

## MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:  
TEATRO DE OBJETOS: MEMÓRIA E HISTÓRIA

Florianópolis, v. 1, n.29, p. 341 - 360, Maio 2024  
E - ISSN: 2595.0347

# Una silla enorme y muy inclinada: el diseño de objetos como dramaturgia

**Javier Swedzky**

Universidad de San Martín (UNSAM);  
Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, Argentina)



**Figura 1** – *Aquí hay leones*, 2018. En escena Florencia Sartelli y Leonardo Volpedo. Fotografía de Claudia Quiroga

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701292024341>

## Una silla enorme y muy inclinada: el diseño de objetos como dramaturgia<sup>1</sup>

Javier Swedzky<sup>2</sup>

**Resumen:** Este artículo plantea la importancia de la elección previa de objetos y recursos del teatro de formas animadas, ya que estos cargan significados que constituyen la dramaturgia del espectáculo. Para ello, se relatan procesos de trabajo que a lo largo de los años permitieron profundizar y radicalizar esta perspectiva, desde la cual la materialidad y la historia de los objetos pasan a componer la dramaturgia. Todo ello se presentará como un teatro de exposición, un teatro donde mostrar es una acción imprescindible.

**Palabras clave:** Dramaturgia; Diseño de Objetos; Teatro de Objetos; Teatro de Títeres.

### A huge and very bent chair: the designing of objects as dramaturgy

**Abstract:** This article indicates the importance of the prior choice of objects and resources for the puppet theater, since they carry meanings that constitute the dramaturgy of the show. To this end, we recount work processes that over the years allowed to deepen and radicalize this perspective, from which the matter and history of the objects come to compose the dramaturgy. All of which will be presented as a theater of exhibition, a theater where showing is an essential action.

**Keywords:** Dramaturgy; Object Design; Object Theater; Puppet Theater.

---

<sup>1</sup> Data de submissão do artigo: 27/11/2023. | Data de aprovação do artigo: 27/02/2024.

<sup>2</sup> Comenzó a hacer documentales y teatro de objetos en Córdoba con Graciela Ferrari (del grupo LTL dirigido por María Escudero). Estudió cine; Títeres en la ESNAM, *École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette* de Charleville-Mézières; y pedagogía teatral en la Univ Paris III, Francia. Trabajó con *El Periférico de Objetos* y con Marie Vayssières (actriz y asistente de Tadeusz Kantor). Escribe, actúa, interpreta, dirige obras para niños y adultos desarrollando un lenguaje en que coexisten títeres, objetos y personas. Acompaña proyectos y ofrece entrenamientos en Argentina y en el exterior. Investiga teatro de objetos y tiene artículos publicados en libros y revistas especializadas. Desarrolla el proyecto *Compañía Al pie de la cama* en el Hospital Garrahan. Actualmente lecciona Dramaturgia para Teatro de Objetos en la Universidad Nacional de las Artes, UNA, Buenos Aires. Es co-director del Bacharelado en Artes Escénicas y coordina el Foco en Teatro de Títeres y Objetos de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires. E-mail: [dramaturgiaobjetos@gmail.com](mailto:dramaturgiaobjetos@gmail.com) / ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7711-7747>

Hago teatro de objetos. El “hago” implica un grupo de personas con las que crezco y me realizo, y quienes permitieron con su generosidad en ensayos y funciones que pueda crear obras y escribir esto. Así que en primer lugar quiero agradecer a Leonardo Volpedo, Florencia Sartelli, Laura Cardoso, Ana Alvarado, Marie Vayssiére y Graciela Ferrari, y toda la gente con la que vengo trabajando en estos años.

El teatro de objetos que hago es un teatro de la exposición<sup>3</sup>, es decir un teatro en donde mostrar es una acción esencial. Esto implica mostrar un objeto y al mismo tiempo diluir la presencia de quienes interpretan, y trabajar sobre el sentido de ese objeto por sí mismo, al lado de otro, en un contexto determinado, o como parte de otro objeto. El discurso de los objetos es entonces su imagen y la repercusión que esta imagen tiene en el imaginario del público, más su materialidad, su historicidad<sup>4</sup>, la referencia y opinión que establece con concepto del objeto modelo, su modo particular de funcionamiento y su propia historia, una historia visible en el uso del objeto por sus marcas o la historia que pueda surgir de una investigación.

El diseño de los objetos entonces se vuelve el punto dramático inicial. Cuando hablo de diseño, hablo de la etapa inicial previa al trabajo en escena la elección de un objeto que será expuesto tal cual, de un objeto intervenido de alguna manera y también de la combinación y realización de objetos especiales para un espectáculo. El diseño, lejos de ser algo accesorio o funcional, es una parte fundamental de los procesos de escritura de mis obras. Las características físicas de un objeto, su estado de uso, sus particularidades que lo diferencian o no de otros similares, su inserción en un entorno o su colaboración para la creación de un entorno, entre otras, son todas operaciones dramáticas. Tanto como su alteración, fusión con otros o su realización desde un punto cero. Este diseño surge siempre de un lindo cuaderno para notas y dibujo que es la base

---

<sup>3</sup> Esta exposición se da dentro de la idea de un “arte de la presencia”. (DANAN, 2012, p. 86)

<sup>4</sup> Mattéoli (2012) investiga el uso de objetos “auténticos” y la historicidad en el teatro de B. Brecht.

de todos mis proyectos; por eso tengo una colección de cuadernos sobre la que baso este escrito. Pero... ¿Cómo llegué, en mis creaciones a utilizar estos objetos, ¿cómo se construye esta dramaturgia, qué operaciones implica, qué matices tiene? ¿Podría hablar entonces de una dramaturgia del diseño en donde conviven la función del objeto, su imagen, su movimiento y el impacto en la percepción y la memoria del público?

