

La presencia del objeto en la emancipación de las relaciones escénicas



Pamela Jijón
Universidad de las Américas, Ecuador
pamelajijon@gmail.com

post(s)
vol. 5, p. 112 - 127, 2019
Universidad San Francisco de Quito, Ecuador
ISSN: 1390-9797
ISSN-E: 2631-2670
Periodicidad: Anual
posts@usfq.edu.ec

Recepción: 12 Julio 2019
Aprobación: 20 Septiembre 2019

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1534](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1534)

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/271/2715021007/>

Resumen: A partir del estudio de caso de la obra *Esas putas asesinas*, adaptación libre del cuento de Roberto Bolaño, creada por el Colectivo Mitómana Artes Escénicas en el 2014, nos preguntamos cómo las presencias objetuales pueden constituirse en un eje del desplazamiento en las relaciones jerárquicas al interior de la escena y con el público. Analizaremos la importancia del lugar como condición de la aparición objetual, insistiremos en la necesidad de establecer un trato creativo marcado por la delicadeza y el reconocimiento de la afectación mutua entre el sujeto-actor y el objeto; y terminaremos mostrando que, en el desplazamiento de lo cotidiano a lo siniestro, podemos abrir el mundo material hacia múltiples posibilidades de existencia e interpretación.

Palabras clave: artes escénicas, objeto cotidiano, trato creativo, presencia, relación.

Abstract: Based on the case study of the play *Esas asesinas asesinas*, a free adaptation of the story written by Roberto Bolaño, created by Colectivo Mitómana Artes Escénicas, in 2014, we ask how, the objectual presences can become an axis of displacement in hierarchical relationships within the scene and the public. We will analyze the importance of place as a condition of the objectual appearance, we will insist on the need to establish a creative treatment marked by the delicacy and the recognition of the mutual affectation between the subject-actor and the object; and we will end by showing that in the displacement of the everyday to the sinister, we can open the material world towards multiple possibilities of existence and interpretation.

Keywords: performing arts, everyday object, creative treatment, presence, relationships.

La presencia del objeto en la emancipación de las relaciones escénicas

Las cosas son el único sentido oculto de las cosas

Fernando Pessoa, XXXIX – De “El Pastor”

Introducción

La creación ecuatoriana, marcada por una fuerte tradición moderna, ha mantenido la centralidad del sujeto por un lado, como origen de lo que sucede en escena a través de la búsqueda introspectiva; y por otro, como el elemento que centraliza la acción en escena. En esta situación, el lugar de los objetos ha estado marcado por la dependencia, la reducción a la utilería e incluso la invisibilización¹. De tal manera que se ha trasladado a la escena la dimensión en que los objetos son asimilados en la cotidianidad, como los humildes sirvientes de los que habla Latour (2005, p.109) insistiendo en que no hablar de los objetos permite centrar la atención en los humanos².

El humano, sobre todo desde la modernidad, ha establecido relaciones jerárquicas con aquello que le es ajeno, como el mundo animal y el objetual. El concepto mismo de objeto en nuestra cultura es bastante tardío; aparece en el siglo XIII, del latín *obicere* que se refiere a poner delante, exponer a la merced de. Desde el origen de la palabra, el objeto aparece bajo una relación jerárquica con quien pueda disponer de él. De ahí que esta categoría, como indica Badiou³, es poscartesiana, pues no es autónoma sino que se desprende de la definición de sujeto como punto de partida unidireccional del conocimiento y la relación con el objeto.

A partir de Descartes y con fuerte eco en el pensamiento kantiano, el sujeto y el objeto se distancian, se separan y es desde esa ruptura que se acepta la generación del pensamiento como proceso de reificación. El sujeto es quien reifica, y por tanto es quien se instala lejos del objeto al que va a sintetizar en su pensamiento, para luego buscar dominarla en la acción.

En las creaciones teatrales ecuatorianas encontramos una manifestación de esta lejanía del sujeto y el objeto. Estas, al responder a un formato moderno de montaje dramático, con la jerarquía como condición de relación entre el sujeto y el objeto, reprimen, en palabras de Lehmann (2016), el entrelazamiento del cuerpo con el mundo de lo material⁴.

