a la pluralidad de significados. No parece tener mucho sentido tratar de encorsetar su lectura, puesto que es precisamente su ambigüedad los convierte en un material rico para la creación dramaturgica y escénica. De este modo, nos parece importante aclarar que los puntos que vienen a continuación, concernientes al análisis de *Peligran los vasos*, responden a esta intención de apertura. Se trata de una lectura personal del espectáculo, que no posee el ánimo de fijar una interpretación cerrada y unívoca del mismo, sino que busca justamente invitar a la reflexión acerca de la problemática que nos plantean los objetos en la escena. En este mismo sentido, nos pareció importante complementar nuestro análisis con la opinión de Paco Giménez y algunos de los integrantes del grupo “Los que dijeron Oh”, recabada en una serie de entrevistas, con el fin de acercar su propia percepción en relación al trabajo con los objetos.

Peligran los vasos

En Peligran los vasos quedan al descubierto estados del alma. El título es una metáfora que el propio espectáculo contradice. Y así mismo están los personajes: entre certezas, dilemas y fragilidades amenazadas.

Peligran los vasos es un movimiento teatral que, a semejanza del Bolero de Ravel, se caracteriza tener por un ritmo y un tiempo invariable, con una melodía obsesiva, sin modificaciones, salvo los efectos colectivos del grupo, que va en un crescendo acabando con una modulación y un final estruendoso.

Una solución guerrillera, una terapia implacable, una catarsis pública entre pronunciamientos, alegorías y ocurrencias son algunas de las tantas cosas que ocurren en *la obra*. (Sinopsis argumental extraída del programa de mano del 7mo Festival Internacional de Teatro Mercosur, realizado del 2 al 15 de octubre en 2009, p. 15)

Sergio “el Sapo” Heredia entra a escena, ubica un viejo tacho o bidón en el centro y lo hace girar sobre sí mismo. El ruido del metal rodando cíclicamente comienza a envolver a los espectadores como si se tratara de un acto de inmersión. Un zumbido que va calando diríase que hipnóticamente. La percepción visual, auditiva y táctil

se van amalgamando: se siente el frío del metal y la textura herrumbrada del tacho, como si pudiera tocarse con los ojos. En el teatro la percepción nunca es puramente visual (Pavis: 2016), sino que se superpone lo háptico a través de la sensibilidad que emerge de la materia y de los cuerpos. Es el tacho en sí mismo el que incide sobre el espectador y lo interpela, no aquello que representa ni aquello para lo que pueda servir. Tampoco lo hace por su inserción en un contexto escenográfico, pues aparece aislado en el espacio vacío, reclamando un lugar protagónico en la obra: un vaso fuera de escala que atrae toda la atención sobre sí.

Luego, aparece Dimas Games, quién se mete en el interior del tacho. Se coloca un gorro de látex mirando al público, con cinco vasos de vidrio pegados en la parte superior, en forma de cresta. Estira el gorro hasta la boca, cubriéndose los ojos y la nariz. Le dan una jarra, llena de lo que aparenta ser vino y empieza a verter su contenido por encima de la cabeza, como si tratara de llenar los vasos, que repiquetean unos contra otros en cada movimiento. Games vocifera un texto incomprensible. El aire y el vino van penetrando poco a poco en el interior del gorro, haciendo que cada vez tenga más dificultades para hablar y respirar.



Peligran los vasos - Ph: Natalia Roca (2009).

Ingresa entonces Karina Jarik, recostada en un cochecito de bebé en el que se va mecendo lentamente con los pies, mientras toma una botella de leche. La acompañan Verónica Ripoll y Javier López, quién empieza un monólogo. Con la mirada fija en los espectadores, sostiene un tetrabrick en su mano izquierda, que agujerea de un golpe. “Yo vivo con la misma falta de ganas con la que rasgué el vientre de mi madre”³, dice mientras se derrama la leche sobre el suelo. A continuación, Karina Jarik se levanta del cochecito. Habla sobre el hartazgo y la necesidad de que algo suceda, mientras Verónica Ripoll coloca cuidadosamente cinco vasos en el suelo, creando una suerte de línea imaginaria frente al público. “Todo puede peligrar. Tu casa, tu trabajo, la persona que amas. Todas nuestras pequeñas necesidades, como el amor, pueden llegar a posarse en cimientos de arena. Peligrar lo que sientes, lo que piensas, todas tus inquietudes”, dice Karina Jarik tumbando desdeñosamente cada uno de los vasos. La actriz quiebra así la línea imaginaria que se había trazado con los vasos, al tiempo que con sus palabras y su mirada rompe con la cuarta pared.

3. Todas citas referentes al espectáculo pertenecen a transcripciones realizada por el autor del registro en video del espectáculo cedido por Hernán Rossi.

