

Eduardo Daniel Avendaño

Lo íntimo y sus dimensiones en el trabajo escénico

Trabajo Final Integrador para optar por el título de Licenciado en Artes
Escénicas con Focalización en Teatro de Títeres y Objetos

Universidad Nacional de San Martín
Instituto de Artes Mauricio Kagel

Tutora: Ana Alvarado

Partido de San Martín, Provincia de Buenos Aires, Argentina
Año 2023

Índice

1. Introducción	3
2. Lo íntimo	4
2.1 Lo íntimo no es privado	4
2.2 Lo íntimo también es político	5
2.3 Biografía y ficción	7
3. Las dimensiones de la infancia y del recuerdo	9
3.1. La infancia como lugar de la experiencia y del recuerdo	9
3.2 Lo grande en lo chico	12
3.3 Lo pequeño se hace grande	13
4. Métodos de trabajo - abarcando las dimensiones	15
4.1 Maqueta, miniatura y objetos	16
4.1.1 La miniatura como vehículo de lo íntimo	17
4.1.2 Elección y construcción del espacio	18
4.1.3 Elección y construcción de los objetos	21
4.2 Circuito cerrado	23
4.2.1 La visión y la dimensión cambian	23
4.2.2 Mi recorrido y breves explicaciones técnicos	25
4.3 Teatro de sombras	28
4.3.1 El recuerdo y el velo	28
4.3.3 Mi camino en las sombras	30
5. Conclusiones	32
Bibliografía	33
Narración	36
Documentación	39

1. Introducción

La vida siempre toca al arte como también siempre el arte atraviesa nuestras vidas. Durante la pandemia me encontré con una realidad, como todos nosotros, que de manera forzada me ató a la casa, el radio más chico y a su vez esta absoluta limitación me permitió una puerta a mis mundos internos y a los recuerdos.

No es casual que justo durante esta restricción nació el germen de mi tesis. Impulsado por el seminario virtual “Maquetas íntimas” de Pablo Gershanik, comencé a conectarme con mi mundo de familia e infancia. Seguí con el trabajo de esta materia como puntapié, modificándolo y ampliándolo por lo maravilloso que es la recuperada posibilidad del vivo, del encuentro con el espectador y su mirada que no solo es un ojo que ve, sino un sujeto sumergido en el presente de la obra mirando, percibiendo y por su parte construyendo un relato. (“eye” y “gaze” según Lacan). Justo la falta del vivo me hizo sentir aún más esta necesidad de tener un espectador. Tal cual como lo formula Gombrich que hace hincapié en que “una vez que el artista crea una obra, ésta sólo vive a través del público que la observa, (...)”¹.

Parto de algo íntimo autobiográfico invadido por la semi ficcionalidad de la narración que brinda la mirada del recuerdo de mi “yo-niño”. ¿Qué cambios de dimensión sufre la representación de lo íntimo en contacto con la infancia y a la vez ...¿Existe un tamaño adecuado para los recuerdos?

En este trabajo voy a investigar con diferentes dispositivos - objetos, maqueta, circuito cerrado y sombras - acercarme al mundo de la infancia, el recuerdo, evaluando formas de llegar a hacer habitable para el espectador este rincón íntimo en todos su dimensiones.

¹ Pazos-Lopez, Àngel. *Mente cultura y teoría: aproximaciones a la psicología del arte*. En: *Acción psicol.* vol.11 no 2 dic 2014 (pp13)

2. Lo íntimo

2.1 Lo íntimo no es privado

¿Qué es ahora lo íntimo - este íntimo que intentaré de aquí en adelante investigar en su facultad y necesidad de cambio de dimensiones espaciales? Si uno busca en la Real Enciclopedia Española encuentra como definición: “íntimo. adj.: Lo más interior o interno.”² Y qué será en nosotros lo más interior o interno? En mi entender estamos entrando aquí en el mundo de la memoria, los sueños y los más resguardados sentimientos de cada uno, que sí son íntimos, pero no necesariamente privados - quiere decir, personales e imposibles para compartir con una audiencia no pre-elegida.

Si comparto en el escenario mi recuerdo, mi mundo onírico, mi mundo sentimental, ya no es privado, pero sigue siendo algo íntimo, compartido de forma pública en un espacio que de nuevo crea una intimidad entre el espectador y la obra, compartiendo y construyendo en complicidad el relato durante la duración de la representación. Como dice Pablo Gershanik sobre su trabajo con las maquetas íntimas que fue también el punto inicial de mi tesis:

“No va a ser mi intimidad o de otro, sino una intimidad compartida un tercer cuerpo - un espacio de metáfora/poesía. En este caso, la intimidad es vista como algo que se comparte con otras personas, al contrario de lo privado, que solo nos pertenece a nosotros mismos. La intimidad se convierte en un ente más con el que varias personas pueden compartir y empatizar.”³

² Real Academia Española 2023

³ Gershanik Pablo 2022: Entrevista Pablo Gershanik y las maquetas íntimas. Entrevistado por Carlos Villavescó

2.2 Lo íntimo también es político

Pero ¿esta intimidad, tan de uno, puede tener una dimensión global, política? Siempre parece remitir lo íntimo a lo de adentro y a su vez lo político se asocia automáticamente con el afuera, la interacción e intereses en común, la historia pero no en forma pequeña. Pero cómo lo describe tan elocuente Bachelard en *La poética del espacio*: “Lo de dentro y lo de fuera no están abandonados a su oposición geométrica. (...) ¿No es el exterior una intimidad antigua perdida en la sombra de la memoria?”⁴

No hay ninguna experiencia en la vida que al final no sea también de una dimensión socio-política ya que siendo individuos, pero no satélites solitarios, compartimos nuestras vidas y haceres en sociedad y habitamos épocas y momentos históricos, nos guste o no. Es imposible pensarnos fuera de la red que está tejida entre nosotros, los demás y el momento que nos toca vivir. Justo eso hace, que siempre hable de todos nosotros, aunque parta de lo más íntimo e interior de mi yo-interior.

“No creo que haya historias personales. Toda historia también es social, colectiva. Responde de alguna forma también a un cuerpo social en que estamos inciertos que nos determina que nos condiciona.”⁵ reflexiona también Gershanik en una entrevista.

La cuestión es hacerse entender a sí mismo primero y luego al espectador - o entenderlo entre los dos, entre el autor de la obra y el espectador - dónde se encuentra la historia singular con la historia general, dónde y cómo se condicionan, entrelazan, contradicen y enmarcan.

⁴ Bachelard, Gaston 1975. *La poética del espacio*. 2. edición México: Fondo De Cultura Económica. pp 269

⁵ Gershanik Pablo. 2022: Entrevista Pablo Gershanik y las maquetas íntimas. Entrevistado por Carlos Villavescó

“¿En qué lugar se puede encontrar” pregunta Gershanik “la pequeña y la gran historia - la historia cotidiana, de nosotros como sujetos y la gran historia de nosotros como colectivo, como humanidad?”⁶

Justo esta pregunta inquietaba también, cuando en los años 80 comenzó un nuevo movimiento teatral, el teatro documental, basándose en archivos, la cotidianidad, lo autobiográfico como material escénico, dándole un valor a las historias que no son historias extraordinarias a primera vista y no son escritas por un dramaturgo sino hechas por la vida misma. En Argentina se desarrolló, partiendo de esta nueva tendencia, lo que hoy conocemos como Biodrama, gracias a la directora de teatro, Vivi Tellas, que hizo terreno para este nuevo campo, buscando una teatralidad fuera del teatro, trabajando con archivos e intérpretes no profesionales - o como las llama ella: No-actores. En el 2000 revolucionó con su obra *El precio de un brazo derecho (Una investigación sobre el mundo del trabajo)* la escena teatral de Buenos Aires, tomando como material de trabajo asuntos documentales del mundo laboral, todavía trabajando con actores, mezclando ficción y realidad hasta un punto que provocó que el público no reconozca la obra como obra teatral. En el 2003 estrenó su primer *Biodrama* (Mi mamá y mi tía), inspirado por un contacto con el suizo Stefan Kaegi, uno de los creadores de Rimini Protokoll, donde usa su propia biografía, trabajando en el escenario con su madre y su tía. Desde esta obra hasta hoy recorrió un largo camino profundizando en el Biodrama e investigando en escena como se encuentran lo íntimo, lo individual y lo global, histórico, general.