Voy a repasar el recorrido que me provocó estas preguntas. Un primer momento de esta reflexión empieza en 1992 con *Remigio el auténtico*<sup>5</sup>, un unipersonal. El cuaderno de Remigio habla de movimientos contradictorios: alejarse, pero querer estar cerca, despegarse pero estar dependiente, querer olvidar pero no hacer más que recordar. Remigio estaba en viaje y de su valija surgían objetos que creaban espacios y traían a escena a personas ausentes. En la última imagen una gran cantidad de objetos eran cubiertos por una tela, como una casa abandonada. De una valija en el centro de todo se abre un compartimiento y aparece un autómeta. Es una calesita. Una figura plana del personaje Remigio da tres vueltas alrededor de Nina una sirena. Luego ella empieza a dar vueltas alrededor también, se persiguen los dos, no se sabe quién a quién. Una pequeña luz proyecta estas figuras en las paredes del escenario. Llamé a esos objetos “objetos narradores”. Objetos que toman a cargo evocar espacios, acciones y presencias.

Cuatro años después en *Y las dudas se irán volando*<sup>6</sup>. El cuaderno marcaba una pregunta. ¿Por qué creemos en los autoritarios? En escena había una enorme silla inspirada del pintor polaco Zdzizlaw Beksinski, inclinada con dos puntos de fuga, uno hacia un costado, otro hacia atrás y a punto de caerse. El equilibrio es imposible y sólo se mantiene porque la construyó un realizador

---

<sup>5</sup> *Remigio el auténtico* Unipersonal interpretado por Javier Swedzky, coescrito junto a Graciela Ferrari y dirigido por ella, creado en Córdoba, Argentina. en 1992

<sup>6</sup> *Laisser les doutes s'envoler – Y las dudas se irán volando*. Dramaturgia y dirección de Javier Swedzky. Espectáculo de graduación de la ESNAM, École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette de Charleville- Mézières, Francia. Mención Especial del Jurado. Supervisada por Gavin Glover (Faulty Optic, Inglaterra). Estrenado en 1996.

de circo. Yo, que mido 1,83 m, estaba sentado sobre esa silla y tenía la talla de un niño de tres años. Era un inmenso trono inclinado, que estaba torcido para todo el mundo menos para el personaje, para quien eso era normal. El objeto, su percepción diferenciada y la influencia en el cuerpo del intérprete eran los puntos de partida dramáticos iniciales. En esa misma obra había un casco de explorador. Sobre el casco, una veleta que daba vueltas con un títere inalcanzable en la punta, puesto a una distancia un poco mayor que mi brazo y mi hombro estirados. El personaje giraba alrededor de mi cabeza, la varilla se doblaba, pero el personaje nunca iba a alcanzar al títere. Sin saber mucho porqué, llamé a eso “el cuerpo en metáfora”. Los objetos condicionaban al cuerpo y creaban una imagen poética que incluía y modificaba el funcionamiento del cuerpo, en la cual los objetos marcaban las dinámicas posibles y condicionaban cualquier lectura de las acciones y sentidos de las palabras. Muchos años después encontré una definición de Ana Alvarado que refleja estas ideas:

La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual... los cuerpos rotos de los manipuladores pueden funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables y también independientes entre sí (Alvarado, 2015, p.8).

Desde entonces esta idea de sistemas escénicos objetuales integrales me sigue dando vueltas, y lo he llamado de varias maneras. Pero no se trata en este artículo de hacer un recorrido de nomenclaturas, si no de pensar las preguntas que dieron lugar a ese recorrido, algunos hallazgos y sobre todo, muchas dudas. ¿Cuáles son las formas en las que, en mis creaciones, un objeto puede generar y organizar sentidos en escena, es decir, en que un objeto puede crear dramaturgia? ¿Cómo se relacionan los objetos con los cuerpos? ¿Cómo se construye una relación de “*partenaire*” entre cuerpos y objetos? ¿Esa relación es un proceso intelectual, un proceso sensorial... es un proceso, un encuentro, hay algo parecido a un sistema posible?