Más allá de la interpretación que pueda darse a esta secuencia de acciones en relación con el uso de los objetos, sobre lo que profundizaremos a continuación, este comienzo señala una preponderancia del orden de la presencia, lo cual va a constituir una característica del espectáculo. Con ello no queremos negar el orden de la representación, pues son múltiples las escenas ficcionales que se interpretan posteriormente: la historia de dos idealistas de la revolución, el encuentro de dos antiguos amantes, diferentes situaciones en un bar, el baile en una discoteca, una ejecución. Sin embargo, la materialidad y la corporalidad se imponen de manera poderosa. El espectador siente la presencia tangible de los cuerpos y de los objetos en el escenario, lo cual marca el desarrollo posterior de todo el espectáculo. Por otra parte, las interpelaciones directas al público subrayan la experiencia convivial (Dubatti, 2002), una constante que se recupera en el transcurso de la obra y que enfatiza su carácter performático.

La metáfora de los vasos

El título de la obra pone de manifiesto el rol protagónico que desempeñan los vasos a nivel dramático al desplegarse como una metáfora objetual con diferentes capas o sustratos de significación. En una entrevista, Paco Giménez nos explicó que el origen de la expresión proviene de las fiestas familiares (comunicación personal, 10 noviembre 2017). Cuando se armaba el baile, se retiraban las mesas y se juntaban los vasos para evitar que se rompieran. Remite al cuidado de las pertenencias materiales, que pueden llegar a ponerse por encima de las propias personas:

Cuando se dice “Peligran los vasos”, en realidad no estamos haciendo una obra sobre los vasos, no es eso lo importante, sino cómo se refleja en los vasos, o incluso en el cuidado que se tiene de recogerlos para que no corran peligro, donde está puesto quizás el desinterés que hay, que se cuidan los vasos pero no se cuida la gente, no? Que se desatiende la gente y, a lo mejor, en un momento dado, estás cuidando más los vasos que la gente (Giménez, comunicación personal, 10 noviembre 2017).

Entonces, peligra aquello sobre lo que ponemos cuidado o buscamos controlar. Los vasos, hechos de vidrio, pueden romperse fácilmente si caen o bien si alguien o algo los golpea. “Todo puede peligrar”, como advierte Karina Jarik en la escena que acabamos de describir. Peligra aquello que teníamos por seguro, aquello que nos preocupa. Más allá del valor material, se pone de manifiesto la fragilidad de los sentimientos, de las relaciones personales y de las ideas. Peligran también los ideales, a los que algunos sujetos se aferran pese lo que pese, mientras otros los abandonan desencantados; peligran incluso los procesos históricos, tal y como nos señalaba el mismo Paco Giménez al entrevistarlos.

Los actores deambulan en este acontecimiento escénico entre diferentes estados: erotizados, seductores y amenazantes, reflexivos, perdidos u obsesionados. Interpretan personajes que en cierto modo también están rotos, como los vasos, luchando por sostenerse:

Los vasos son recipientes destinados a contener líquido. Tienen la capacidad de sostenerse de pie por sí mismos. Contienen el líquido suficiente para una sola persona. El material por excelencia es el vidrio, lo que los hace frágiles, como yo. Frágiles y peligrosos, como yo.

No olvidemos aquí el carácter particular que el vidrio tiene como material, frágil y duro al mismo tiempo, cuyas aristas pueden ser extremadamente cortantes. No obstante, probablemente su característica más singular es la transparencia. Ésta permite que el vaso adopte las características visuales del elemento que contiene. Por otra parte, el vidrio carece de aroma y su textura es habitualmente lisa. Pareciera un material con un carácter neutral y, sin embargo, establece una marcada separación, una barrera física entre el continente y el ambiente que lo circunda. La capacidad de reflexión y refracción de la luz del vidrio también ponen en entredicho su supuesta neutralidad. En este sentido, cabe mencionar la serie *Standing Panels* del artista Gerhard Richter, quien trabaja con la superposición de planos de vidrio generando una imagen borrosa que nos permite entender la distorsión que ejerce el material a pesar de la transparencia.

Por otra parte, no sólo los vasos cobran un sentido metafórico. Los líquidos son también significativos: leche y vino son desparramados en diferentes ocasiones sobre el suelo del escenario. Ambos líquidos pueden interpretarse simbólicamente como expresión de la vida y de la muerte. La leche remite al nacimiento, fuente de crecimiento que fluye del pecho materno. El vino, que nace de la tierra y de la fuerza del hombre, ha sido ampliamente utilizado en rituales en representación de la sangre. Como argumenta Jiménez López (2015), las funciones vitales que cumple la sangre en el organismo (respiratoria, nutritiva, excretora, inmunitaria, transportadora y reguladora) han convertido este fluido en un elementopreciado tanto en rituales como en el arte, sea a través de su uso directo o en reemplazado simbólicamente por otro como puede ser el vino. “La sangre transporta vida y muerte por el doble circuito por el que fluye”, afirma Jiménez López (2015: 156). En alusión a la sangre, destaca precisamente una escena de *Peligran los vasos*, imbuida de un marcado carácter ceremonial y coral, en la que se prepara ante el público el coctel denominado como *Bloody Mary*. La describimos a continuación.