Cuando decimos que la creación ecuatoriana se ha centrado en el sujeto-actor, podemos sugerir que en esta elección se marca una forma de crear introspectiva, y en ella —nos parece— existe una pérdida en la apertura hacia el mundo. Esta pérdida es política en cuanto rompe las relaciones y las estructura de manera jerárquica. Pensar la presencia del objeto es plantear a la escena como un dispositivo de relaciones que puedan estar articuladas más allá del sujeto, y también más allá de la pura representación. Es pensar que el cuerpo del actor y el del espectador pueden, siguiendo a Merleau-Ponty (1945), responder a las solicitaciones del objeto, solicitaciones que se ejercen sin ninguna representación. Se trata así, de un modo de relación y por eso nos referimos al objeto y no a la cosa, pues esta última palabra designa aquello que está en un grado cero de relación, si este es posible.

Si la escena es un espacio privilegiado de relación, entonces, resulta pertinente preguntarse sobre la naturaleza de dichas relaciones. Y, si el objetivo es pensar en generar relaciones emancipadas y emancipatorias, entonces salir de la subjetividad aislada es un presupuesto necesario. La emancipación no puede situarse en un sujeto autorreferente, se necesita prestar atención a la dimensión material y concreta del mundo. Por ello, nos hace sentido la afirmación de Marina Garcés de ver en nuestra inscripción en el mundo como cosa entre las cosas, o cuerpo entre los cuerpos, la posibilidad de crear relaciones emancipatorias (Garcés, 2011a, p. 71).

Establecer, o restablecer, el contacto con el mundo que nos rodea, desde la inscripción y no desde el dominio es un ejercicio que se puede llevar a cabo en todos los niveles. Y el creativo nos parece uno de los más fértiles terrenos para explorar esta posibilidad de horizontalidad y compenetración. Si el ámbito creativo es por excelencia el espacio de la autonomía del artista, se trataría pues de afirmar la autonomía general de lo que nos rodea, y no solo la del sujeto creador.

Por otro lado, desde un punto de vista político, pensar la relación es pensar el conflicto y en este sentido, el otro sujeto me moviliza porque resulta conflictivo para mi existencia. Ahora bien, el anular al mundo material en general y al objeto en particular bajo el traje de la utilidad, desconoce que éstos generan también dimensiones de conflicto y que desde ahí nos igualan.

En este sentido, nos resulta interesante la propuesta de Pablo Fernández, quien sostiene que los llamamos objetos porque objetan, y por lo tanto nos confrontan, nos impiden, no solo nos sirven (Fernández Christlieb, 2004, p. 115).

Reconocer que la materia es indócil⁵, incluso pese a nuestra insistencia de dominación, es un paso fundamental en la emancipación de las relaciones que mantenemos con ella. La escena constituye uno de los espacios en los que se materializa este conflicto con lo exterior al sujeto y, por lo tanto, se vuelve el espacio-laboratorio

para generar relaciones emancipatorias. Para contribuir a esta hipótesis de la escena como laboratorio de relaciones emancipatorias, por medio de la inmersión con los objetos, analizaremos la propuesta de *Esas putas asesinas*, reescritura libre del cuento de Roberto Bolaño, que el Colectivo Mitómana Artes Escénicas realizó en Quito en 2014.

La elección de esta obra se debe a que en ella los objetos se igualan ante el sujeto e incluso se imponen. Por un lado, obligan a los miembros del colectivo a generar metodologías y dispositivos de montaje que respondan a esta nueva forma de relación; y por otro, posibilitan la autonomía del público que los descubre. Desde el inicio de este proyecto, el mundo material se supo imponer. En los inicios, el colectivo, motivado por cuestionamientos alrededor de las relaciones amorosas y por la búsqueda de un formato sencillo de montaje que permitiera que la obra se presentara en distintos espacios públicos y privados sin necesidad de grandes recursos, inició un trabajo sobre la adaptación del cuento *Esas putas asesinas*⁶ de Roberto Bolaño.

La voluntad de generar un pequeño formato, minimalista, cedió en el momento en que los miembros del colectivo accedieron a conocer la antigua casa de la abuela de uno de ellos. El mundo material de la casa, sus objetos, los afectaron de tal manera, que estos vivenciaron como una necesidad colectiva el trasladar la obra a este nuevo lugar.

El lugar de la aparición objetual

Uno de los aspectos fundamentales en el pensar al objeto por fuera de su subordinación con el sujeto es situarlo en un lugar específico, no solo en un espacio, como condición de posibilidad kantiana para su existencia, sino como un lugar que se relaciona de manera necesaria con la experiencia. *Esas putas asesinas* se llevó a cabo en los interiores de una casa y se colocó en el centro de la acción a un lugar, en su especificidad. La casa fue el lugar en el sentido que Fischer lo diferencia del espacio, por poseer una identidad propia, por tener un significado particular para el sujeto.