## Los objetos determinan el devenir de la obra

Los objetos empezaron a estructurar las dramaturgias de mis obras. *Los efectos del viaje*<sup>7</sup> es una obra que comenzó con un cuaderno lleno de las cartas que traje cuando volví a vivir en Argentina. Era una obra de un pequeño formato para ser hecha dentro de las casas, que tenía una gran parte de azar: había 22 escenas listas y a cada escena le correspondía una carta del tarot. El público elegía 12 cartas y eran sólo ésas las escenas que se verían en la función. Las cartas se ordenaban boca abajo sin que nadie – ni el público ni quienes interpretan – supieran qué cartas eran y en qué orden iban a aparecer, y a medida que se daban vueltas las cartas, de manera individual o en pequeñas secuencias, se representaban las escenas improvisando los pasajes de una a otra. Es decir que la obra cambiaba cada noche, tanto en lo que mostraba como en el orden de aparición. El mecanismo fue inspirado de *El castillo de los destinos cruzados*, de Ítalo Calvino (1977). El reestreno de la obra fue en un teatro y el espacio tomó la forma de un departamento semivacío, en preparación para una mudanza, sobre un suelo que era un gran pizarrón. El recorrido de las escenas se marcaba con una tiza. Cada noche la función quedaba dibujada en ese suelo. El mapa de lo sucedido esa noche quedaba plasmado y era un dibujo único. Los objetos estructuraban concretamente la dramaturgia.

*Los efectos...* surgió de unas preguntas personales que quería hacer a mi comunidad, acerca de los viajes, el irse o el quedarse. Eran preguntas muy presentes en ese momento en Argentina. Cuando comienzo una obra hay siempre una razón acuciante. Pero más allá de la investigación teórica y la documentación, de la reflexión y las referencias, no puedo comenzar el trabajo en el espacio si no hay un espacio/objeto que contenga y acompañe la obra. En

---

<sup>7</sup>*Los efectos del viaje* Dramaturgia y dirección de Javier Swedzky Espectáculo de teatro domiciliario estrenado en Buenos Aires, Estrenado en 2001. Tuvo luego varias versiones en salas teatrales.

ese momento, e influenciado por las lecturas de Foucault, llamé a este espacio/objeto “dispositivo”.<sup>8</sup>

La idea de dispositivo es una relectura de la idea de retablo. El dispositivo escénico en el teatro de objetos es un objeto en sí mismo, o un espacio, que cumple las funciones de un retablo, entre ellas esconder, dejar aparecer, enmarcar, almacenar, y otras funciones más, dramáticas: organizar la estructura dramática y justificar la aparición y guardado de objetos, títeres, personas. Esta idea dramática de dispositivo toma también la idea de un dispositivo narrativo en la literatura, es decir que, trasladado al teatro, justifica la presencia y aparición de un universo poético, su relación y coherencia interna, y crea un modo en el cual la obra se desarrolla en el tiempo. Finalmente, la idea de dispositivo es tomada de manera totalmente libre y aproximativa a partir de la idea de dispositivo de Foucault (2008), es decir, un conjunto de elementos que sirven para controlar y regular parte del funcionamiento de una sociedad, en este caso, de una obra de teatro. El dispositivo es un objeto escénico que me pareció necesario y que a su vez, debe tener su propia transformación y evolución, y está imbricado en el devenir de la obra teatral. Viéndolo en retrospectiva fueron dispositivos la valija de *Remigio...*, la silla inclinada, la tirada de tarot. Es decir que pensar y diseñar el dispositivo trasciende la idea de escenografía o de utilización del espacio propias del teatro “para personas”. En el teatro de objetos que hago el dispositivo es uno de los puntos de partida que estructura un trabajo y que requiere de un trabajo de diseño.

A esta idea de concepción y diseño de un dispositivo sumo otra noción importante que es la de agencia, también tomada libremente de las ciencias sociales. Entiendo la agencia como la capacidad de personas o colectivos de tomar decisiones y tener influencia en la sociedad. El teatro de objetos sería entonces, un teatro en el cual los objetos tienen agencia y pueden decidir en la construcción de una obra con tanta importancia como los otros elementos, el

---

<sup>8</sup> Para el desarrollo de la noción de dispositivo ver Swedzky (2018, p. 83).

texto, el espacio, los cuerpos, etc. Esto lo pensé antes de conocer las ideas de Bruno Latour (2008), que desarrolla todo un trabajo al respecto. Es decir que, al diseñar un dispositivo escénico para teatro de objetos, tenemos que pensar en su capacidad de transformación y agencia.

Entonces para mí el diseño de un objeto ya sea para ser utilizado como dispositivo escénico o no, se vuelve todavía más importante, porque tiene que ser un objeto que debe dar lugar luego, en el espacio, al trabajo que va a generar la obra. Un trabajo desconocido del que sólo puedo tener intuiciones de acciones físicas, imágenes, evoluciones.



**Figura 2** – *Aquí hay leones*, 2018. En escena Florencia Sartelli y Leonardo Volpedo.  
Fotografía de Claudia Quiroga



### Mis cosas favoritas y los objetos a cargo del tema

En continuidad con la línea de un teatro de objetos basado en documentos y testimonios, en el 2003 pude llevar adelante *Mis cosas favoritas*<sup>9</sup>. El punto de partida fue acumular notas y experiencias sobre el Mal de Alzheimer de mi madre. Este espectáculo tuvo varias etapas dramáticas. Una primera, descartada rápidamente, en la que el proyecto de la obra plasmaba lo que eran la memoria y el olvido. Pero eso se parecía mucho a una clase y a una tesis universitaria, entonces decidí preguntar en una encuesta a gente amiga y colegas acerca de sus memorias y de vivencias personales.