Un vaso vacío está suspendido en el aire, atado por dos hilos invisibles de tanza. Se acerca Verónica Ripoll, tocando delicadamente el borde del vaso con la yema de los dedos. Luego, se pasa la mano por el torso, manchándose de rojo, como si se hubiera cortado. Se retira hacia el fondo. Seis de los actores se sitúan en fila por detrás del vaso, ordenadamente. Mario Gorostodi, en el centro, sostiene una jarra con hielo picado. Enuncia los ingredientes que, paulatinamente, cada uno de sus compañeros introduce en la jarra: vodka, jugo de tomate, jugo de limón, sal y tabasco. Tras remover el brebaje, llena el vaso. El coctel, de color rojo intenso, rememora a la reina María de Inglaterra, quién fue apodada María la Sanguinaria por haber condenado a morir cerca de 2000 protestantes en la hoguera, explica Gorostodi. De un gesto, invita a los otros a beber, pero todos niegan con la cabeza. Avanza solamente Mariano Trujillo, quién interpreta un idealista de la revolución y la lucha armada en Latinoamérica. Se bebe todo el vaso, mientras los demás abandonan la escena.

Desde nuestro punto de vista, el vaso remite en esta escena al icono del cáliz, importante objeto de la liturgia católica destinado para la transmutación del vino en la sangre de Cristo, que ha dado origen a gran cantidad de relatos y leyendas como símbolo de vida eterna (Jiménez López, 2015). Mas, por el contrario, en *Peligran los vasos*, el vaso convertido en cáliz conmemora la muerte de las víctimas asesinadas históricamente, en el nombre de la religión u otras creencias. Como dice Mario Gorostodi, es “el sabor de la tragedia”. Pero, además, anuncia la muerte del personaje que interpreta Mariano Trujillo, el cual, habiendo abandonado sus ideales, será fusilado posteriormente.



Peligran los vasos - Ph: Andrea Asís para La teoría de la órbits (2018).

Lo sólido y lo líquido: metáforas de la sociedad posmoderna

En el transcurso de la obra, los vasos constituyen también una metáfora sobre la identidad, los vínculos y las instituciones en el entorno social. “Los vasos son la estructura donde la gente busca de algún modo instalarse y sentirse cómodo”, explica Ernesto José Salas (Zanetti, 8 diciembre 2018). De este modo, pueden interpretarse como una representación del estado de bienestar que contiene a los seres humanos, domesticando sus ansias, anhelos y miedos. Aunque, según apunta Marcelo Trujillo en ocasiones remiten a “estados de dolor y de pena” de los cuales también cuesta salir (Zanetti, 8 diciembre 2018).

Instituciones como la familia, el trabajo o la Iglesia han perdido su influencia como principios absolutos. Sin embargo, no sólo subsisten, sino que siguen desarrollándose y resguardando el funcionamiento del sistema social, tal y como sostiene Lipovetsky (1995). En un momento dominado por la relatividad y la indiferencia, aferrarse a ciertas estructuras puede brindar seguridad, aún a sabiendas de la fragilidad de las mismas. Los individuos necesitan afirmar su identidad y construir lazos de pertenencia, aunque sólo sea a través de objetos de valor efímero. Resulta tragicómico que el reconocimiento social esté sujeto a algo tan banal como la elección de una determinada bebida, como expresa el Javier López en una de sus intervenciones durante *Peligran los vasos*: “Yo con un vaso de coca-cola light en la mano, quedo fuera de la ley de relaciones. Con un vaso de cerveza, formo parte.”

En otra escena de la obra, un sujeto entra en un bar y saluda al camarero de forma amistosa. Le pide un vaso de agua. “Te daría, pero no tengo”, responde el camarero. En la barra, hay varios vasos vacíos. “Bueno, ¿después entonces?”, pide de vuelta. “Sí, después”, le contesta ordenando los vasos. El sujeto señala uno de ellos y vuelve a preguntar: “¿Me vas a servir en este vaso?”. El camarero le responde: “Sí, o en el otro”. Empieza así un diálogo acerca del vaso que el camarero va a ofrecerle a su amigo para tomar, sin llegar a decidirse: “No importa cual, puede ser cualquiera”. El sujeto, que necesita saber cuál es el vaso que le pertenece, toma una botella vacía y termina creando su propio vaso. “Ahora sí soy feliz. Este va a ser mi vaso, acá voy a tomar!”, dice.

La escena, interpretada por Mario Gorostidi y Sergio “el Sapo” Heredia, trata en clave de humor absurdo la incertidumbre que envuelve al individuo contemporáneo, acentuada por el vacío de sentido que domina el entorno social. Muchos sujetos permanecen en una existencia indiferente, que se despliega sin patetismos: el camarero incapaz de elegir entre uno u otro vaso, o los personajes desgastados y abúlicos que aparecen al principio de la obra, interpretados por Javier López y Karina Jurik. Según Lipovetsky (1995), la apatía es una nueva socialización que parte de la declinación de los valores y los ideales, quedando tan sólo la búsqueda del ego y del propio interés. Narciso es el símbolo de nuestra época, el *homo psicologicus* obsesionado por los problemas que lo atraviesan. Los problemas personales pasan a un primer plano y se convierten así en material dramático: la falta de comunicación, el deseo de pertenecer, los encuentros furtivos, el desamor, la soledad... A veces, lo personal cobra una dimensión desmesurada y, así, para el revolucionario desencantado que interpreta Mariano Trujillo, los ideales pierden valor ante la falta de una taza de café caliente.