La casa, de arquitectura de los años setenta, de piso de parqué, de paredes con papel tapiz amarillento, de azulejos, de techo bajo; recibió al colectivo con su interior intacto, cada objeto había permanecido en el lugar de su cotidianidad, durante 10 años. Rehabitar un lugar que ha sido abandonado durante 10 años significó reapropiarse de los afectos que permanecían latentes en cada uno de los rincones y materiales. La materialidad del lugar sería interpelado por cada acción. Cuando todo lo que acompañó una vida, en su dinámica cotidiana y familiar, es descubierto por un ojo extraño y exterior, no hay otra posibilidad que la creación de nuevos lazos, de nuevas significaciones.

La acción de creación se estableció en una relación con el lugar, que superó aquella que se mantiene en general con el espacio como

plataforma de la acción. Se trató de una relación que genera afectaciones en doble sentido. La casa no queda intacta después del paso del colectivo, y este último teje su acción en diálogo con la identidad del lugar. Este intercambio relacional con el lugar lo vivió también el público, que, en grupos de 12 personas por función, ingresó a la casa y pudo desplazarse de manera autónoma en la dirección que escogió, siguiendo o no la acción de las actrices que se desplazaban por cada una de las habitaciones de la casa, pasando por el patio delantero, la cocina, el corredor, el baño y dos cuartos.

Al situar la acción creativa en la casa, se acepta que este lugar establece dinámicas propias de la familia que la habitaba, la disposición de los muebles, la sobreabundancia de objetos, el tipo de ropa en los clósets, los colores y la decoración son elementos que dan cuenta de las personalidades y las relaciones que se establecieron en ese lugar.

Cada uno de los artistas⁷ invitados pudo intervenir de manera autónoma el espacio y sus objetos. La coherencia de la obra en general se posibilitó por la constitución de materiales colectivos de referencia que permitieron determinar las líneas estéticas de la obra. El trabajo en colectivo previo a la intervención se dedicó en consolidar un imaginario compartido tanto visual como sonoro. Cada espacio, si bien intervenido de manera autónoma componía un todo con el resto de ambientes y con la acción de las actrices. El patio exterior, que servía de antesala para el público, se cubrió de las sábanas blancas de la casa colgadas, exponiendo los trapos de la intimidad a la mirada exterior. La entrada se compuso de una jardinera armada con los zapatos y medias de la antigua dueña de casa.



Colectivo Mitómana Artes Escénicas, *Esas putas asesinas*, 2014.

Foto: Daniela Merino

En la sala-comedor, la mesa central fue inhabilitada dejando que los cubiertos se hundieran en silicona. Sobre ella, un cuadro de la última cena, fue intervenido con imágenes de las revistas porno que se hallaron en la casa, las mismas que fueron retiradas en la función que acogió a la familia dueña de casa, de fe católica. En este mismo gesto de reconstituir el espacio a través de la fuerza del objeto, la cocina fue vaciada de sus utensilios a los que reemplazaron grandes coles, y una de ellas se transformó en el interlocutor de la mujer en crisis.



Colectivo Mitómana Artes Escénicas, *Esas putas asesinas*, 2014.
Foto: Colectivo Mitómana Artes Escénicas



Colectivo Mitómana Artes Escénicas, *Esas putas asesinas*, 2014.

Foto: Colectivo Mitómana Artes Escénicas

El corredor que llevaba a los cuartos fue recubierto de planos de arquitectura; el baño se llenó de arena y de espejos rotos; un cuarto, de telas de encajes; y el segundo fue intervenido y pintado todo de blanco. En él se acumularon objetos pequeños como espejos, frascos, jaulas, casitas, baúles, collares. Y cada uno de ellos fue pintado de blanco y colocado en una instalación autónoma. El último cuarto recogió la colección de corbatas y las tejió junto a la cama debajo de la que se escondían los objetos de infancia, muñecas, ropa, juego de té.