Con el transcurso del tiempo creció también la investigación teórica acerca de este género teatral y la particularidad de lo cotidiano, de lo biográfico y de lo individual.

⁶ Gershanik Pablo. 2022: Entrevista Pablo Gershanik y las maquetas íntimas. Entrevistado por Carlos Villavesco

Así también reflexionan Banfi, Fernandez y Jurberg en su ensayo sobre procedimientos que intervienen en la construcción de un texto dramático al momento de tomar una biografía como material de base. Ahí remarcan, hablando con las palabras de Halbwachs, (Gomez y Miranda 2005, p.5) “...los recuerdos compartidos convierten a cada memoria individual en un punto de vista de la memoria colectiva. Se trata entonces, de construir memoria, recuerdos y dudas a partir de todo aquello que en la vida cotidiana puede pasar desapercibido o se da por sentado.”⁷

Lo cotidiano es siempre un reflejo de lo grande y, yo por mi parte, respondería a la pregunta - retórica - de Vivi Tellas: “En un mundo descartable ¿qué valor tienen nuestras experiencias, nuestro tiempo?”⁸- más valor que nunca.

2.3 Biografía y ficción

Partiendo de la biografía, de hechos reales, experiencias verídicas, ¿cuán fiel tengo que ser a lo que llamamos “verdad”? Lo no-ficcional no nos ata al realismo. El teatro sigue siendo, aunque como en el Biodrama atravesado por la biografía de personas reales puestas en escena con “no-actores”, un lugar de construcción poética. Por más basado en lo real que sea, sigue siendo poesía con todas las libertades que eso implica.

⁷ Banfi, Lola; Fernández, Rocio C; y Jurberg, Marina 2018. *Escrito en el cuerpo. dramaturgias contemporáneas en homenaje a la casona. un proyecto de teatro documental*

López, Liliana B. Topologías de la crítica teatral V : interteatralidad 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes , 2018. pp.6

⁸ Idem. pp.1

Hay una gran diferencia entre ser testigo frente a un juez, dónde el tiempo lineal y la absoluta fidelidad a los hechos son más que significativos, y utilizar material biográfico, la memoria, los sueños reales de una persona real. En lo último sí se puede alterar el orden del tiempo, la linealidad de lo contado, elegir por necesidad dramática, dejarse llevar a tejer un nuevo cuento entre la memoria y el presente del escenario.

En el caso de estos mundos poéticos se trata siempre de alguna forma de *ficciones posibles* como lo llama Baumgarten⁹, donde se abre un espacio *entre* la vida real y el escenario, *entre* el recuerdo/pasado y la realidad, *entre* la dramaturgia y lo real. Un espacio de inter-teatralidad, que Banfi, Fernandez y Jurberg describen como un espacio *entre* la construcción teatral y el material real. Hablando de los desafíos de dramaturgia en estos trabajos menciona, que Ana María Amar Sánchez (1990) “explica que el texto de no-ficción se juega en el cruce de la imposibilidad de mostrarse como una ficción - porque los hechos ocurrieron -, y la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos.”¹⁰

Quiere decir, lo biográfico se ficcionaliza casi automáticamente ya por el simple hecho de estar expuesto frente a una audiencia y en un marco teatral. Y por supuesto, cómo lo biográfico se basa en la memoria nunca puede ser en su totalidad verosímil, ya que la memoria en sí no lo es. El traspaso del tiempo y la transformación del propio portador de la memoria la cambia, la ficcionaliza.

⁹ Fernández, Rocío C. *La Heterocósmica o Teoría de los mundos posibles en la dramaturgia contemporánea*. En López, Liliana B. *Topologías de la crítica teatral V : interteatralidad / - 1a ed.* - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes, 2018. pp.38

¹⁰ Banfi, Lola; Fernández, Rocío C; y Jurberg, Marina 2018. *Escrito en el cuerpo. dramaturgias contemporáneas en homenaje a la casona. un proyecto de teatro documental* En López, Liliana B. *Topologías de la crítica teatral V : interteatralidad 1a ed.* - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes , 2018. pp 4

O hablando con Gershanik: “La memoria está en permanente movimiento /mutación. La memoria no se puede atrapar, no se puede disecar. El recuerdo se modifica porque él que se recuerda se modificó.”¹¹

Nunca va a haber entonces algo objetivamente verdadero, la memoria se construye y muta constantemente y *entre* nuestro recuerdo y el recuerdo de otros *entre* los documentos/archivos y nuestras imágenes internas en algún lugar se encuentra lo real, lo sucedido. Pero lo que nos interesa en la escena no es necesariamente y estrictamente eso, sino la construcción continua de lo mismo.

Vivi Tellas, como ya mencioné, la gran representante del Biodrama, trabajando con esmero en las difusas fronteras entre el artificio y lo real, afirma en una entrevista acerca de su trabajo con materiales biográficos y documentales: “Lo verídico no me importa. (...) Yo creo que el pasado es hasta cierto grado ficción.”¹²

3. Las dimensiones de la infancia y del recuerdo

3.1 La infancia como lugar de la experiencia y del recuerdo

Pensando en lo íntimo y la memoria quiero abrir este capítulo con una cita de un gran filósofo de nuestros tiempos, Agamben. Lejos de pretender entender toda su obra, tomo prestadas sus palabras para reflexionar acerca de lo que es la base de la memoria: la experiencia, lo plenamente vivido: “(...) al hombre contemporáneo se le ha expropiado su experiencia: más bien la incapacidad de tener y transmitir experiencias quizás sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre sí mismo.”¹³ Pero a su vez reconoce que: “La experiencia es el misterio que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia.”

¹¹ Gershanik, Pablo. 2022: Entrevista Pablo Gershanik y las maquetas íntimas. Entrevistado por Carlos Villavesco

¹² Tellas, Vivi. | El biodrama | Aprender de Grandes. 2019 [#069](#).

¹³ Agamben, Giorgio. Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia - 2a. ed., 2a rdmp. Buenos Aires : Adriana Hidalgo editora, 2007

Eso por supuesto no quiere decir, que la experiencia se aloje únicamente en la infancia, pero es un albergue enorme para hurgar y encontrar historias vívidas, íntimas que a su vez conllevan casi siempre más información y bagaje social e histórico que uno dimensiona en el momento del recuerdo. Es un momento de nuestras vidas, donde definitivamente sobrepasa el momento presente, donde el mundo está pleno y lleno de misterio y a su vez está dentro de su respectivo momento histórico, político. Por este motivo me gustó en mi trabajo de tesis partir de un pequeño recuerdo de mi infancia, que a primera vista no es nada trascendental, traumático o revolucionario, pero hay como en cualquier historia íntima por los motivos planteados un germen de la historia colectiva, de algo compatible que llega más lejos de lo simplemente anecdótico:

Eduardo-adulto se recuerda a Eduardo-niño que participa en una cena donde se recuerda/imagina situaciones de su abuelo - la idea que se hace acerca de su abuelo se basa en los relatos de él, tanto como en fantasía de niño estimulada por relatos familiares. Estos recuerdos/fantasías toman más espacio que los sucesos en el espacio real, son más presentes que lo que sucede en el tiempo-presente, la mesa de la cena familiar, hasta un quiebre: Eduardo-niño sale del mundo de su fantasía y vuelve al tiempo real, donde persigue a su amado abuelo, que al final casi mata a su nieto por error, en defensa de su terreno y de su familia, confundiénolo con un ladrón. Todo eso sucede en el marco del 1982- la guerra de las Malvinas, donde jóvenes varones son mandados por sus familias y el estado a la guerra a matar y morir en defensa del terreno y los ciudadanos.

El abuelo que es para el niño un héroe porque mató jabalíes peligrosos. El abuelo que es un héroe porque al final no apretó el gatillo, no mató al niño, no se dejó llevar por el miedo. ¿Pero qué pasó con ese niño que fue amenazado por él, por el abuelo, la persona a quien más ama y adora? ¿Qué es un héroe y quiénes lo necesitan para qué? ¿Qué pasa con los que vuelven de la guerra?

Eduardo-adulto, ¿qué siente frente a la ausencia de todos; Los abuelos que no están más, el infante que ya no es, los encuentros de verano que ya no hay?