Según la teoría enunciada por Bauman (2003, 2005), la posmodernidad puede entenderse desde la tensión existente entre lo sólido y lo líquido. Representadas simbólicamente por los vasos, las estructuras sociales pueden parecer sólidas, pero no podemos olvidar la fragilidad del material con las que están hechas. Las personas, pero también las instituciones, hoy tienden a la levedad de los líquidos: se desplazan con facilidad, se derraman, se filtran, gotean, se desbordan. De acuerdo con Bauman (2003), la modernidad impulsó la disolución de los sólidos, pero este impulso hoy lo afecta todo. El capital, que antaño estaba ligado al trabajo, es volátil y extraterritorial. Todo fluye, incluido el poder. En su opinión, la desintegración de la trama social es en realidad el resultado de una nueva técnica del poder, que se apoya en el descompromiso de los sujetos. Una red estable y sólida de nexos sociales implicaría un obstáculo para que el poder fluya. Luego, en la modernidad líquida, los vínculos sociales son extremadamente frágiles, tanto en la esfera pública como en la privada. Las personas buscan constantemente relacionarse y, sin embargo, temen hacerlo. Se ha licuado la capacidad de amar tanto a la pareja como al prójimo. Estas cuestiones son tratadas de manera más o menos explícita en la obra. En un momento dado, Javier López cita la teoría de la modernidad líquida, expresando su opinión personal al respecto. Después de cortar los hilos que mantenían suspendido el vaso del *Bloody Mary*, mientras lo llena de nuevo hasta derramar su contenido en el suelo, dice:

Yo no estoy de acuerdo con el título de la obra. Si pensamos metafóricamente que los vasos son las estructuras sociales y los líquidos somos nosotros. Vivimos en sociedades líquidas. Nos acostumbramos y acomodamos como el líquido al vaso, a viejas, arcaicas y... estructuras que aún hoy siguen en vigencia. Naturalizamos la opresión sin la menor reacción colectiva de fractura. Tenemos miedo de quedarnos sin estructuras. Por eso para mí no peligran los vasos.

Se plantea así una contradicción, tal y como se enuncia en la sinopsis. ¿Las estructuras sociales están quebradas? ¿O son acaso los individuos los que ansían romperlas? ¿Peligran las estructuras o peligran los individuos? Como afirmaba el actor Marcelo Trujillo en una entrevista concedida a la televisión:

No sabemos si peligran [los vasos], es un deseo, digamos...es una cosa que uno quisiera que pase. A veces no ocurre. La obra plantea una serie de circunstancias para ver si los vasos pueden llegar a peligrar. Nosotros, yo por lo menos, creemos que sí tienen que peligrar porque es necesario. [...] Es necesario pelear, combatir un poquito, porque el sistema estructural es engañoso. A veces estamos mal, y preferimos seguir estando así (Zanetti, 8 diciembre 2018).

Este es el deseo por los propios actores y que se plantea como base del proceso creativo, desde la posibilidad de romper con el orden de lo establecido, como impulso para dejarse llevar por el juego y quebrar ciertas posiciones de inmovilidad, tanto escénica como simbólicamente. Sin embargo, no se trata de ofrecer una respuesta. En escena se expone la problemática del sujeto posmoderno desde diferentes perspectivas, acordes a la mirada diferente de cada uno de los creadores, que confluyen en la partitura del espectáculo. Sin proponer una tesis concreta, la obra permanece abierta y se ofrece a la libre interpretación de cada espectador, tal y como imagina Eco que puede hacerlo. La misma libertad atraviesa a los objetos, capaces de provocar la emergencia de múltiples significaciones.

Otras metáforas objetuales sobre la contención

La metáfora del vaso se va desarrollando a partir de otros objetos que también ejercen funcionalmente de contenedores. El tacho rumbriente, la jarra, el tetrabrick de leche, todos ellos son elementos que envuelven, que guardan. Pero, ¿qué sucede si se rompe un tetrabrick? ¿Qué sentido tiene un vaso agujereado? El objeto se ve privado de su utilidad, inservible, creando así una nueva metáfora: fuente, bolsa que se rompe, nacimiento. Surge así la paradoja, quebrando algunos pensamientos y sentidos comúnmente aceptados. El cochecito de bebé es otro objeto asociado con la idea de brindar protección y contención. Pero cuando Karina Jurik ingresa a la escena, su actitud provocativa se acentúa justamente en contraste con vulnerabilidad que supuestamente le atribuimos por el hecho de cobijarse en el interior de un cochecito. La actriz nos explicó qué le había interesado al plantear esta escena:

La verdad es que me gustaba la idea de usar el cochecito. Sí me acuerdo que había una cuestión de trabajar con la idea de la fragilidad. Entonces el cochecito, el comenzar. Era una mujer que estaba rota o descreída. Me gustaba la idea de confrontar el cochecito y lo que implicaba, de estar adentro, como alguien que es frágil, a una mujer que también tenía como un descreimiento. Me acuerdo también que, después, me bajaba del cochecito y tiraba los vasos, así como con desdén (comunicación personal, 10 noviembre 2017).