Colectivo Mitómana Artes Escénicas, *Esas putas asesinas*, 2014.
Foto: Daniela Merino



Colectivo Mitómana Artes Escénicas, *Esas putas asesinas*, 2014.
Foto: Colectivo Mitómana Artes Escénicas

Colectivo Mitómana Artes Escénicas, *Esas putas asesinas*, 2014.
Foto: Colectivo Mitómana Artes Escénicas

El patio interior fue elegido como la jaula de Max; sus rejas fueron los *sommiers* de las camas, y las ventanas recubiertas con rayos x. Del estudio del abuelo, que quedó intacto, hablaremos más tarde. Por último, la lavandería fue utilizada como espacio técnico, desde donde se controlaban las luces y la instalación sonora, a ciegas, pues la configuración del espacio no permitía que los técnicos vieran el desarrollo de la escena.

La idea entonces no fue la de posicionar una acción escénica en un espacio otro que el teatro, sino preguntarse cómo crear en un lugar cuya presencia material es de por sí determinante para la acción, cómo estructurar esta acción en escucha con las relaciones que ya están dadas en la casa por fuera del sujeto creador.

La delicadeza del trato creativo

Como lo describimos en el párrafo anterior, la propuesta escénica fue creada con los objetos existentes en la casa⁸, se trataba de objetos *cercanos*, merecedores de un trato especial, un alto nivel de cuidado. Los podemos identificar a los bienes de trato de los que habla Gadamer (1983, p.39) en oposición a los bienes de consumo, pues son objetos de los que el deshacerse consistiría en una traición. Si subrayamos el término de traición es porque es aquello que falta a la constancia del afecto. Así, el colectivo estableció, durante el proceso creativo, una relación con los objetos que dio cuenta de una constancia afectiva.

Un primer nivel de afectación se da en el reconocimiento del valor que los objetos tuvieron para alguien más, y un segundo nivel en el nuevo valor que estos adquieren al ser parte del *trato creativo*. Este trato implica reconocer que cada objeto no puede ser intercambiable, pues se le reconoce una potencia única. Existe, como afirma Shaday Larios, una suerte de *delicadez* entendida como una observación ética entre el investigador y el objeto.

Cada miembro del colectivo fue un investigador, buscó descubrir la identidad del objeto para ver desde dónde se puede relacionar con él. Desde el primer encuentro, se moviliza un registro cognitivo-afectivo, pues se identifica al objeto y la afectación mutua del encuentro. Un primer paso en la búsqueda metodológica de desjerarquización fue la de dar a cada miembro del colectivo total autonomía a partir de la consigna de creación: la utilización del material que la casa brinda en función de crear un lenguaje visual autónomo.

Existió entonces una acción de presentación de los objetos lo que nos permite decir que esta propuesta se puede inscribir en lo que Shaday Larios denomina *teatro de objeto documental*. El volver a

interactuar con estos objetos que fueron abandonados una década se asemeja al gesto de desenterrarlos y, con ellos, salen a flote también los tránsitos afectivos, pues identificamos toda la carga afectiva que cada uno contenía y desde ese punto se trata de consolidar la nueva significación.

Una de las formas para determinar la carga afectiva de los objetos fue fijarse en su nivel de desgaste. Cuando alguien prefiere una cosa, la usa más veces que otra. Así, aquellos objetos que se ven más gastados son aquellos que fueron preferidos por sus dueños. También, en la abundancia de objetos, se reconocieron algunos con mayor carga. En la casa, había abundancia. Y esta no es legible para quién llega descontextualizado 10 años más tarde y encuentra cinco televisores, dos cocinetas, decenas de corbatas o de frascos vacíos. No se pueden explicar las razones detrás de esa abundancia, pero se puede resignificarla, desde el afecto que esta produce en cada uno de los miembros del encuentro: en un inicio, el colectivo, y luego, el público.

Se trata pues de una forma de arqueología que implica la voluntad, despierta el interés de quien mira lo inanimado como una potencia que ya no puede seguir siendo la misma, y así se reconoce una nueva identidad del objeto. El ser testigo de la potencia de un objeto permite reequilibrar las fuerzas del encuentro en escena. Un trato específico con el objeto se instala, pues este deja de estar al servicio del sujeto actor, o al servicio de la vista de un espectador que busca en el espacio ocupado un anclaje de la representación. En este sentido nos referimos al concepto de trato, tal como lo expone Marina Garcés (2011b, p.1):

En el trato no se juega simplemente la acción de un sujeto sobre un objeto, medible a partir de una causa y unos efectos. En el trato hay un modo de estar, de percibir, de sostener, de tener entre manos, de situarse uno mismo... El trato no se decide en la acción, incluso puede no haberla. El trato es un posicionamiento y a la vez una entrega que modifica a todas las partes en juego. Hay una política que tiene que ver con esta tercera dimensión de nuestra relación con lo real.