Las plenas experiencias vividas, como las experimentamos en la infancia, nos marcan y nos modifican. El recuerdo a aquellas memorias está ubicado en un espacio-tiempo ya no tan accesible, lleno de ausencias, mirando desde el hoy a este lugar, lleno de secretos y misterios. Este tipo de experiencias - recuerdos nos lleva a narrativas y representaciones particulares, ya que “el recuerdo de la infancia es sólo parcial, desmayado, fracturado y cortado, puesto que la memoria del sujeto lírico se simboliza como un relato deshilachado, que puede ser narrado sólo parcialmente bajo el signo de la multiplicidad de imágenes infantiles, (...)”¹⁴

Una vez más se tocan la memoria y la ficción. Cuando recordamos nuestra infancia siempre es un compuesto de vivos recuerdos propios, recuerdos que tienen su origen más bien en material fotográfico y filmico y el “mito familiar” que muchas veces no miramos con ojo crítico sino lo repetimos sin mucho análisis acerca de la posibilidad de su verosimilitud.

De hecho me pasó en varias ocasiones de encontrarme con la absoluta imposibilidad de seguir creyendo en el mito familiar. Fui acercándome a través de este trabajo escénico a mi recuerdo. Para dar un simple ejemplo, el asunto de mi abuelo y los jabalís. Toda mi vida estuve convencido de que mi abuelo cazaba jabalís en el impenetrable en el Chaco. Hasta que me dí cuenta - por mi investigación para las figuras de fauna y flora del Chaco, que eran necesarios para la parte de sombras de mi trabajo - que no existen jabalís en esta provincia, solo hay pequeños pecaríes del tamaño de un perrito.

¹⁴ Carggiolis Abarza, Cynthia. Dossier: Escrituras de infancia (Re)cortes de infancia: *Inventiones del recuerdo* de Silvina Ocampo. Alemania: Universidad del Ruhr Bochum.

La mayoría de nuestros recuerdos de esta etapa de la vida están sumergidos en un tinte irreal, donde se mezclan la ficción, la imaginación, el relato, la mistificación y la memoria de los hechos reales que construye dentro de nosotros mismos un relato sobre nosotros mismos, como si fuese la construcción de un mito personal que a su vez leemos como realidad.

3.2 Lo grande en lo chico

¿En qué lugar se puede representar el recuerdo de la infancia? ¿Cómo son las dimensiones de aquellos recuerdos? Partimos de la realidad física del infante. Es pequeño de tamaño, habitando un mundo diseñado para grandes - asunto que siempre provocará una especie de sensación de Liliput: los grandes, sus objetos, muchas veces en alturas inalcanzables o de tamaños imposibles de manipular.

Un mundo lleno de peligros y prohibiciones: no te acerques al horno que es muy caliente, no trepes, te vas a caer, no arrastres el bidón, es pesado, no te alejes tanto, etc.

En este mundo real, lleno de limitaciones e imposibilidades, el niño tiene una gran puerta para escapar: su imaginación. En su imaginación es tan grande como él quiere. Y para apoyar su mundo imaginario-lúdico hay en muchos hogares objetos diseñados para él que son representaciones del mundo adulto pero hechas para su tamaño: casas de muñecos, herramientas, cocinas, máquinas etc. En el marco del mundo de estos objetos, que representan el mundo adulto, encuentra en miniatura un mundo, donde sí puede cocinar, ser doctor, arreglar, luchar. Lo grande se vuelve pequeño y el niño lo habita, lo usa, lo vivencia. Pero no solo se limita al correcto uso, sino que lo re-interpreta, lo transforma a menudo. El mundo infantil está lleno de reinterpretación y poética. Pensando con Bachelard, el niño, por poseer el mundo de miniatura, es verdaderamente rico: “Poseo el

mundo tanto más cuanto mayor habilidad tenga para miniaturizarlo. (...) en la miniatura los valores se condensan y se enriquecen.¹⁵

Tan limitado, dominado por el adulto que es el mundo real del infante, tan rico es su reino de la imaginación y el dominio de estos pequeños, grandes mundos de los objetos miniaturas que reflejan el mundo adulto. Acá el niño es el rey, el superhéroe, invencible - único manipulador que determina día a día el destino de su reinado en miniatura. Y la miniatura, primordialmente vinculada con la infancia y este vasto reino de la imaginación y el juego, por ende también se vincula de forma casi directa con nuestro recuerdo de la infancia. El mundo de aquellos objetos, su aura, nos lleva directo a nuestro pasado, nuestras batallas, luchas, aventuras.

3.3. Lo pequeño se hace grande

Ricoeur diferencia en su texto, “La memoria, la historia, el olvido”, *lugar* y *emplazamiento*. Con *emplazamiento* se refiere solo al lugar abstracto, geométrico y mensurable mientras que *lugar* (place) se guarda para la espacialidad vivida, muy unido con la memoria.¹⁶

Es este último tipo de espacio (*lugar*) al cual se refiere Bachelard cuando habla de que “‘En cuanto un espacio es un valor - ¿hay acaso un valor más grande que la intimidad?- crece.’”¹⁷ Supongo que aquí hay que buscar la razón por la cual nuestra memoria espacial tiene la virtud de cambiar de dimensión los espacios

¹⁵ Bachelard, Gaston. La poética del espacio. 2. edición México: Fondo De Cultura Económica 1975. pp 186

¹⁶ Ricoeur, Paul. La memoria, la historia, el olvido. Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000. pp 64

¹⁷ Bachelard, Gaston. La poética del espacio. 2. edición México: Fondo De Cultura Económica 1975. pp 240

físicos - ante todo los de la infancia que, cómo hablamos, están muy sumergidos a la subjetividad en sí.

¿Quién no se recuerda por ejemplo de un lugar especial de su infancia, por ejemplo el jardín, que guarda en su imagen interno como algo enorme, vasto y espacioso, donde pasó horas jugando, para toparse después años después en una visita nostálgica, visitando este dicho espacio, con un lugar, cuyas dimensiones objetivas no coinciden para nada con las dimensiones percibidas / recordadas? Pero el niño no vive en la misma realidad como el adulto; en el mundo de sus juegos habita más bien una especie de realidad paralela, una realidad de ensueño. Inmerso en esta realidad, parecida a lo onírico por la alta actividad de imaginación, los límites y dimensiones de tiempo y espacio que existen en el espacio de los adultos, se borran. El espacio se puede agrandar por ser un espacio poético cuya dimensión es una mera cualidad. Los metros cuadrados y todas las demás medidas posibles, únicamente en el mundo adulto cobran importancia.

Diciéndolo con las palabras de Bachelard: “el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito.”¹⁸ y sigue:” En este comercio de la espacialidad poética (...) se siente bullir cierta grandeza.”¹⁹

Muchas narraciones infantiles o acerca de la infancia trabajan con esta grandeza en el sentido de drásticos cambios de tamaño. López Varas insiste en su cartografía de la memoria de la infancia en tener en cuenta que “dentro del texto literario, el espacio tiene una existencia múltiple y diversa, que supera las limitadas dimensiones del espacio físico para expandirse a través de la imagen y la representación (...).”²⁰

¹⁸ Bachelard, Gaston. La poética del espacio. 2. edición México: Fondo De Cultura Económica 1975.pp 220

¹⁹ Idem pp 240

²⁰ López Varas Luisa. CARTOGRAFÍA DE LA MEMORIA DE INFANCIA: UN ANÁLISIS COMPARADO DEL ESPACIO EN PEREC, MODIANO Y SEBALD. Convocatoria Septiembre 2016. pp2.

Para recordarnos de uno de los más clásicos: Alicia en el país de las maravillas, donde el espacio se vuelve gigante, por miniaturización de Alicia.

Lo que en el libro es un efecto “real” en el recuerdo es un funcionamiento psíquico. Incluso en la década de los años 50 un psiquiatra asoció esa sensación con un trastorno neurológico que afecta a la percepción visual del cuerpo y de los objetos. Este síndrome hace que los pacientes que lo sufren vean cómo se alteran sus sentidos y confundan su tamaño. Dicho trastorno incluso lleva su nombre: síndrome de Alicia en el país de las Maravillas.