De la primera etapa me quedó un cuadro médico que describía el avance tipo de la enfermedad en siete momentos, sabiendo que nadie la transita de la misma forma. Yo quería trabajar cómo la pérdida de la memoria diluye la persona y sabía que tenía que construir en escena una identidad y una memoria para romperlas y trabajar con la deriva posterior. La forma más fácil de construir una imagen identitaria era trabajar con mi propia imagen corporal y con un universo fácilmente identificable en el que yo encajara rápidamente. Me crié en un ambiente textil, entre telas y ropas, conozco muchos gestos ligados a ese universo y a los trabajos que lo rodean. Al mismo tiempo era necesario trabajar la mirada de otra persona: la obra estaría entonces protagonizada por dos sastres. La música era también muy importante, por eso utilicé la música que escuchaba mi madre y con la que me crié: una mezcla de canciones en yiddish, canciones en yiddish mezclado con el español argentino (algo muy propio de este país y del círculo de inmigrantes de mis padres), y boleros, twist, tango y folklore.

Pero faltaba un universo plástico que reuniera la memoria. Pude ver en Buenos Aires la exposición del artista brasileño Arturo Bispo do Rosario, y las

---

<sup>9</sup> *Mis cosas favoritas* espectáculo unipersonal dirigido y coescrito por Marie Vayssiére, producido por el *Institut International de la Marionnette* de Charleville-Mézières, Francia, Estrenado en 2003.

sábanas en donde bordó su propia vida. En estas sábanas la memoria era un objeto concreto. En paralelo una amiga, la artista francesa Barbara Méléis, me respondió la encuesta; sabiendo que iba a trabajar la costura, me regaló una tijera y me dijo que la tijera puede desgarrar lo que está unido. La otra cosa que hice, por consejo de la directora mexicana Susana Frank, fue anotar y dibujar sueños. Allí quedó anotado un sueño: yo estaba parado sobre un palo en el mar, y un tiburón saltaba para querer comerme.

Todos estos indicios dispersos construyeron un universo coherente. Decidí que después de tanto dolor por mi madre en esta obra las diferentes etapas del Alzheimer se iban a convertir en objetos poéticos. La memoria de los dos personajes masculinos, se volvió el espacio mismo: un taller de costura con una verdadera máquina Singer, con paredes bordadas a mano con fotos familiares, nombres, fechas y letras de canciones. Este taller estaba montado sobre una estructura que se rompía a mitad del espectáculo, convirtiéndose en un casco de barco o en el esqueleto de una ballena<sup>10</sup>. Nunca se sabía cómo iba a romperse. Esto permitiría también improvisar y trabajar la deriva posterior con la memoria destruida. En este taller había cajones que albergaban recuerdos y dobles pequeños de los protagonistas y los diversos objetos y las acciones actorales se corresponderían, de manera ordenada, a las etapas de evolución de la enfermedad. La que se convirtió en cuatro tijeras de sastre, dentadas como el tiburón del sueño, cada una más grande que la anterior, siempre mutilaban las piernas de los personajes principales. La última era tan grande que podía cortar a una persona.

En el diseño de estos objetos estaba presente la literalidad como acción, tal como sucede con *Alicia en el país de las maravillas*. La función del objeto (cortar, proteger, dejar huella), su presencia misma, hacía referencia por sí

---

<sup>10</sup> Este tipo de ideas las puedo tener porque cuento con la complicidad de realizadores increíbles, entre estas personas están Roberto Garita Oñandía, capaz de desarrollar los mecanismos más estrafalarios de manera simple, y más acá en el tiempo Alejandra Farley, Silvina Vega, Juan Benbassat, Nicolás Botte, Herán Lira, Román Lamas, entre otra gente talentosísima.

misma a un momento de la enfermedad. El espacio contaba parte de la obra, como por ejemplo la estructura que contenía la memoria y se rompía provocando un caos. Entre estos objetos que le daban forma a las diferentes etapas de la enfermedad había una máquina de llorar en la que un pequeño doble agotaba las lágrimas de un frasco y seguía haciendo los movimientos de un autista. Había una serie de cajas de música bellas y ridículas, muebles de plástico Luis XIV, que al sonar todas juntas se volvían una pesadilla. Un amor ausente era un vestido de novia vacío. Un juguete del sexo sin pudor era un autómatas a manivela con penes y vaginas. Una canción preferida se tocaba sin fin en un violín con manivela y con una tarjeta perforada. Una madre /hada / virgen protectora debía aparecer para consolar y proteger. La máquina de coser se volvía útil de trabajo, amante, objeto desconocido. Una radio mezclaba canciones y recuerdos.