El trato, pese al cuidado, fue imposible en el caso de una de las habitaciones de la casa, el estudio del abuelo. Como indica Garcés, en el trato con el estudio y sus objetos no hubo acción, fue el único lugar que no se intervino, más allá de colocar una instalación de llaves en la pared y una con fotos tamaño carnet y calendarios publicitarios del partido en que el abuelo alguna vez fue candidato.

Como lo dijimos antes refiriéndonos a Pablo Fernández, los objetos en el estudio objetaron impidiendo el acceso de quienes quisieron intervenirlos. Como si se pudiera tocar y movilizar todo en la casa menos aquello que perteneció a quién representaba la autoridad y cuya presencia se recordaba en la imagen del autorretrato sobre el

escritorio. El estudio, se inserta en este montaje en la forma de un documento, de un objeto que es testimonio fiel de la cotidianidad pasada. No es material de trabajo, sino un material testimonial, de exposición. El lugar y sus objetos son autónomos en su presencia.

Mientras los otros cuartos de la casa, por la intervención estética, mantuvieron en diálogo la realidad material con la ficción escénica, en el estudio, se crea un paréntesis que pone a la realidad material por fuera de la ficción y subraya el carácter privado del espacio al que el público está siendo invitado. Es el anclaje al espacio privado. Todo lo que esté en el estudio nos recuerda que estamos en un espacio privado, y que al asomarnos a ver —sin entrar, pues no hay acción—, estamos, en un sentido, pasando un límite que en la vida cotidiana no hacemos sin invitación.

De lo cotidiano a lo siniestro

Durante 10 años los objetos de la casa no fueron expuestos a la cotidianidad a la que estaban acostumbrados. El inicio de esta experiencia creativa no los regresó a la cotidianidad que seguramente los relegaba a su condición de artefactos sino que, al contrario, pudo descubrir en ellos un potencial autónomo con el que relacionarse.

Los objetos de la casa, son objetos cotidianos que, en palabras de Merleau-Ponty, habitan nuestra vida ordinaria, amueblan nuestro mundo de cada día. Pero una vez que la vida ya no está en el lugar donde ellos permanecen, su naturaleza se ve afectada, ya no son aquellos objetos no vistos, olvidados en nuestros gestos y que “parecen solidarios y hasta en comunión con el universo que nos rodea” (Semprini, 1995, p.14). Cuando el colectivo ingresa a la casa, los objetos resaltan, liberados, son identificables, perceptibles en su especificidad.

En *Esas putas asesinas*, los objetos cotidianos vuelven a ser dibujados, a distinguirse, absolviéndolos de su cotidianidad, y desde ahí emancipándolos de la relegación a ser utensilios, artefactos con una única posibilidad de modo de existir. Cuando opera esta distinción se establece una relación entre el sujeto y el objeto que, en términos fenomenológicos diríamos, coemergen.

Un ejemplo de esa superación es la utilización de las estructuras metálicas de las camas como rejas para mantener atrapado a Max en el patio interior donde yace la piedra de lavar. Es difícil no hacer el paralelo con el análisis que hace Latour acerca del cerramiento, las ovejas y el pastor. Para Latour (2005) es claro que mientras el pastor duerme, lo que impide activamente que salgan las ovejas es el cerramiento; este último es un *actante*. Y es esta condición la que determina que se trata de una relación entre las partes.

En *Esas putas asesinas*, tenemos la misma sensación con las camas, son ellas las que cuidan activamente a Max, que se golpea enérgicamente una y otra vez contra ellas, para que no pueda salir y liberarse de la prisión a la que ha sido sometido por la/s mujer/es que habitan la casa. Las camas son actantes del encierro, superan el artefacto en el que uno descansa y ahora delinean su fuerza, su acción, su presencia.



Colectivo Mitómana Artes Escénicas, *Esas putas asesinas*, 2014.