Otro objeto desviado que adquiere un papel preponderante desde el punto de vista escénico es una carpa de acampar. Cerca del final del espectáculo, la carpa irrumpe en el escenario, manipulada desde el interior por el actor Dimas Games. En medio de un estruendo, salta y se mueve como si fuera un animal que persigue y acosa a Karina Jurik, mientras los otros actores corren alrededor. La manipulación de la carpa constituye una paradoja: un objeto cuya finalidad consiste principalmente en resguardar pasa a convertirse en un elemento amenazador. El efecto dramático de esta escena no surge del borramiento de lo real en el objeto, sino precisamente de la dualidad a la que se refería Ricoeur (2001), es decir, de poder reconocer la carpa y de apreciar al mismo tiempo su transformación en un ser extraño. La tensión que se produce entre el objeto real y su transformación sacude al espectador, no sólo por la imagen insólita o sorprendente que se presenta escénicamente, sino porque altera nuestra percepción cotidiana y adormecida, que invisibiliza los objetos que tenemos frente a nosotros.

Del mismo modo, las prendas de indumentaria pueden concebirse en calidad de capas que arropan el cuerpo, como una suerte de envoltorio. Es tan íntimo el contacto con el cuerpo y la ropa, que ésta actúa muchas veces como una prolongación del propio sujeto. De pronto, estas capas que envuelven al cuerpo pueden descubrirse frente al público. En un momento del espectáculo, Mónica Morea está sentada sobre una mesa, con un cenital sobre ella. Se saca la camiseta negra que lleva puesta y la lanza

al suelo. Lleva debajo una camiseta sin mangas, del mismo color negro, que se saca y vuelve a lanzar. Como un animal que cambia de piel, la actriz se va desprendiendo de las camisetas que lleva puestas, repitiendo esta misma acción siete veces hasta aparecer con una camiseta de color blanco. Como dice Saltzman, la piel “nos define como cuerpos únicos y distintos en las huellas digitales y en el patrón de disposición de los poros” (2004: 21). ¿Qué sucede sin embargo cuando nos cubrimos con esta otra piel que es la ropa? Más allá de la protección que confiere, la ropa oculta y enmascara la forma individual y única que es el cuerpo. Es también un envoltorio, un medio de relación entre la interioridad y la exterioridad, entre lo privado y lo público. La indumentaria contribuye a construir la identidad del individuo, como analiza Entwistle desde un punto de vista sociológico:

La moda y el vestir guardan una compleja relación con la identidad: por una parte la ropa que elegimos llevar puede ser una forma de expresar nuestra identidad, de decir a los demás algo sobre nuestro género, clase, posición, etc.; por la otra, nuestra indumentaria no siempre se puede «leer», puesto que no «habla» directamente y, por consiguiente, está expuesta a malas interpretaciones (2002: 130).

La tensión entre la ropa como reveladora u ocultadora de identidad se acentuó especialmente en las ciudades modernas, donde al aumentar el anonimato se puso mayor énfasis en la apariencia como medio para interpretar a los demás. Surgen así dos concepciones respecto de la significación social de la vestimenta: la idea de que el carácter es inmanente en la apariencia, “en busca de la autenticidad del «otro» y de la «verdad» que se oculta bajo el aspecto”, confrontado con “un deseo alternativo de artificio y juego con la apariencia, mediante la moda y el disfraz” (Entwistle, 2002: 131).

En otra escena de *Peligran los vasos*, Dimas Games y Karina Jarik están sentados frente a frente. Interpretan una pareja de antiguos novios que se han reencontrado casualmente. Lo que empieza como una conversación cordial, termina poniendo de manifiesto los sentimientos rotos en la relación y el resentimiento de ambos. Mientras hablan, los actores van cosiendo un hilo en su vestimenta, que van cruzando de uno a otro, creando una suerte de red entre ambos. Ella se aleja y sale por la puerta del fondo del escenario. El hilo queda suspendido en el aire, siguiendo su rastro, hasta que Mónica Morea lo corta finalmente, riéndose de Dimas que se quiebra en la silla. Karina Jarik, recordando la escena, nos comentaba:

Luego también me acuerdo de la escena de los hilos, de los vínculos, del amor, los hilos invisibles que te unen al otro. Cuando hablamos con el compañero, Dimas [Games], desde qué lugar se podía trabajar, y que esos hilos invisibles se pudieran mostrar. Nosotros lo trabajamos desde el elástico, que era bastante sutil, pero que hay veces que se tensionan, otras que están mucho más cercanos... Me acuerdo que era una imagen que recorría todo un espacio, hasta que venía la Moni [Morea] y nos cortaba. No arreglábamos las prendas, entonces es como que se iban rompiendo, pero era como si fueran las huellas del haber probado el amor y el desamor. Jugábamos mucho con la metáfora (comunicación personal, 10 noviembre 2017).

El hilo constituye una metáfora de la unión entre dos seres que se aman, como el hilo de Ariadna, solo que en esta ocasión, en lugar de lograr el acercamiento entre ambos, termina roto. Las prendas horadadas por este hilo son también una metáfora de las huellas que dejan los vínculos entre los sujetos, el amor y el desamor, como lo describe la actriz.