La dramaturgia original estaba pensada, como conté, para dos personajes, interpretados por otro actor y yo, que íbamos a ser testigos de la decadencia del otro sin tomar conciencia de la propia. Todos los objetos descritos anteriormente fueron pensados para ser manipulados por dos personas. Una de las primeras dificultades de la obra fue que el otro actor se bajó del proyecto y no había manera de incorporar a otra persona. Es decir que desde el inicio, la obra estaba marcada por el desborde físico, porque una persona iba a tener que hacer el trabajo de dos.

La otra dificultad marcó, hasta hoy, mi forma de hacer teatro. Yo preparé en Argentina una parte del espectáculo y tenía que terminarlo en Francia. Había invitado a Marie Vayssière<sup>11</sup> para que vea el trabajo, a quien conocí como profesora. Cuando Marie vio un ensayo me dijo que se me veía demasiado, y que si lograba que el público viera una arruga del saco ella podía dirigir el espectáculo, (Swedzky, 2012). También me dijo que los objetos eran hermosos, lo cual me alegró muchísimo, pero que la dramaturgia que había armado era absolutamente “tautológica”, ya que repetía todo lo que contaba los objetos y se

---

<sup>11</sup>Marie Vayssière es una actriz, dramaturga, docente y directora francesa. Entre sus múltiples trabajos fue actriz de la compañía Cricot 2 dirigida por Tadeusz Kantor y también fue su asistente.

fue. Cuando volvió - y pudo constatar como mi presencia escénica se diluía -ella me pidió que le contara todo lo que quería hacer con la obra. Allí, presentando los objetos y jugando con ellos, sin ninguna carga informativa desde la palabra, surgió la obra. Salvo alguna referencia puntual en algún momento, no había ninguna mención a la enfermedad. Y curiosamente la obra empezó a contarse por los objetos que eran presentados y accionados. Mi rol, según Marie, era el de quien dejaba surgir este universo que marcaba mis acciones como intérprete. Los objetos marcaban mi geografía, mis reacciones, mis recorridos.

Cuando el espectáculo terminó de estar montado, hablaba exactamente de lo que me imaginaba que podía hablar. Pero el camino era otro: visual, poético, indirecto, y mucho pero mucho más eficaz y emotivo. Fue entonces que me di cuenta de que, -aparte del enorme y maravilloso trabajo de Marie – había tenido mucha importancia la carga semántica de los objetos. Esta vez no les puse nombre en el proceso, pero fue claro que los objetos le dieron cuerpo a conceptos y sentimientos. No lo hicieron de un modo demostrativo, siempre con una idea de tener más de una lectura, de no ser nunca alegorías. Esta carga era tal que al momento de estar en escena sólo era necesario accionarlos sensiblemente para que el tema de la obra, el contenido (o como quiera llamársele), sea tomado a cargo por los objetos asumiendo la carga informativa que, casi siempre, estaba en el texto. Las acciones en la construcción del espectáculo dejaron de ser demostrativas. Fueron sobre todo expositivas. Los parlamentos dejaron de ser explicativos, se volvieron lúdicos, poéticos, libres. Los objetos construyeron la imagen escénica, y guiaban a los demás elementos del discurso teatral.

Algunos de estos aspectos de sumisión a la decisión de los objetos y quiebre de las jerarquías, propias del teatro de Tadeusz Kantor (1915 -1990) y que Marie retomó para su trabajo, se veían reflejadas en indicaciones de la construcción del espectáculo: recuerdo, aparte de focalizar en la arruga del saco, tirar botones en el espacio y tener que caminar sin pisarlos, pero sin verlos. Manejar los objetos con maestría pero que esa maestría simple no se notase.

Utilizar el espacio como un gran retablo de títeres en el que me asomaba como si fuera un títere de guante. Convertirme en quien opera y trae el universo plástico ante los ojos del público, sin actuar de más. Aprovechar lo que proponen los objetos, provocar los accidentes, y estar todo el tiempo en el límite entre la actuación y la acción real. A propósito, entendí que:

El actor debe someterse a los objetos, el teatro es el lugar de caos y de la confusión, la imbecilidad es una materia de trabajo porque todos somos infinitamente estúpidos, la gente no viene a verme y lo que yo pueda sentir, o cualquier actor sienta, no importa, el humor tiene que corroer cualquier intento de solemnidad, uno es solamente el portador de un universo, las acciones tienen que ser simples, hay que estar en el presente de las cosas, hay que ser tonto y zorro a la vez y moverse en un turbio y divertido espacio que permita entrar y salir del relato (...). (Swedzky, 2012, p.8)

Con este trabajo se abrió una manera de entender el diseño que me sigue marcando.

El proyecto siguiente, *4 temporadas*<sup>12</sup> estuvo basado en el universo de Bruno Schulz y sus relatos en la tienda de telas de su padre en espejo con mi propia historia - crecí en una tienda de ropa y, como él, pasé la infancia entre telas - y también en cómo la crisis financiera del 2008 puso en evidencia la inutilidad económica de nuestro oficio de “gente de teatro”. En esta obra quise corroborar algunas pistas acerca de cómo los objetos se hacen cargo de la dramaturgia.