Se ve, que agrandar el espacio, los objetos o las personas y reforzar la subjetividad en la etapa de niñez es algo bastante abordado en textos literarios e incluso estos textos literarios repercuten a su vez cuando buscamos nombres para síntomas o situaciones que no cuadran con el mundo adulto, pero suceden en él (síndrome de Alicia en el país de las maravillas, síndrome Peter Pan, etc).

4. Métodos de trabajo - abarcando las dimensiones

En esta parte del trabajo - después de haber definido lo íntimo y las dimensiones de la percepción espacial y del recuerdo en la niñez - vamos a volver a las preguntas iniciales de este trabajo: ¿Existe un tamaño adecuado para los recuerdos, y si es así, cuál será? Como acercarse al mundo de la infancia, el recuerdo, haciendo habitable para el espectador este rincón íntimo en todos sus dimensiones? Para investigar acerca de estas preguntas, vamos a observar los tres dispositivos que utilizo en mi obra: la maqueta con sus miniaturas/objetos, el circuito cerrado, la sombra.

4.1 Maqueta, miniatura y objetos

Maqueta, miniatura y objetos, eso son los tres elementos unidos que arman en su conjunto la base de mi obra, una base sólida que hace que esta obra sea del género de teatro de objetos, a pesar de trabajar también con otros dispositivos. En este género de teatro veo, como muchos otros, un excelente dispositivo para acercarse a la autobiografía y el pasado. Sandra Vargas lo formula muy elocuentemente cuando dice: “la vocación primaria del teatro de objetos es la de tocar nuestra intimidad, interrogar el enigma que somos a los ojos de los otros.”²¹ Siento la maqueta como una reminiscencia a mi propia infancia, mis juegos, construyendo maquetas - largas horas, días enteros de luchas animados con mis juguetes - soldaditos, caballos, playmobil etc - en espacios construidos por mí, imitando lugares, que conocí de historias y cuentos, que sentí tan reales como mi propia casa, eso era mi labor de infante. Ya por eso me resulta el formato maqueta, con todo su mini-mundo de objetos propiamente diseñados para él, el mejor contenedor de mis recuerdos de niño.

Pero también en líneas generales, pensándolo menos desde la vivencia personal, me parece un excelente dispositivo para plasmar el mundo íntimo y el recuerdo, porque, como expliqué en el capítulo anterior, lo íntimo-infantil se ve reflejado en la miniaturización del mundo. ¿Cuál objeto, sino una miniatura del entorno del niño, como lo puede ser una maqueta, poblada con sus respectivos objetos construidos especialmente para aportar a la riqueza de ella, podría invitar más a zambullirse desde el presente al pasado?

A este mundo objetual se suman también los objetos encontrados, guardados, un material clásico del trabajo de teatro de objetos. Estos objetos, a pesar de que son producidos en serie y por esta circunstancia a primera vista impersonales,

²¹ Vargas, Sandra. Caminos para descubrir el potencial poético y dramático en el teatro de objetos. En Teatro de Objetos - Dossier 74. pp 38

guardan un cierto aura, transmitiendo, radiando un reflejo de sus tiempos, de las historias que atravesaron, son en cierta forma historia hecha cosa.

Por el otro lado también hay otra índole de objeto que nos cuenta del pasado y a su vez condiciona nuestro recuerdo de él: los objetos documentales, archivos, fotos, cartas etc. Estos testigos silenciosos parecen verificar que realmente pasó lo que queremos recordar, estos objetos parecen acercarnos más al pasado, ser fiables, pero al final y al cabo estimulan a su vez mezclar nuestro propio recuerdo con lo que vemos y lo que nos cuentan acerca de ellos, son entonces un excelente lugar entre la ficción y lo “verdadero”.

4.1.1 La miniatura como vehículo de lo íntimo

“La miniatura hace soñar. (...) En presencia de una imagen que sueña, hay que tomar ésta como una invitación a continuar el ensueño que la ha creado.”²² Una imagen que sueña - ya en sí es poético, igual a la miniatura que, estoy absolutamente de acuerdo con Bachelard, invita a habitar un espacio poético. Lo minúsculo en su fragilidad, que nos deja sentirnos por un momento Gullivers en un Lilliput, quizás nos conmueve por ver desde afuera lo que muchas veces sentimos latentemente y de vez en cuando emerge al consciente: lo minúsculo que somos nosotros y nuestras historias frente un mundo inmenso y abierto.

Por ahí entonces la miniatura no solo estimula una acción íntima: soñar, sino que nos conforta poniéndonos en este rol de un Gulliver poderoso observador, que nos extrae de nuestro temor de la nimiedad.

²² Bachelard, Gaston. La poética del espacio. 2. edición México: Fondo De Cultura Económica 1975. pp 188

O al revés, nos aumenta esta sensación, como pasa con las obras de la artista plástica, Liliana Porter, que trabaja mucho la miniatura, ubicando sus personajes en escenas sobredimensionadas rodeados por un espacio vacío. Sea como sea, la miniatura nos lleva lejos de nuestra cotidianidad aunque nace de ella. Nos conecta con nuestro mundo interior y es por ende un excelente vehículo de lo íntimo.

4.1.2 Elección y construcción del espacio

Para hablar en mi trabajo de mi memoria de Eduardo-adulto elegí, en relación al espacio, crear un presente-presente: yo, Eduardo-adulto, en tiempo presente y real, hurgando en viejas fotos y luego sentado en una mesa, leyendo un texto, a lado de la otra mesa, la mesa de la maqueta, el espacio que representa mi pasado, mi recuerdo a un espacio muy querido y habitado de mi infancia: la casa de mis abuelos maternos. La casa de mis abuelos quedaba a 30 minutos a pie de la estación Tortuguitas del ferrocarril Belgrano. Para llegar había que caminar 30 minutos en una calle de tierra. Hacia fines de los 80 ya había una estación de tren que te dejaba más cerca de su casa - estación tierras altas - y también había unos colectivos truchos como decían, que paraban a media cuadra de la casa. Pero era un terreno difícil para llegar, no solo en mi percepción de niño, lejano y peligroso. En la zona había muy pocas casas, algunas quintas tomadas, mucho campo. Llegar a casa era llegar al puerto seguro. La casa de los abuelos era grande con un enorme jardín donde había dos árboles, un horno de barro donde mi abuela cocinaba pan casero y un patio donde por lo general se reunía la familia para comer, merendar o desayunar.

Para mi maqueta elegí representar por un lado el patio de esta casa, un espacio afuera, pero no abierto, porque como suele pasar con los patios y/o jardines de las casas, a pesar de ser un espacio al aire libre, se trata de un espacio cerrado, defendido con celos por él que lo habita. No tiene nada en común con un espacio abierto público, es más bien lo contrario, aunque no tenga cuatro paredes. Es la extensión del pequeño reino casa. Es el orgullo emblemático del suburbio: un pedacito de tierra con un pedacito de cielo arriba que es de uno. La culminación de lo propio e íntimo. Este interior-exterior funciona entonces como una referencia a la casa en su totalidad.

Por el otro lado elegí representar el “verdadero exterior”, el espacio afuera del terreno de la casa, lo ajeno, que no es de nadie y donde cualquier persona puede aparecer, donde no hay ni ley ni orden. El patio está cercado con alambrado y tiene un portón que es el portal hacia este mundo externo.

Afuera hay solo tierra y un camino de ripio - pura materialidad con el poder de la misma. Mientras un cerco es y queda un cerco, la tierra, siendo materia y no objeto, parece tener más poder de transformación, de ser un signo en sí abierto, nos puede llevar hacia asociaciones como el entierro, la muerte, el pantano tanto como a la vida que nace, lo fértil, la abundancia, etc.

Desde mi punto de vista se puede decir también, que la materialidad, siendo menos fácil para encuadrar que un objeto concreto, se puede comparar de alguna manera con cómo se diferencia el afuera en relación al adentro - lo incógnito y lo conocido.

Construyendo esta maqueta opté por no ser fiel a una estricta escala ya que no tengo tampoco las medidas exactas de la casa de aquel tiempo y tampoco la necesidad interna de reproducir algo en escala. Cómo la biografía es una verdad relativa decidí que también lo sea la maqueta, quiere decir que por un lado refleja muy bien lo que era la casa de mis abuelos pero no pide ser fiel en todos detalles ni en escala, importa más la impronta subjetiva.