La indumentaria, entonces, contribuye a construir simbólicamente la identidad de los individuos. Pero, de acuerdo con las ideas de Bauman (2003), se trata de una identidad

que ya no es estable y armónica, sino que es tan fácil de mudar como la ropa. Es por ello que describe nuestra sociedad como una comunidad de guardarropas. Estas cuestiones aparecen de manera latente en *Peligran los vasos*, en las escenas que hemos analizado, pero también en otras situaciones. En un momento dado, se abre la puerta trasera del escenario, desde la cual se arrojan abrigos y chaquetas de hombre. Verónica Ripoll entra y recoge todas las prendas. Avanza hacia el público, con el rostro cubierto. Se para y deja caer al suelo todas las prendas; luego las agarra de vuelta, sacudiéndolas contra el suelo y lanzándolas hacia las paredes. Podemos interpretar cómo en este proceso de transferencia de significación, el personaje interpretado por Verónica descarga su enfado e impotencia a través de los objetos. Obsérvese que se está produciendo una sinécdoque de la parte por el todo, pues el vestuario representa aquí a sus dueños masculinos, en principio ausentes. Sin embargo, a continuación, los actores varones, quiénes estaban al fondo del escenario observándola, recogen las prendas y se las ponen. De acuerdo con lo que pudimos conversar con Paco Giménez, en este sencillo acto de vestirse, los actores *se hacían cargo* del malestar expresado por el personaje femenino, asumiendo la identidad de aquellos quiénes, en un principio, suponíamos ausentes. Pero desde las ideas de Bauman (2003), también podemos hacer otra lectura y ver en estos hombres a los espectadores que asisten al espectáculo que protagoniza Verónica Ripoll y que, luego, cuando cae el telón, vuelven a ponerse sus ropas de calle para retomar su vida cotidiana y mundana.

En esta misma escena, Verónica Ripoll recorre el espacio de un lado a otro, dibujando sobre las paredes el contorno de unos vasos de gran tamaño, que quedarán así marcadas a lo largo de toda la obra. Existe una fuerte vivencia del espacio teatral por parte de los actores en el transcurso del acontecimiento escénico. Puede interpretarse, así, como un espacio a habitar, como un gran recipiente también: “Es que la idea de contenido y continente del vaso empezó a funcionar también para el espacio, que se puede ir poblando”, según expresaba Paco Giménez (comunicación personal, 10 noviembre 2017). El espacio escénico habilita a los actores a experimentar, convirtiéndose él mismo en un material a ser intervenido, un objeto más que va mutando y transformándose en esta suerte de devenir rizomático que atraviesa la creación, como exponíamos antes.

Resistencias y contagios

En un principio señalábamos la necesidad de considerar las cualidades sensibles de los objetos, contemplando la influencia que ejercen sobre la corporalidad de los actores y el tipo de relaciones que se configuran entre ambos. En *Peligran los vasos* pudimos observar cómo los objetos afectan el cuerpo, estableciendo una suerte de límite o de umbral. Si pensamos en el origen de la palabra objeto (del latín *obicere*, que significa “poner por delante”), cabe la posibilidad de entenderlo como un obstáculo o un impedimento que se antepone en el camino. Entonces, desde su etimología, implica la idea de un desafío. De acuerdo con las ideas de Bodei (2013), podríamos decir que *objeta* al sujeto su potencia en escena. Y, de hecho, el actor Marcelo Trujillo atestigua esta percepción del objeto a la hora de reflexionar sobre su manipulación:

Sucede con los vasos y con ciertos elementos, como la carpa por ejemplo, que requieren dominarlos como objetos, dominar el juego que se hace con los objetos. Pero no tenemos como un artista de circo, por ejemplo, una intención sublime de que salga todo bien. No. Parte del juego es justamente aventurarse a que uno pierda la pelea con el objeto y te gane. Cuando un vaso se rompía, se perdía una mini-batalla con el objeto. O cuando la carpa por ahí no rueda... Pero no hay un conflicto cuando pasan esas cosas sino una intención de seguir adelante, y nada más (comunicación personal, 10 noviembre 2017).

El cuerpo del actor queda expuesto ante el objeto en este tipo de situaciones, mostrando su vulnerabilidad pero también su resistencia. Si nos replanteamos la pregunta de Spinoza, “¿Qué puede un cuerpo?” (en Deleuze y Guattari, 2004: 261), el trabajo con el objeto establece un umbral que pone a prueba el cuerpo y su potencialidad. Así, por ejemplo, Ernesto José Salas nos recordaba el uso de botas militares había supuesto para él una dificultad en cuanto a la movilidad:

Me acuerdo de los borceguíes. Ellos [los soldados de la milicia que interpretaban] usaban borceguíes para andar, ¿no? Y a mí me gusta salir a correr habitualmente, en ese momento corría mucho. Una vez salí a correr, algo ridículo, con los borceguíes, las medias, pantalón corto... ¡Pesadísimo! No daba más de las piernas, cuando llegué dije, “¿Cómo hacen estos tipos con esto puesto?” Y después tenía que bailar el Bolero de Ravel con los borceguíes puestos. Bueno, eso me ayudó también para tener una idea de cómo manejar el peso. Me acuerdo que iba a todos lados con los borceguíes, para acostumbrarme y familiarizarme con el calzado, que para mí era tan incómodo (comunicación personal, 10 noviembre 2017).