Foto: Daniela Merino

Asimismo, en la escena en que una de las actrices realiza una secuencia de acciones en el sofá acompañada de seis cuchillos, estos no son más utensilios, ya no son objetos para ser usados. En esta secuencia física reconocemos lo que Shaday Larios define como *proyección anímica sobre lo inanimado* (Larios, 2016b). Los cuchillos no son pretexto de la acción, no son su apoyo, son compañeros de movimiento. Esta proyección anímica funciona también en la dimensión sonora, por ejemplo, cuando en la escena del corredor, a oscuras, mientras suena un bolero; oímos al papel, en su fricción, su ruptura, su densidad. El sonido da cuenta de que el papel se anima y acompaña el ritmo de la música y la acción, de manera horizontal y no accesorio.

Así, la obra se desarrolla en contacto con lo que, en términos freudianos, identificamos como *siniestro*, a saber la difuminación entre lo vivo y lo inerte. Lo siniestro aparece desde la primera escena,

en que la actriz está sentada en una silla dentro de la cocina, mientras los espectadores la miran por detrás de los huecos de la puerta de madera. Ella conversa con un repollo y, con una pequeña tijera, le corta las hojas, como quien corta cuidadosamente el cabello del ser amado. Desde esta escena se plasma el universo de la obra, en el que el sujeto-actor estará fundido en permanencia con los objetos de la casa. El repollo abandona su condición inanimada, es un interlocutor.



Colectivo Mitómana Artes Escénicas, *Esas putas asesinas*, 2014.

Foto: Daniela Merino

La existencia de lo que se identifica como objetos transicionales hace que la percepción del espectador se disloque, que la diferencia entre percibir el objeto y el sujeto deje de ser neta. El espectador cae en la fascinación de un objeto que deviene sujeto y que abre la sensación de que el sujeto pueda ser también objeto, como decíamos en la introducción, percibir la posibilidad de ser objeto entre los objetos. Así, en la escena del cuarto blanco, la actriz está totalmente fundida entre los objetos, en permanente relación con ellos. Para el espectador es casi imposible pensar que ella pudiese desprenderse de ese lugar y los objetos que lo acompañan.



Colectivo Mitómana Artes Escénicas, Esas putas asesinas
2014. Foto: Daniela Merino

Más allá de la discusión sobre los objetos como significantes y de cómo estos posibilitan la creación de sentido, vemos que en la obra que nos ocupa, los objetos son portadores de una presencia que dialoga a la par con cualquier otro de los lenguajes en escena, incluso cuando no se les puede ver⁹.

La fuerza de las presencias objetuales establece un intercambio con el público, pues, en un montaje como este, el reconocimiento del carácter estético de los objetos requiere de una *particular percepción* del espectador (Blackhall, 2017). Es él quien puede abrir el mundo de sus asociaciones. No hay un significado impuesto, sino que el objeto cotidiano es portador de una apertura hacia la asociación personal, que no puede sino ser emancipada.

A modo de cierre

La influencia moderna marca nuestra creación y le impone una lógica en que prima el sujeto dominante en la escena y también en relación con el espectador. Empezar a deconstruir estas relaciones jerárquicas que son el espejo de una sociedad marcada por la dominación, requiere reconocer que el mundo que construimos está compuesto de distintas presencias que merecen también de nuestro

reconocimiento. Vimos que, en este camino hacia la atención, existen en nuestro contexto espacios de creación que permiten desestabilizar las relaciones jerárquicas entre lo animado y lo inanimado.

La introducción de lo inanimado y la afirmación de su potencia es una posibilidad para no imponer una sola representación, pues se reconoce la presencia del objeto tal cual, en su materialidad, en su existencia fenoménica que es aprehendida en el presente por la percepción del público. Los objetos son entonces, como dice Fernández, desde dentro, el sujeto que se disuelve en la relación con él, ahora que ya no tiene límites (Fernández, 2004, pp. 119).

Así, podemos movilizar la expresión de Mauss para decir que no solo no es que no exista una acción humana que no se apoye en la materia o en los objetos, sino insistir en que se trata de una relación, entre la acción humana y la materia inanimada. Lo que sucede en escena es, en cierto sentido, un laboratorio de lo que puede suceder en la sociedad. *Esas putas asesinas* constituye un experimento en el que se reconoce que el lazo social está tejido también de objetos. Estos últimos aparecen como la posibilidad de ampliar, modificar, reestructurar el lazo social. Estas nuevas relaciones se construyen alrededor de una ética del trato y despiertan un nivel de atención en el espectador que le permiten ser autónomo y, por lo tanto, partícipe de generar espacios para la emancipación.