La realización estuvo en manos de Juliana Ferro que trabajó con materiales encontrados, recuperados - recatados de terminar en la basura-, desarrollando las superficies y la arquitectura de la casa de mi infancia. Me gusta pensar en que, aunque todos estos elementos, con los cuales se construyó la maqueta, no tienen relación directa con esta casa ni tampoco con la época, igualmente no se compraron ya hechos, sino se construyó la maqueta en un trabajo artesanal detallista - parecido al trabajo artesanal de re-construir de muchas piezas y miradas algo como la propia memoria - siempre una especie de collage o rompecabeza.

Volviendo a lo que escribí sobre Ricoeur y su análisis de *lugar y emplazamiento* diría que esta maqueta es por un lado una reconstrucción de un emplazamiento, ya que intenta representar el lugar real dónde se llevó a cabo lo vivido, pero justo por la forma de su construcción y la falta de insistir en la perfección de la imitación del espacio se puede nombrar también como lugar en el sentido de Ricoeur - para recordar, mas bien conectado con la percepción del mismo que con lo mensurable. Esta subjetividad se encuentra aún más apoyada en la elección de objetos que habitan la maqueta.

Además de los espacios ya descritos se construye otro espacio más: el pasado/imaginario-presente de Eduardo niño de forma de teatro de sombras. Es como una proyección de los pensamientos de él, el pasado de su abuela en el presente del relato, pasando por varios espacios diferentes: el barco en alta mar, el impenetrable y el espacio de las carreras de permanencia. En su bidimensionalidad es visiblemente un espacio no tan tangible como el de la maqueta que representa el recuerdo de Eduardo-adulto.

El conjunto y la convivencia de espacios de esta obra es en cierta forma parecido a mamushkas desplegadas, parecen muchas pero al final se encastran y son un solo cuerpo - como también estos espacios, estas memorias al final no tienen otro

lugar, otro “envase” que el cuerpo de Eduardo-adulto, presente en el presente del escenario, compartiendo el espacio real que es el teatro con el espectador.

Finalizando con el pensamiento sobre espacialidad de la obra y la creación de múltiples espacios subjetivos que a su vez permiten la generación de imágenes a través y dentro de ellos, me apoyo una vez más en López Vara que habla en este contexto de que “ la transformación del espacio en un valor subjetivo expande los límites que afectan a su representación objetiva y le confiere una apertura en la que varias conciencias individuales pueden participar”²³.

4.1.3 Elección y construcción de los objetos

En líneas generales armé aparte de la maqueta misma tres familias de objetos:

Objetos dichamente contruidos para la maqueta que describí antes: mesa, sillas, vajilla.

Objetos del mundo juguetes: playmobil (integrantes de la familia), Fisto (abuelo), figura de un niño (yo niño), triciclo, escalera, pelota, globo terráqueo.

Objetos documentales: fotos, cartas, actas de defunción.

Además existen las figuras para la parte de sombras que voy a describir más adelante, y elementos necesarios para la obra como la cámara que son, iguales a Eduardo representando Eduardo y el personaje abuelo y Eduardo-niño intervenidos con un “tratamiento objetual” como lo llama Garcia Whebi, referente del Periférico de Objetos - el grupo que probablemente más revolucionó en la Argentina el teatro de objetos - en su *Lexicón Periférico*²⁴.

²³ López Varas, Luisa. CARTOGRAFÍA DE LA MEMORIA DE INFANCIA: UN ANÁLISIS COMPARADO DEL ESPACIO EN PEREC, MODIANO Y SEBALD. Convocatoria Septiembre 2016. pp11.

²⁴ Wehbi; Emilio García. El periférico de objetos. Un testimonio. *Lexicón Periférico*. DocumentA/Escénicas Ediciones, Argentina, Córdoba 2021

Los dos primeros grupos de objetos son miniaturas - pero por diferentes razones. El primer grupo son objetos producidos para el mundo maqueta de la casa y aunque no estrictamente en escala pero intentando de producir algo homogéneo sin choques de tamaño.

El segundo grupo, los juguetes, son miniaturas por su naturaleza de ser juguetes, que como ya dije, representan el mundo de los grandes en tamaño manipulable para niños. Encajan de menor o mayor medida en la maqueta, aunque no son de tamaño perfecto, y entre sí tampoco son iguales. Pero en su función de representante de alguien cumplen incluso sus diferencias de tamaño una función: el abuelo no solo es el único sacado de una historieta de superhéroes, sino también bastante más grande que el resto. La familia en general son todos unos playmobil que en sí se asemejan para no decir que son casi iguales, y Eduardo-niño está representado por un muñeco que es un juguete de mi hijo, el futuro dentro del pasado, que a su vez hace un guiño a un cuento popular de los 70 (Donde viven los monstruos²⁵). Este personaje es más chico y muy diferente al resto. Los objetos juguetes de este niño: el triciclo, la escalera y la pelota corresponden en sus dimensiones al niño. El globo terráqueo es el único de estos objetos que no entra en el tamaño de la maqueta y de hecho se usa en el espacio de Eduardo-grande como reminiscencia a su cuarto de niño ya que funciona también como lámpara de pie.

El tercer grupo, los objetos documentales, en su tamaño real, nos transportan al archivo, el archivo familiar, con sus baches, sin orden, sin especificación, el archivo anti archivo que igual pretende cumplir la función de fijar la memoria en papel, hacerla visible y fiable.

Los objetos del segundo y tercer grupo actúan en la obra casi todos en su estado natural, sin intervenirlos. Excepto los personajes principales, el abuelo y el niño.

²⁵ Sendak, Mauricio. Donde viven los monstruos. (título original: Where the Wild Things are). Primera publicación 1963

Al abuelo se aplica una boina mientras que a Eduardo-adulto, Eduardo- niño y a la cámara se les agrega en diferentes momentos una cola de zorro - marcando la unión entre los tres. La cámara más allá de ser un dispositivo sobre el final de la obra se convierte en el niño mismo, transmite al público la mirada subjetiva de él, persiguiendo su abuelo, este es el momento donde se visibiliza con la colita el personaje que mira. La cola remite por un lado a los animales en el chaco, el impenetrable, donde vivía y cazaba el abuelo y a su vez también a los disfraces de niños y al personaje del libro infantil “Donde viven los monstruos”.

El conjunto de todos estos objetos da vida a la maqueta, es un rico universo de explorar lo autobiográfico de una forma narrativa, lúdica.

4.2 Circuito cerrado

El circuito cerrado es una instalación de equipos conectados que generan un circuito de imágenes que solo pueden ser vistos por un grupo determinado de personas en tiempo real. Pueden ser analógicos o digitales.

4.2.1 La visión y la dimensión cambian

Llegué al circuito cerrado o cine en vivo por la compañía Hotel Modern que se fundó en Rotterdam en el 1996 y que trabaja fusionando el arte plástico, el teatro de objetos, el espectáculo, la música. En sus puestas desempeñan las maquetas a escala un papel importante, igual a la técnica del cine en vivo que suelen utilizar. Hace unos años, mirando una revista alemana de arte llamada Tanz, ví fotografías de uno de sus espectáculos y quede fascinado y en la UNSAM tuve la suerte de tener profesores como Sebastian Pascual que me introdujeron en el tema del cruce de medios nuevos y teatro de objetos y de hecho en este marco

vimos material de esta compañía, analizando los medios que utilizan. Para mi tesis son una gran inspiración y referentes.

Mi propia necesidad de utilizar el circuito cerrado tuvo su comienzo en algo práctico: necesitaba que los objetos puedan ser vistos, a pesar de su tamaño, por el espectador - ya que son ellos quienes protagonizan. La filmación y la pantalla grande son un excelente dispositivo para este propósito.

Otro aspecto que me interesa mucho de esta herramienta es la simultaneidad que se produce: El ver simultáneamente lo mismo en dos formas diferentes en vivo; el no poder hacer foco en todo a la vez y con eso la obligación de elección de un foco; la constante sobreestimulación de posibilidades de mirada, que a su vez permite más perspectivas y la posibilidad de intercalar entre el detalle que brinda la pantalla o la mirada general del escenario en general. Eso es también un reflejo de nuestra cotidianidad, atravesada por los medios, las pantallas, la no concentración, la apertura a varios presentes a la vez filmados y comunicados en tiempo real. En nuestras vidas hay una creación masiva de una especie de presente paralelo en instagram, facebook, youtube, tictoc etc. Se podría decir que se genera en estos espacios un presente-pasado, lo que sucede en vivo parece cómo si fuese un recuerdo aunque está sucediendo recién, solo por el hecho de pasar por el procedimiento de ser filmado.