Aunque las botas habían sido elegidas para caracterizar el personaje y construir una determinada apariencia física, el condicionante físico se convirtió en un mecanismo que hizo que la actuación fluctuara entre el orden de la representación y el orden de la presencia, según la conceptualización de Fischer-Lichte (2012). Salas baila con las botas puestas durante un intervalo de quince minutos. Como espectadores vemos que termina verdaderamente agotado. Lejos de tratarse de una simulación, el actor está exponiendo físicamente su cuerpo, poniendo en juego su resistencia. Cabe señalar que el teatro de Paco Giménez se orienta hacia una concepción de la actuación performática (Pavis 2000), que tiende a eludir la representación para poner el foco en aquello que los actores hacen o son capaces de hacer. Esta idea implica un desbordamiento de los límites del teatro a partir de la irrupción de lo real, tal como ha señalado Diéguez Caballero (2007).

En otra escena, Jorge Juárez se enfurece con Mario Gorostodi. En el escenario se arma una especie de cuadrilátero con cinta de papel, lo que establece una cierta distancia entre ambos. Mario se ata las piernas con la misma cinta, quedando inmovilizado, indefenso. Entonces Jorge empieza a lanzarle vasos, que Sergio Heredia va atrayendo antes de que caigan. Solamente un vaso cae al suelo y se rompe. Los pedazos son cuidadosamente recogidos y puestos a los pies de Mario. Sobre esta escena en especial, lo que nos interesa subrayar es que no se trataba de una simulación, como nos confirmó Jorge Juárez:

Personalmente, ese tirar de los vasos daba como rienda suelta a cierta agresividad que tengo yo en algunas cosas. No medía. Cuando yo tiraba los vasos, no estaba pensando en si se podían romper. Digo, si se rompen, se rompen. No es que lo iba a hacer con cuidado. Los tiraba y si los rompía, bueno, era parte del juego (comunicación personal, 10 noviembre 2017).

El hecho de trabajar con ciertos materiales y objetos conduce a situaciones de riesgo. De hecho, en la función del estreno, Karina Jaric se cortó con uno de los vidrios que habían quedado en el suelo producto de la escena que acabamos de relatar. El peligro forma parte del desafío que asume cada actor, dejándose llevar por el “excesos del deseo” (Valenzuela, 2004). Ahora bien, el hecho que se puedan producir accidentes “no genera conflictos”, en opinión de Marcelo Trujillo, compartida por otros actores presentes en nuestra entrevista. “El único conflicto es justamente que no pase nada”, nos expresaba el actor (comunicación personal, 10 noviembre 2017).

En otro orden de cosas, en el trabajo tradicional con los objetos existe por lo general una transmisión de las características humanas hacia ellos: se los dota de movimiento para animarlos, se les hace hablar. Sin embargo, en *Peligran los vasos*, se produce una suerte de interacción en el sentido inverso, es decir, un traslado de las propiedades del objeto sobre la corporalidad de los actores. Destaca en este sentido la escena inicial que describimos en un principio, en la cual Dimas Games se transformaba en un ser extraño con el uso de un gorro de látex y de unos vasos, que atravesaba de manera completa su cuerpo y su gestualidad. El actor describe este proceso en un sentido de contagio:

Existe un contagio con el objeto. Marca ahí como una especie de tónica. Como la música, que te lleva a un lugar que, de repente, sin ese objeto, no podría ser. Es como que te empapás de eso. Y el compromiso es justamente encontrar ese amalgamamiento con lo que está sucediendo ahí. Entonces, de qué manera eso que sucede en vos físicamente tiene que acompañar lo más posible a lo que sucede con el objeto, con el vestuario. Es una cuestión integral para mí (comunicación personal, 27 noviembre 2017).

En el caso del cochecito de bebé, podemos observar también una idea de contagio. Karina Jaric pareciera ir a la deriva, dejándose llevar por el cochecito que se ha convertido prácticamente en una parte de sí misma. Este mismo impulso que desencadena el objeto sobre el cuerpo del actor puede transmitirse entre todos los actores que integran la escena, como una suerte de contagio colectivo. Sucedió así en la escena de la carpa que también hemos descrito anteriormente. La manipulación del objeto es un procedimiento teatral clásico, que no hace sino reproducir el juego que realizan los niños desde temprana edad. El niño juega con la escoba simulando que es un caballo. Es algo simple que, sin embargo, contiene una gran potencialidad. Games inicia el juego desde el interior de la misma, persiguiendo a Karina Jaric por el espacio central del escenario, pero el gesto se proyecta desatando un movimiento coral que afecta a todos los cuerpos presentes en la escena.

Estas formas de contagio, en mayor o menor medida, implican una relación más íntima entre el sujeto y el objeto, prácticamente de coexistencia. Se genera entre ambos una contigüidad que da lugar a nuevas anatomías híbridas, que recuperan en cierta forma la noción de Kantor sobre el bio-objeto. Recordemos cómo, en su forma más radical, el actor kantoriano y el objeto se integran el uno con el otro, constituyendo un único organismo. El actor y el objeto se integran en una misma entidad, bajo un vínculo estrecho y “casi biológico”, como afirmaba Kantor (1990: 55). El actor se convierte en el órgano vivo que anima al objeto, viceversa, superando la clásica dicotomía sujeto/objeto. No es nuestra intención profundizar en este artículo en esta categoría ni en los postulados que guiaron el trabajo del director polaco. Sin embargo, nos parecía necesario dejar constancia de esta asociación y dar cuenta de la influencia que Kantor ha podido ejercer sobre el teatro de Paco Giménez, así como sobre muchos de sus contemporáneos.