Un gran motor de la obra se basa en la compra de una cantidad enorme de tela que no se puede vender, y eso lleva a la ruina a una tienda familiar, ya en decadencia. Para la tela fui a comprar verdaderos “clavos” (mercadería que queda sin vender) a una tienda mayorista de telas. Los vendedores no lo podían creer. Cuando mostraron la tela que no habían podido vender nunca, y les compré muchos metros, empezaron a sacar de su depósito unas telas inverosímiles por su diseño, textura, concepto. La obra se hizo con esas telas

---

<sup>12</sup> *4 temporadas*, dramaturgia de Pedro Sedlinsky. Versión para escena de Florencia Sartelli, Julián Rodríguez Rona, Leonardo Volpedo y Javier Swedzky. Estrenada en Buenos Aires, 2010.

que evidenciaban lo inapropiado y la desmesura de su propia existencia. Para trabajar la decadencia, conseguimos con el grupo un muestrario de una de las grandes fábricas argentinas de tela que había quebrado. Fueron telas reconocibles en sillones, camas y cortinas de la Argentina durante años. Sólo mostrarlas en un rollo una cosida después de otra era una evocación de toda una manera de entender el confort, la belleza y el ascenso social. Para esta decadencia destruimos parcialmente una vajilla de porcelana que parecía antigua, que quedó rota de una manera que no permitía ser utilizada de manera natural, pero lo suficientemente sana para ser útil. Trabajamos libremente con estas telas y objetos y las imágenes generaron parlamentos que hablaban de otras cosas: la escena resultante era la complementación del discurso de los objetos, la presencia de los cuerpos, las acciones y las palabras.

En esta obra me apareció la idea del teatro de objetos como una relectura del objeto bajo e indigno del que habla Tadeusz Kantor<sup>13</sup>. Este proceso de pensar los objetos como portadores de dramaturgia y de darle agencia a los objetos sobre la estructura dramática fue ampliado en la creación de *Aquí hay leones*<sup>14</sup>.

### La inestabilidad de siete colchones

Durante muchos años quise trabajar sobre lo que fue la experiencia íntima y el cotidiano de la crisis económica argentina del 2001, sin hacer una reconstrucción histórica. En el cuaderno de este proyecto aparecía la inestabilidad y la imposibilidad de caminar sobre algo sólido. También quería dar cuenta de la enorme energía vital y de la necesidad acuciante de ser feliz de ese momento. La obra surgió de una pregunta: ¿Cuál es la posible escritura espacial del desastre y el naufragio social? Un accidente doméstico banal fue el

---

<sup>13</sup>Ver el manifiesto *Embalajes* en KANTOR, Tadeusz. **El teatro de la muerte**, Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1984, p. 62 y también el capítulo sobre el Teatro Informal que desarrolla HOPKINS, Cecilia. **Tadeusz Kantor: la camada de la imaginación y la memoria**, Neuquén: Saverio Editorial, 2023 p. 79-86

<sup>14</sup> *Aquí hay leones* Dramaturgia y dirección Javier Swedzky. Estrenada en Buenos Aires, 2018

origen de la idea de trabajar sobre colchones y que sea imposible sostener o construir nada. Las propias experiencias de los integrantes del equipo durante los hechos del 2001 se convirtieron en la base para el diseño de los objetos: la demanda de equilibrio constante, la precariedad y fragilidad de lo establecido, la dificultad para aprehender la realidad, la zozobra como forma de vida y la urgencia vital de cada quien para resolver el presente. También la extraña armonía que surgió en todo ese caos. Estos temas se materializaron en un espacio y en, como dice Shaday Larios, unos objetos desastrosos, “para equiparar la inestabilidad y la catástrofe objetual a la humana” (2011. p. 44) <sup>15</sup>. El encuentro con su trabajo sobre la catástrofe fue iluminador.

Otra gran fuente fue el encuentro con el trabajo de Ernesto Oroza y Penélope de Bozzi (2002) sobre los objetos cubanos construidos durante el Período Especial<sup>16</sup>, que fueron el resultado de una construcción improvisada y urgente. Estos objetos podían, como sugiere Larios (2011, p. 31), “hacer de su propia devastación un espectáculo” y dieron cuenta del día a día del desastre y del aniquilamiento de las certezas reinantes. Oroza (2008) desarrolla la idea de desobediencia técnica, aquella que no tiene en cuenta las consecuencias sino que sólo considera resolver la acuciante necesidad del presente, y remarca la aparición de una estética particular, aquella que surge sólo del reacomodamiento de los recursos existentes para lograr el funcionamiento del cotidiano y el confort. En este sentido los objetos cubanos, construidos a su vez con otros objetos preexistentes y rotos, hablan siempre de lo que los precede, de su historia, y llevado a *Aquí hay leones* fueron un reflejo fiel la decadencia y fracaso social del 2001. Es decir, los objetos se constituyeron, a la vez, en discurso escénico y en “tema” de la obra. Quise experimentar en escena con la frase que surgió de estas lecturas: “Los humanos pueden tener pudor, los objetos no lo tienen”.

---

<sup>15</sup> En este libro de Larios encontré una potente inspiración para los ensayos de la obra.

<sup>16</sup> El libro *Objets Réinventés, la création populaire à Cuba* contiene un análisis completo y revelador que luego se continúa en Oroza (2008).