Pero pensando desde el recuerdo y la memoria de la infancia y la percepción del espacio en la niñez, se me abrieron dos aspectos más por los cuales este dispositivo me parece muy oportuno para mi obra: la grandeza y la subjetividad.

La posibilidad de producir imágenes grandes de la maqueta y las miniaturas es más que solo una herramienta útil. Se conecta con esta percepción de los espacios de la infancia que describí anteriormente: la sensación de grandeza. Mi jardín enorme, mi patio gigante, los adultos grandes etc. Las dimensiones cambian, lo chiquito se vuelve grande. Nos encontramos en este mundo del recuerdo de la infancia, donde las dimensiones de los espacios, de los objetos y

de las otras personas no coinciden mucho con el mundo real. Es el mundo visto desde una perspectiva más baja pero también desde un sentir que nos rodea como inmenso y eterno.

La pantalla hace posible transmitir esta sensación y vincularse a su vez con la alta subjetividad de la percepción a través de los planos y las tomas más abstractas que no documentan una acción sino que transmiten algo del mundo del vínculo íntimo con el espacio, algo de la cualidad, de la subjetividad.

4.2.2 Mi recorrido y breves explicaciones técnicos

Fue difícil encontrar alguien que me explicara bien el funcionamiento del circuito cerrado con cámara analógica. Primero porque no quería pasar la cámara por una laptop o PC y menos aún utilizar mapping que es lo que me aconsejaban algunos ya que depender de las tecnologías nuevas me causa vértigo.

Pedí ayuda a varios conocidos o personas que se especializan en el asunto pero cada vez que intentaba probar lo que me aconsejaban, fracasaba: O la cámara que conseguía no era compatible con el proyector, o los cables y los conectores no eran compatibles con el proyector o con la cámara y así en más.

Un día ví por Instagram que un Inglés estaba por dar un workshop en México de algo que se llamaba *Micro Cinema Theatre workshop* y siendo curioso comencé a leer sobre este laboratorio dando me cuenta que apuntaba a trabajar las miniaturas filmadas con cámaras analógicas proyectando en vivo. Lamentablemente no pude asistir a este workshop porque era presencial pero sí pude hablar con la coordinadora y conseguir las informaciones necesarias acerca de los datos técnicos de los diferentes elementos para construir este tipo de

circuito cerrado: una cámara analógica de vigilancia con entrada RCA, mas un cable y conectarla directamente al proyector con la misma salida RCA.

Parecía sumamente simple, pero conseguir este tipo de cámara no fue nada fácil porque en Argentina prácticamente no se utiliza. Pero lo logré y funciona.

Datos técnicos:

camara para video vigilancia

resolución de 700 tvl.

marca : Vivosky

modelo : bullpro 700-3,6 IF

formato : analogico

para interior/ exterior

sensor de imagen 1/3 HDIS

lente fijo de 3.6 mm

iluminadores infrarrojos hasta 20 metros (0.01 lux)

suministro eléctrico DC 12 v (fuente no incluida)

pixeles activos 728 (H) 488 (V)

sensor PC3089

corrección de gamma 0.45

temperatura de operación -10°C mas 60°C RH85 max

peso 450 grs

cable de alimentación de video BNC para sistema de monitoreo de cámara de vigilancia por CCTV conector de 2.1mm, largo 4 mts .

Fuente de alimentación de 12v 1 a para alimentación de cámara de seguridad.

Con el uso aparecieron también los problemas. El primer inconveniente que tuvimos con la cámara es que esta cámara analógica cuenta con iluminadores infrarrojos, lo que significa que el sensor óptico enciende automáticamente sus luces cuando hay poca iluminación y pasa del color al blanco y negro.

Otro es que esta cámara no venía con una fuente de alimentación incorporada a lo que tuvimos que conseguir una aparte. Entonces con un alargue conectamos la fuente y de la fuente se conecta a la cámara y lo que ocurre a veces es que se pierde la conexión al proyector - eso se debe a que la fuente de alimentación tiene su peso que hace que se desconecte.

Otra es que la cámara se dificulta para manipularla (no tiene un buen agarre/ soporte / estabilizador) y queda un poco grande para trabajar con la maqueta y las miniaturas. A pesar de estos inconvenientes seguimos utilizando esta misma cámara de vídeo vigilancia analógica.

Algunos de estos inconvenientes pudimos capitalizarlos incluso, como por ejemplo cuando el sensor de la cámara de vídeo vigilancia detecta la poca o nula iluminación y pasa automáticamente al blanco y negro. Lo que hicimos, fue crear una escena dramática de suspenso.

Para resolver el problema de la cámara de vídeo vigilancia infrarroja en el resto de la obra, lo que hicimos, fue contactar con un iluminador de luces para que nos oriente que luz utilizar para que la cámara no pase automáticamente al blanco y negro, sino poder utilizar el cambio a blanco y negro como herramienta.

4.3 Teatro de sombras

El teatro de sombras es un arte muy antiguo, quizás es la manera más antigua de teatro de títeres. Este arte comenzó hace aproximadamente 1000 años en China e la India representando cuentos populares y leyendas. En Indonesia nació al mismo tiempo el Wayang Kulit, trabajando sombras de siluetas de dioses con técnicas de varillas para representar deidades. En Europa occidental, el teatro de sombras tuvo bastante popularidad durante la década del 1800, funcionando casi como un precursor del cine. En 1926 logró la alemana Lotte Reiniger fusionar el cine y el teatro de sombras en un primer largometraje de animación, trabajando con títeres de siluetas. Javier Villafañe, el gran maestro argentino del teatro de títeres, subrayó una vez la gran conexión entre el teatro de títeres y la sombra: “El títere nació cuando el hombre vio por primera vez su sombra.”²⁶

4.3.1 El recuerdo y el velo

La sombra es algo que sirvió para muchas alegorías filosóficas, como por ejemplo el mito de la caverna de Platón. En este mito la sombra representa el mundo de lo subjetivo, donde solamente se percibe un reflejo del verdadero mundo. Los prisioneros que solo pueden ver las sombras, son una metáfora de las personas que están atadas a sus percepciones y las imágenes que se les presentan. No saben de la existencia del mundo afuera, aquello que observan dentro de la caverna no es más que un conocimiento subjetivo mientras que el mundo físico afuera de la caverna, que representa las experiencias y el conocimiento, les es incógnito.

²⁶https://www.miradorprovincial.com/index.php/id_um/355369-juano-villafane-mi-padre-decia-que-el-tit-ere-nacio-cuando-el-hombre-vio-por-primera-vez-a-su-sombra-proyectada-en-el-agua-cultura

Partiendo de la Alegoría de la caverna de Platón, se puede entender la sombra como médium que nos recuerda, que, lo que vemos acá, no se basa en una experiencia directa, que las dimensiones y las imágenes se generan a través de algo para el espectador invisible, escondido, intangible. La sombra justamente por eso es una excelente herramienta para representar lo ausente y también lo imaginario. Fabrizio Montecchi, un gran referente del teatro de sombras que fundó el grupo de teatro de sombras *Gioco Vita* en Italia, escribe en su libro *Más allá de la pantalla*: "La sombra está presente, pero parece habitar en un a-lugar que no pertenece a la geografía física de la escena, en otro lugar diferente del aquí; en un a-tiempo que no pertenece al tiempo,(...). La sombra, podemos decir, no tiene tiempo ni espacio, habita la escena como una presencia ausente o como una ausencia presente." El teatro de sombras entonces como un diálogo fantasmagórico; los vivos que buscan en las tinieblas los rastros de los ausentes, de los espíritus, de los muertos - como ya se puede ver en su nombre en Indonesia: *kulit* significa 'en javanés 'sombra' o 'imaginación', y tiene además la connotación de 'espíritu'.