Referencias bibliográficas

- Blackhall, B. (2017). La dimensión dramática de los objetos. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* 31: 92-95. <http://bit.ly/2rgCJ4B>
- Fernández Christlieb, P. (2004). *La sociedad mental*. Barcelona: Anthropos.
- Gadamer, H.-G. (1983). *Elogio de la Teoría. Discursos y Artículos*. Barcelona: Península.
- Garcés, M. (2011a). Política de la atención... o cómo salir con Rancière fuera de escena. *Res Publica* 26: 61-74. <http://bit.ly/2RmR0at>
- Garcés, M. (2011b). La honestidad con lo real. En De los Ángeles, Á. (ed.), *El arte en cuestión*. Valencia: Sala Parpalló.
- Larios, S. (2016a). *Teatro de objetos documental. Derivaciones del teatro de objetos hacia lo documental*. Recuperado de: <http://bit.ly/389kdfc>
- . (2016 b). *Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escena*. Conferencia dictada en el marco del simposio Dramaturgias del objeto del Festival IF en el Institut de Teatre de Barcelona. <http://bit.ly/2LpQlRL>
- . (2018). *Escenarios de la materia indócil*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Latour, B. (2005). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Lehmann, HT. (2016). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard.
- Semprini, A. (1995). *L'objet comme procès et comme action. De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*. París: L'Harmattan.w

Notas

- 1 De ahí la posibilidad de afirmar que, en la mayoría de casos, el teatro ecuatoriano es un teatro que no se ve, que de cierta manera no se espacializa, sino que gira alrededor de la escucha de un texto hegemónico vehiculizado por el actor como eje central de la escena, y que por lo tanto es una experiencia en que la percepción temporal se impone ante la espacial.
- 2 Las ciencias sociales han prestado principal atención a los objetos de conocimiento, pero muy poco a los objetos cotidianos. Latour es uno

de los primeros autores en interesarse en el rol que juegan en las relaciones humanas los llamados artefactos.

- 3 Badiou dedica su curso de 2002 al estudio de la pregunta ¿Qué es un objeto?, en la voluntad de pensar la categoría de objeto como independiente de la de sujeto. Se pueden consultar notas de este curso en el siguiente link: <http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/01-02.htm>
- 4 Calificación central de la reflexión de Shaday Larios, cuyo libro publicado en México, por la editorial Paso de Gato en 2018, se titula justamente Escenarios de la materia indócil.
- 5 La obra trata sobre una mujer cuyo estado de crisis la ha llevado a encerrar a su amante. Durante toda la obra, se acompaña a esta mujer que nos cuenta su primer encuentro y el desenlace fallido de la relación.
- 6 El colectivo que trabajó en esta puesta en escena es un grupo interdisciplinar, sus miembros vienen de una práctica teatral, filosófica, visual, arquitectónica, técnica.
- 7 Es importante subrayar el interés de esta metodología de trabajo que se basa en la composición, el traslado, la relación de objetos que ya existen en el lugar de la escena. Al no crear objetos nuevos, se insiste en la puesta en relación y el agenciamiento como metodología de montaje. El reciclaje como presupuesto metodológico es, por un lado, una limitación de arranque, pero al mismo tiempo una apertura hacia nuevas posibilidades de creación.
- 8 En el cuarto blanco, por ejemplo, los cajones de clóset, pese a que permanecen cerrados, tienen instalaciones de objetos, que están sin ser vistos, pero que están listos para encontrarse con la mirada de quien sienta la necesidad de abrirlos.
- 9 Nos referimos a la noción de atención, tal como la plantea Simone Weil (1950, p. 37). Para la autora, la atención se diferencia de la voluntad pues no busca ser activa, no busca imponer su acción, sino que permanece en espera. Se trata de un estado en que el pensamiento se suspende y la imaginación se desencadena. Es por la atención que podemos reconocer el otro en su potencia, sea este animado o inanimado.

Información adicional

Cómo citar: Jijón, P. (2019). La presencia del objeto en la emancipación de las relaciones escénicas. En post(s), volumen 5 (pp. 112-127). Quito: USFQ PRESS



Disponible en:

[/articulo.oa?id=27150212715021007](#)

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe,
España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la
naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Pamela Jijón

La presencia del objeto en la emancipación de las relaciones escénicas

post(s)

vol. 5, p. 112 - 127, 2019

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

posts@usfq.edu.ec

ISSN: 1390-9797 / **ISSN-E:** 2631-2670

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1534](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1534)