Conclusión

En la vida cotidiana, el sentido que atribuimos a los objetos que nos rodean es ingenuo y parte de su utilidad, lo cual nos ha llevado a naturalizar su existencia. Sin embargo, bajo su muda superficie, constituyen un material de gran riqueza para ser trabajado escénicamente. Si los escuchamos, los objetos pueden hablarnos, tal y como escribió Octavio Paz en *Piedras sueltas*:

Viven a nuestro lado,
Los ignoramos, nos ignoran. Alguna vez conversan con nosotros.
(Paz, 1989: 57)

El análisis de *Peligran los vasos* nos ha permitido observar la potencialidad poética y dramaturgica que adquieren los objetos cotidianos en el territorio de la escena. Como expusimos en un principio, creemos que la dramaturgia del objeto puede desarrollarse en escenificaciones que no se limitan al Teatro de objetos. El objeto puede acompañar al actor, contagiándolo u oponiendo resistencia, ayudándole de manera activa y no como un mero accesorio a explorar su corporalidad y arribar a lugares no comunes. En el teatro de Paco Giménez, el objeto se suma al cuerpo, la palabra o la música, como un signo más a trabajar en la puesta en escena.

Quisiéramos terminar nuestra reflexión reivindicando el valor de contemplar la capacidad que tiene el objeto para extenderse y amplificarse escénicamente. El camino empieza por liberarlo de su sentido cotidiano, aprovechando las posibilidades que ofrece su descontextualización, tal y como han señalado autores como Alvarado (2015) y Larios (2018). Al convertirse en un signo dessemantizado e indefinido, abierto a la metáfora y la generación de sentidos insólitos, lo poético penetra en la escena a través del objeto. Desde nuestra concepción, el objeto es un enigma que se despliega en el proceso creativo que realizan los actores, invitando a emprender líneas de fuga, como el rizoma imaginado por Deleuze y Guattari (2004).

Bibliografía

- » Alvarado, A. (2015). *El teatro de objetos, manual dramaturgico*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.
- » Argüello Pitt, C. (2006). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- » Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica* (2ª ed.). Barcelona: Ed Paidós.
- » Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina.
- » Bauman, Z. (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina.
- » Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- » Bodei, R. (2013). *La vida de las cosas*. Buenos Aires: Amorrortu
- » Bourriaud, N. (2009b). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia* (6ª ed.). Traducción de Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos.
- » Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- » Dubatti, J. (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: ATUEL.
- » Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- » Ferreyra, M. (mayo 2007). Del objeto a la escena: poesía y superficie. Robert Grillet y la dramaturgia de objetos. *Cuadernos de Picadero*, (12), [en línea]. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro. Consultado el 20 de marzo de 2018 en <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/21/12.pdf>
- » Fishcer-Lichte, E. (2012). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- » Jiménez López, M. N. (2015). *Comunicación, imagen y simbolismo de la sangre en el arte de los siglos XX-XXI* (Tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid. [en línea] Consultado el 10 de junio de 2018 en <<https://eprints.ucm.es/38098/1/T37374.pdf>>
- » Kantor, T. (1990). *Leçons du Milan*. Arles: Actes Sud Papiers.
- » Larios, Sh. (2018). *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- » Lipovetsky, G. (1995). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (8a ed.). Barcelona: Anagrama.
- » Lledó, G. (1997). Entre la presencia y la representación. Acerca del objeto recontextualizado. *Revista Arte, individuo y sociedad*, 209 (9), [en línea]. Consultado el 20 de enero de 2019 en <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9797110209A>
- » Löbach, B. (1981). *Diseño industrial*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- » Moles, A. et al. (1974) *Los objetos*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.

- » Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Ed. Paidós.
- » Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato.
- » Paz, O. (1989). *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada caída*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- » Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva (2ª ed.)*. Madrid: Ed. Trotta.
- » Saltzman, A. (2004). *El cuerpo diseñado*. Buenos Aires: Ed. Paidós
- » Valenzuela, J. L. (2004). *Las piedras jugosas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- » Valenzuela, J. L. (2009). *La risa de las piedras*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- » Vilar, G. (2017). *Precariedad, estética y política*. Almería: Círculo Rojo.
- » Zanetti, L. (8 diciembre 2018). *Entrevista a Ernesto Salas y Marcelo Trujillo* [Real Media File]. Producción Córdoba. Ar. Consultado el 30 de enero de 2019 en <https://television.data99.com.ar/video/5dfP7MZ4jbo>

Entrevistas realizadas por el autor

- » K. Jaric, P. Giménez, J. Juárez, M. Morea, E. J. Salas y M. Trujillo (integrantes del grupo “Los que dijeron Oh”), comunicación personal, 10 noviembre 2017.
- » D. Games, comunicación personal, 27 noviembre 2017.