Para mi trabajo me pareció por eso la herramienta perfecta para representar los pensamientos del niño, que mezcla su imaginación, su recuerdo y los mitos familiares acerca de la vida de su abuelo, construyendo secuencias de esta vida, armando una idea acerca de su abuelo que se basa en las sombras, en la propia subjetividad del niño - aunque nos podríamos preguntar, si es posible que haya más que subjetividad cuando vemos a otro. Este personaje del abuelo está también, como las sombras de la caverna, muy lejos de ser una verdad experimentable, el personaje abuelo es un rol construido por el mismo niño, sus fantasías y deseos proyectados en la persona real que es su abuelo.

Por eso la sombra, lo que se ve de nuestro lado del velo - introduciéndonos en el terreno de lo fantasmagórico, en los cuentos de hadas - me ayuda en mi trabajo construir este mundo interior de Eduardo-niño y distinguirlo de la memoria de Eduardo-adulto, representado en la activación de la maqueta.

4.3.3 Mi camino en las sombras

Cuando trabajé en el seminario de Pablo Gershanik mi maqueta me recordé la experiencia que tuve en el seminario de sombras que impartió Fabrizio Montecchi en la UNSAM en el que tuvimos un acercamiento a esta técnica milenaria. Desde el comienzo del trabajo con el tema de mi abuelo y el recuerdo de mi infancia me dieron ganas de incluir esta técnica y sentí, aunque estoy lejos de ser un especialista en este campo, que adquirí conocimientos importantes en dicho seminario que ya pude aplicar y profundizar en un trabajo que hicimos con mis compañeros en la visita a la UNSAM del escritor alemán Uwe Timm, para promocionar la traducción de su libro "Tras la Sombra de mi hermano" que fue publicado por la Universidad misma. Un libro que trabaja justo la memoria de la infancia y la historia familiar. Acá pude ver en el hacer que la sombra acompaña de hermosa manera la narrativa.

Es una herramienta que abre un espacio plano, fantástico, fuera de lo real. Es en cierta forma una herramienta perfecta para realizar diversos cambios de dimensión, desde achicar a agrandar sin grandes problemas, un campo que lleva casi automáticamente a estimular la imaginación del espectador. En el primer comienzo de mi trabajo en la materia optativa de maquetas íntimas, pensé en las sombras como un guión gráfico de la historia que quería contar. De ese guión fui seleccionado algunas imágenes para luego construirlas en figuras de sombras.

Figuras simples, planas, bidimensionales, sin ninguna articulación ni calado, hechas en cartón. Para hacer sombras utilicé una sola linterna para lograr las proyecciones a una pantalla de tela.

Este guión gráfico me sirvió también para mi tesis, pero amplíe plenamente la construcción de figuras y la manera de proyectar para lograr un mayor efecto de movilidad y de animación. Estoy trabajando con dos tipos de figuras, construidas como el resto de los objetos por Juliana Ferro: siluetas encastrables hechas de viejas radiografías y por el otro lado objetos tridimensionales. Las siluetas, gracias a su materialidad, tienen una gran nitidez en la proyección pero a su vez también tienen la función de un signo. Remiten al ser humano, lo óseo, la muerte, lo frágil y lo invisible ya que la placa logra revelar lo que el ojo no ve. El sistema de encastre está a su vez construido para dar una idea de profundidad en la bidimensionalidad. Y los objetos tridimensionales incorporados en este ensamble de sombras vinculan los trabajos de mesa ya que son del mismo universo como los objetos de juguetes que se encuentran en la maqueta.

Para poner en mayor grado movimiento en este recuerdo-imaginación proyectado incorporé otras linternas de diferentes tamaños y potencia y también luces Led, especialmente diseñadas para el teatro de sombras. Para generar un clima cálido agregamos filminas a algunas escenas.

Cómo esta parte de la obra es “el vivo” del recuerdo-imaginario del niño, apunto a la experimentación in situ. Mientras que las otras partes del trabajo están muy planificadas, dirigidas y ensayadas - trabajo mucho con la repetición para crear a través de ella al final un efecto de naturalidad en los movimientos de los que operan con los objetos - la parte de la sombra está más libre, más improvisada aunque sólo dentro de cierto margen. Estoy convencido que la narrativa es ya lo suficientemente explícita para dejar espacio a buscar imágenes más amplias, para estimular la propia imaginación del espectador.

5. Conclusiones

Mi recorrido práctico de la tesis, trabajando con mi recuerdo de niñez, me impulsó muchas preguntas que intenté compartir en este escrito y a su vez también me ayudó a encontrar en el hacer varias respuestas o por lo menos acercamientos a respuestas, ya que no se encuentra demasiada producción de textos sobre estas inquietudes, o si los hay, son más bien ubicados en el campo de la filosofía o de la teoría sobre narrativas literarias - pero no pensando desde un trabajo escénico.

Creo que el dispositivo más afín al recuerdo ubicado en la infancia, resulta ser al final la miniatura - por la reminiscencia a la disminución del mundo adulto para el mundo infantil y por cierta poética que irradian estos objetos, por su fragilidad. La maqueta me resultó un agradable albergue y una hermosa mezcla del mundo realista con el mundo subjetivo. La filmación apoya escénicamente mucho este dispositivo y suma, como espero poder haber mostrado, también su utilidad propia al compartir una sensación de grandeza y percepción de subjetividad que es propia de la memoria y más aún de la de la infancia. El teatro de sombras a su vez es un excelente médium para trabajar la ausencia, lo que se ve y a su vez no - que me parece subrayar otra faceta de la memoria, la pictográfica, y la de los puntos blancos en el mapa personal de los recuerdos, lo no tan lineal, lo no tan real, lo imaginario.

Esto seguramente se puede probar de muchas otras formas, encontrar múltiples caminos para comunicar el recuerdo a los espectadores pero los que experimenté me resultaron muy útiles. Espero que este trabajo teórico sea útil también para quién desea trabajar escénicamente la memoria.

Bibliografía

Alvarado, Ana. El teatro de objetos, manual dramático. Buenos Aires: Inteatro, 2015

Agamben, Giorgio. Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia - 2a. ed., 2a. ed. rev. Buenos Aires : Adriana Hidalgo editora, 2007

Bachelard, Gaston. La poética del espacio. 2. edición México: Fondo De Cultura Económica, 1975

Banfi Lola, Fernández Rocío C. y Jurberg Marina. Escrito en el cuerpo. dramaturgias contemporáneas en homenaje a la casona. un proyecto de teatro documental. En López, Liliana B. Topologías de la crítica teatral V : interteatralidad 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes, 2018

Carggiolis Abarza, Cynthia. Dossier: Escrituras de infancia (Re)cortes de infancia: *Invenciones del recuerdo* de Silvina Ocampo. Alemania: Universidad del Ruhr Bochum.
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812013000200016

Fernández, Rocío C. La Heterocósmica o Teoría de los mundos posibles en la dramaturgia contemporánea. En López, Liliana B. Topologías de la crítica teatral V : interteatralidad / - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes, 2018

López Varas, Luisa. CARTOGRAFÍA DE LA MEMORIA DE INFANCIA: UN ANÁLISIS COMPARADO DEL ESPACIO EN PEREC, MODIANO Y SEBALD. Convocatoria Septiembre 2016.

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/41782/1/CARTOGRAF%C3%8DA%20DE%20LOS%20ESPACIOS%20DE%20LA%20MEMORIA%20DE%20LA%20INFANCIA%20VERSII%C3%93N%20FINAL.pdf>

López, Liliana B. Topologías de la crítica teatral V : interteatralidad, 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes, 2018

Montecchi, Fabrizio. Más allá de la pantalla. Hacia una identidad en el teatro de sombras contemporáneo. 1. edición, Buenos Aires, Argentina: UNSAM EDITA de Universidad Nacional de San Martín, 2016

Pazos-Lopez, Ángel. Mente cultura y teoría: aproximaciones a la psicología del arte. Acción psicol.vol.11 n° 2, dic 2014

Ricoeur, Paul. La memoria, la historia, el olvido. Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000

<http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/RICOEUR-P.-La-memoria-la-historia-el-olvido-LAV.pdf>

Vargas, Sandra. Caminos para descubrir el potencial poético y dramático en el teatro de objetos. En Teatro de Objetos - Dossier 74.