Ya decidido a dejar agencia a los objetos, conseguimos rápidamente unos objetos iniciales y, elaboré un plan. La obra tenía que realizarse rápidamente. Para comenzar contamos con ocho colchones, con una ‘máquina de consolar’ y una ‘máquina de la felicidad’<sup>17</sup>, con recuerdos de viajes kitsch que pedimos por internet, algunos objetos reales del 2001 que se usaban en los “clubes de trueque” y cuasi monedas, que eran billetes de circulación regional paralelos a la moneda nacional<sup>18</sup>. Trabajamos también con algunos títeres que teníamos de otros espectáculos o que no habíamos usado. Los modos de conseguir los objetos tenían que ser coherentes con la obra: se usaba lo que se conseguía.

Desarrollaré aquí algunos ejemplos de cómo los objetos estaban trabajados dramaturgicamente antes de comenzar cualquier trabajo en escena. Los colchones usados ponían delante del público las huellas físicas de un sinfín de momentos de intimidad, porque las personas que los usaron amaron, lloraron, descansaron, hablaron, se enfermaron y fueron dejando huellas visibles. Al mismo tiempo estos colchones permitirían trabajar de manera física, no verbal, la inestabilidad, la zozobra y la imposibilidad de construcción. Otros objetos realizados de manera urgente y provisoria se construyeron para tener un valor en sí mismos y al mismo tiempo desarrollar a los personajes/personas. Tomando una idea de Oroza, esta construcción precaria no era por una falta de capacidad de los personajes para hacer cosas perdurables, si no que construir objetos duraderos hubiera sido aceptar que lo excepcional se prolongaría. Conservar la precariedad de los objetos fue entonces una decisión que colaboraba para entender un aspecto de los personajes, aunque su aspecto despojado daba cuenta del malestar que los hizo nacer. Darlos por definitivos hubiera sido aceptar una realidad insoportable. De esta manera los objetos inestables se volvieron en la ficción una forma particular de resistencia y esperanza. Esto es

---

<sup>17</sup> Realizados por Hernán Lira, constructor de autómatas de Argentina.

<sup>18</sup> Los “Clubes de trueque” fueron espacios espontáneos que aparecieron en el 2001 en donde la gente llevaba objetos y comida y se los intercambiaba. Cada club tenía un sistema de bonos o moneda particular con respecto al valor de las mercaderías (Del Cueto y Luzzi, 2008).



algo que en la dramaturgia quedaba resuelto sólo con la presentación de los objetos, o algunas pequeñas acciones o palabras (Oroza, 2008, p. 26).

La estructura dramática de la obra fue resuelta por el comportamiento de los objetos. La idea inicial, “el plan” era tener un suelo de colchones, luego hacer estructuras modulares que ganaran en altura y terminar con una torre. El día del primer ensayo este planteo no duró ni media hora. No funcionaba ni era interesante. Lo que estaba previsto como el clímax de la obra, la torre de colchones regularmente acomodada, se convirtió en la primera imagen. Mientras los intérpretes aprendieron a caer con seguridad, nos dimos cuenta que lo que hacíamos era construir y reconstruir esa pila de colchones. Y eso se convirtió en la estructura de la obra. Luego vinieron otras capas de trabajo y reflexión, pero básicamente fueron los objetos los que determinaron el devenir de la obra, es decir su estructura dramática, la organización caótica y cambiante del espacio, y el ritmo y las acciones de los cuerpos.

El funcionamiento del trabajo con los colchones determinó también el sistema de funcionamiento escénico. Este dispositivo escénico minó constantemente la posibilidad de una partitura prefijada de movimientos o escenas sucesivas. La obra era como una improvisación de jazz, con referencias, encuentros y momentos libres. Todo podía romperse, caerse, y por lo tanto cambiar el curso de los acontecimientos. La consecuencia fue la expectativa y la atención - y la tensión - sobre lo que sucederá, es decir, la construcción de un presente escénico intenso. Fueron los objetos los que permitieron que los intérpretes nunca estuvieran atados a una repetición imposible de prever. De esta manera la incertidumbre (una experiencia del 2001) era real tanto en quienes estaban en escena como en el público.

Las imágenes que surgieron del trabajo con los objetos permitían que los parlamentos aportaran una capa más a lo que ya se veía, siguiendo con la idea de salirse del *textocentrismo*. Como ejemplo: sobre la torre de siete colchones la pareja intenta cambiarse de ropa, la mujer sacarse un vestido y ponerse una camisa y unos *legins* y el hombre cambiarse su saco y camisa. Sobre los

colchones se realizaba un verdadero número de acrobacia para resolver algo simple, llevado adelante por gente que no está preparada para el circo. En el camino la mujer abre un cierre de su ropa íntima por delante de su pelvis y saca un billete guardado de un dólar. Lo besa, lo guarda. Se visten, suben a la torre dos sillas hechas de una base y un asiento sueltos y abren “la máquina de ser felices”, de la que, entre otras maravillas sacan unas copas hechas con botellas de plástico en la que beben. Hablan de nombres para una criatura que está por nacer, de su amor. Luego sacan una bola de espejo. Bailan con todos estos objetos sobre los colchones, y al mismo tiempo bailan con los colchones como una base partenaire que acompaña. Me detengo un momento en una decisión de diseño de un objeto que se convierte en dramaturgia: el hecho de utilizar dos partes por separado de una silla (reinterpretación de un objeto fotografiado por Oroza) implicaba no sólo ver una cadena de inestabilidades una sobre otra si no también toda una serie de condicionamientos físicos y creación de contexto para cualquier acción o parlamento que se desarrollara en escena.

Para sumar roles dramáticos de los objetos a la obra, el contexto histórico no estuvo dado por los parlamentos (salvo una referencia a una feria) si no por la aparición de objetos reales de la época y su descripción, y por la música. En cuanto a los objetos aparecían las cuasi-monedas<sup>19</sup> de las que se leía su nombre y su valor. En escena, la actriz transformaba un pantalón en un bolso antes de ir a la feria nombrada y mostraba otros bolsos realizados (objetos típicos de los “Clubes de trueque”). Estos objetos, al igual que los *souvenirs* de viaje, eran una traslación directa a la escena del concepto de biografía social de Igor Kopytoff (1986). Según el cual, la trayectoria de un objeto da cuenta y se entrelaza con muchos aspectos de la sociedad a la que pertenece, y sus marcas construyen su historia y permiten reconocer y reconstruir (en el caso de la obra imaginar) esa trayectoria.

---

<sup>19</sup> Unos billetes que eran en realidad bonos de deuda provinciales de circulación paralela a la moneda nacional. (Del Cueto, Luzzi, 2008)

*Aquí hay leones* reformuló y profundizó la manera de entender los objetos con la que trabajé en *Mis cosas favoritas*. Fueron dramaturgos, protagonistas y *partenaires* de actuación, narradores, testigos, comentaristas agudos e irónicos, y hasta se convirtieron en máquinas filosóficas. No tuvieron ni pudor, ni problemas en mostrarse ridículos.

En este escrito conté cómo construyo la dramaturgia con los objetos y cómo la etapa de diseño se vuelve fundamental en un proceso de creación. Si bien toda la reflexión de este trabajo puede no ser nueva, fue desarrollada de manera magistral por Tadeusz Kantor, adquiere para mí el valor del propio camino y descubrimiento hecho a la luz de lecturas, mi vida como público y las creaciones en las que participé. Tal vez, en un futuro, se podría ampliar la idea de una “dramaturgia del diseño”. En estos momentos de manera concreta estas ideas me llevaron a otro terreno, y estoy ahora leyendo, pensando y escribiendo con una mirada en paralelo con el “teatro para personas” que tiene una gran literatura y una práctica sobre la construcción de personajes. Veo en este proceso de trabajo con los objetos algo, en un punto, muy parecido a lo que es la construcción de un personaje “para personas” y el funcionamiento de este tipo de personajes en escena. Me pregunto entonces ¿Cómo es que un objeto se constituye en un personaje en las artes escénicas? ¿Qué nuevos horizontes pueden abrir las múltiples y diferentes maneras de entender la noción de personaje en el teatro de objetos?

## Referencias

ALVARADO, Ana. **El teatro de objetos, manual dramático**. Buenos Aires: Inteatro, 2015, Pg.8.

CALVINO, Ítalo. **El castillo de los destinos cruzados**. Buenos Aires: Ediciones Librería Fausto, 1977.

DANAN, Joseph. **Qué es la dramaturgia y otros ensayos**. México: Paso de Gato, 2012. p. 86.

DE BOZZI, Pénélope, OROZA, Ernesto. **Objets Réinventés, la création populaire à Cuba**. Atenas: Éditions Alternatives, 2002.

DEL CUETO, Carla; LUZZI, Mariana. **Rompecabezas. Transformaciones en la estructura social de la Argentina, 1983-2008**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional-UNGS, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Arqueología del saber**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.

KOPYTOFF, Igor. La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso. *In*: Appadurai Arjun: **La vida social de las cosas, perspectiva cultural de las mercancías**. México: Editora Grijalbo, 1986, p. 89-125.

LARIOS, Shaday. Escenarios Post Catástrofe. Filosofía Escénica del desastre. *In*: **Premio Internacional de Ensayo Teatral 2010**. Bilbao: Artezblay y Paso de Gato, 2011.

LATOUR, Bruno. **Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red**. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2008.

MATTEOLI, Jean-Luc. **L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 43- 48.

OROZA, Ernesto. Rikimbli. **Une étude sur la débobéissance technologique et quelques formes de réinvention**. Saint – Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

SWEDZKY, Javier. Las arrugas del saco. *In*: **Saverio: Revista Cruel de Teatro. Teatro de títeres y Objetos. Año 5 nº18**. Buenos Aires, Septiembre 2012.

\_\_\_\_\_. Escribir para las cosas. Artículo. *In*: Ana Alvarado (comp.) **Cosidad, Carnalidad y Virtualidad**. Buenos Aires: UNA – Universidad Nacional de las Artes, 2018, p. 83.