Wehbi, Emilio García. El periférico de objetos. Un testimonio. Lexicón Periférico. DocumentA/Escénicas Ediciones, Argentina, Córdoba 2021

Links:

Real Enciclopedia Española

<https://dle.rae.es/%C3%ADntimo>

<https://dle.rae.es/privado>

Vivi Tellas: QUÉ ES BIODRAMA. en CREADOR.ES 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=LtAEoIZYK9s>

El biodrama | Aprender de Grandes. Vivi Tellas #069

<https://www.youtube.com/watch?v=whJaezf7rFw>

Liliana Porter, entrevista

<https://www.youtube.com/watch?v=j2uNcXxdZfE&t=47s>

Entrevista a Juano Villafane

https://www.miradorprovincial.com/index.php/id_um/355369-juano-villafane-mi-padre-decia-que-el-titere-nacio-cuando-el-hombre-vio-por-primera-vez-a-su-sombra-proyectada-en-el-agua-cultura

Entrevista a Pablo Gershanik y las maquetas íntimas. Carlos Villavesco.

<https://ibero909.fm/blog/maquetas-intimas-en-la-casa-de-francia-entrevista-con-pablo-gershanik>

Narración

Mi abuelo y yo

Mayo de 1982, una noche bastante templada por lo que puede ser en esta época. Estamos en Tortuguitas, conurbano de Buenos Aires, en la casa de los abuelos. Tenemos la mesa larga afuera en el patio. En la cabecera está mi abuelo Yusseff, le digo Loli, suena mejor creo yo. Es la despedida de mi tío, por eso estamos toda la familia. Mañana se va. En su uniforme, que tanto adoran todos. Pero al final él no se va a despedir porque esta noche le agarrará una gran fiebre y no podrá ir al barco -Crucero General Belgrano se llama - pero eso es otra historia.

A lado de mi abuelo estoy yo sentado en la mesa, luchando con mi hermana por la silla. Por supuesto gano yo, soy el mayor de nosotros dos y no hay nada que quisiera más que estar junto al Loli para contemplarlo - porque yo lo adoro más que a cualquier otro y mucho más aún, qué a un uniforme. Pero eso mejor no les digo a ellos.

El Loli viene de Damasco. No el Loli no, su papá, mi bisabuelo viene de Damasco. No tengo mucha idea de lo que podría ser el Damasco. Pienso en la fruta y me lo imagino con buen olor y sabroso, pero ya soy grande, ya sé que no tiene nada que ver con la fruta, porque es un país, un país muy lejano. Dicen que el papá de Loli tenía un turbante y hablaba raro - raro no, diferente me corrige siempre mi mamá. Pero yo me lo imagino igual al Loli y obvio también un poco como un pirata, con su barco, porque amo a los piratas y amo al Loli también.

Entonces vino mi bisabuelo a la Argentina y quedó lejos de donde vivimos ahora. Se quedó en el Chaco, donde hay mucho calor, y el Loli siempre cuenta que su papá amaba este calor. Igual a mi mamá que no deja pasar un solo día sin

estar en el sol. Por ahí entonces el Damasco si tiene que ver algo con la fruta que también ama el calor, quien sabe.

Pero el Chaco, que está acá y sin embargo tampoco lo conozco, no tiene solo mucho sol, tiene también algo que se llama el impenetrable y justo ahí es, donde se crió mi abuelo. El impenetrable es una gran jungla. No, bosque así es. Un bosque en donde hay tantos verdes, plantas y animales que ni sabes cómo entrar o salir. Por eso el nombre. Seguro. Y si el Damasco entonces, pero no importa...

Acá en la mesa estamos todos entonces. Mi mamá y los otros hijos del Loli. Mi mamá es la más grande y creo que el Loli la quiere más que a los demás, pero por ahí no es así, eso solo sabe el Loli. Igual, a mi me ama como a nadie más de esto estoy seguro - bueno excepto a mi abuela, pero eso es diferente.

Para mi el Loli es una especie de super-heroe. Es grande y tiene manos buenas y fuertes y ante todo tiene valentía y mucha. La tenes que tener si cazas como él jabalís en el Chaco! Eso hacía mi abuelo dicen los demás y él no dice nada, solo se sonríe un poco. El Loli no es de grandes palabras. Quizás porque su papá hablaba extraño, quién sabe...

Pero en noches como esta, cuando ya es tarde, le gusta contar cómo fue la vida en este Chaco y siempre alguien se recuerda de él y los jabalíes. Y yo, yo me imagino todo como una gran película:

Sale mi abuelo-héroe detrás de uno de estos miles de árboles que son el impenetrable con un cuchillo entre los dientes, justo unos segundos antes que pase por debajo el jabalí-monstruo: un chancho feroz con pelos largos y gruesos y dientes filosos. y ahora falta solo un pelín y va a saltarle al jabalí desde arriba en la espalda y pincharle con el cuchillo en la nuca.

Antes de que pudiera terminar con mi historia del Loli y el jabalí me molesta otra vez mi hermana. Quiere tener mi silla, porque también ama al Loli y también

quiere estar sentada frente de él para contemplarlo. Pero yo no la dejo. Soy el mayor y es mi silla, y ahí se termina el debate.

Ya lo dije: el Loli es muy valiente. También acompañaba a su amigo Tranquilino Garcia en bici. En las carreras de permanencia. Atravesó muchos kilómetros. Y eso que andar en bicicleta no es nada fácil. Lo puedo decir por experiencia propia, yo todavía ando mejor con tres ruedas, así no me caigo. Pero el Loli no se cae nunca, quizás porque quería llegar tan lejos como su papá, pero sin barco, no lo sé. Solo sé que se iba a veces muchos días a acompañar a su amigo pero eso fue todo allá y mucho antes de venir con sus siete hijos a la gran ciudad y muuuucho antes que esté yo.

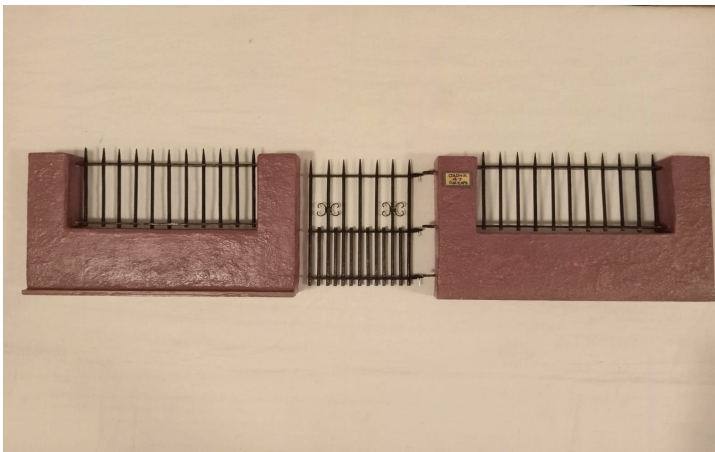
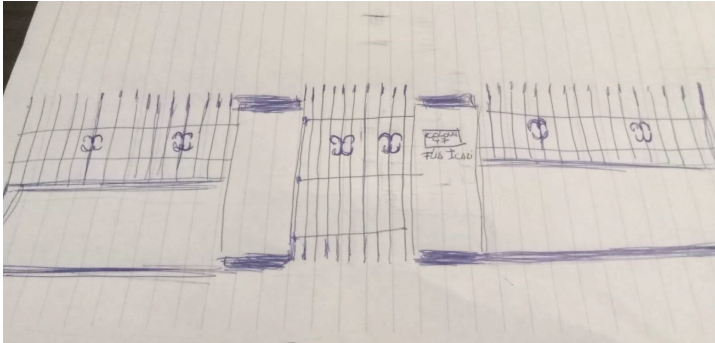
De repente escucho un ruido que me saca de mis pensamientos. Y esta vez no es mi hermana molestando me. Veo a todos asustados. El Loli se fue. Lo veo ahí en el fondo, quiero saber que hace. Me voy detrás de él. En silencio. No quiero que me vea. Se mete en un pasillo largo. Estamos ahí solos, y me dan unas ganas de jugar al policía y al ladrón con él que no puedo más.

Será un gran momento. Le apuntará con mis dedos como si fueran un revólver y le sorprenderá de atrás. Pero pisó algo. Hace un tremendo ruido. El Loli se da vuelta, muy rápido y con un arma. Me apunta y me desmayo.

Por suerte, el Loli es valiente y nunca apretó el gatillo.

Documentación

Maqueta







Objetos



Figuras sombra



ensayos

