

ZOÉ MÉNDEZ ORTIZ

LA POTENCIA DE LO ÍNFIMO:
DRAMATURGIA DE LA MATERIA EN SHADAY LARIOS

THE POWER OF THE INFINITESIMAL:
MATERIAL DRAMATURGY IN SHADAY LARIOS

El objeto escénico más allá del decorado

¿Qué es un objeto en la escena? La pregunta, que en principio parece simple, da paso a una serie de interrogaciones estéticas, filosóficas y metodológicas que han atravesado la historia del teatro occidental. Durante siglos, los objetos escénicos fueron concebidos como meros accesorios, elementos de utilería subordinados a la acción humana, decorados funcionales que servían de soporte a la ficción dramática sin participar activamente en la construcción del sentido. En esta tradición, el objeto permanecía en un segundo plano, supeditado a la palabra y la manipulación actuarial, así como a la trama concebida desde la dramaturgia o a las indicaciones de la dirección. Su presencia era tanto silenciosa y pasiva como necesaria y de carácter utilitario.

A lo largo del siglo xx y lo que va del xxi, diversas corrientes escénicas, numerosos grupos artísticos y un sinfín de creadores escénicos han comenzado a poner en crisis esta jerarquía. Desde las vanguardias históricas —con su fascinación por el *objet trouvé* y el *ready made*—, hasta las prácticas más contemporáneas del teatro de objetos, la materia ha ido conquistando un lugar protagónico en la escena. Pero ¿qué implica realmente otorgar protagonismo a un objeto? ¿De qué manera un zapato viejo, una carta amarillenta o un fragmento de tela pueden *actuar* en el mismo plano que un intérprete humano? Sobre todo, ¿cómo dar cuenta teóricamente de esta transformación?

Es en dicho horizonte de preguntas donde se inscribe el libro *Los objetos vivos*. Escenarios de la materia indócil (Toma/Paso de Gato, 2018), de la creadora e investigadora mexicana Shaday Larios. Se trata de una obra que, además de proponer una reflexión teórica sobre la materialidad en escena, funciona también como una suerte de estudio monográfico dedicado a diversas prácticas del teatro de objetos. A lo largo de sus capítulos, Larios examina el trabajo de distintos creadores y colectivos que han explorado la potencia escénica de la materia. De esta forma, el libro aborda los llamados “objetos de la guerra”, entre los que destaca el célebre armario de Tadeusz Kantor, y dedica otro apartado a los objetos documentales, cuya circulación entre dentro y fuera de la escena problematiza la relación entre memoria, archivo y representación. El volumen se completa con una sección de testimonios en la que se recuperan experiencias de artistas y creadores mexicanos, latinoamericanos e iberoamericanos, lo que amplía el panorama del teatro de objetos y permite situar estas prácticas en un contexto cultural más amplio. La propuesta invita a pensar el objeto como un elemento dramático en sí mismo, con una agencia particular que se despliega cuando la materia es *descotidianizada* y colocada en nuevas constelaciones de significado.

Uno de los rasgos más sugerentes del libro es la atención que concede a la potencia escénica de lo mínimo. En lugar de privilegiar grandes dispositivos escenográficos, Larios muestra cómo objetos diminutos —fragmentos, restos, piezas aparentemente insignificantes— pueden convertirse en verdaderos núcleos de intensidad dramática. Al ser desplazados de su uso cotidiano y reorganizados en el espacio escénico, estos elementos condensan memorias, afectos y relatos que reconfiguran la experiencia estética y afectiva del espectador.

El objeto como actor: desjerarquizar la escena

Para comprender la propuesta de Larios, es conveniente, e incluso necesario, partir de una premisa fundamental: el objeto escénico no es un decorado. La distinción implica una reconfiguración profunda de cómo han sido concebidas y perpetuadas las relaciones escénicas tradicionales. Mientras el decorado cumple una función ambiental o ilustrativa —es decir, sitúa la acción, crea atmósfera, construye referentes específicos, pero permanece en un segundo plano—, el objeto escénico deja de ser un mero elemento decorativo para participar activamente en la construcción de la dramatur-

gia. No está ahí simplemente para ser visto, sino para actuar, para producir acontecimientos, generar relaciones, desatar procesos de significación que transforman la experiencia del espectador.

Uno de los conceptos centrales del libro es el de “objeto vivo”, con el que Larios designa la cualidad particular que adquiere la materia cuando deja de operar únicamente como objeto utilitario y entra en un régimen de presencia escénica. Con ello, Larios no sugiere que los objetos estén “vivos” en sentido literal, sino que, al ser *descotidianizados* y desplazados de su contexto habitual, adquieren una presencia distinta dentro de la escena, pues son reconfigurados dentro de una nueva constelación de relaciones. En este desplazamiento, el objeto deja de ser un instrumento subordinado al uso humano y comienza a adquirir una presencia propia dentro de la escena. Como señala la autora, “un objeto vivo mantiene una equidad conmigo o con otra persona” (19). La noción de equidad resulta fundamental aquí, pues plantea una relación de horizontalidad entre el sujeto y el objeto, en lugar de una lógica de dominio o funcionalidad, lo que surge es un encuentro en el que la materia participa de forma activa en la producción de sentido.

Esta desjerarquización de la escena tiene implicaciones importantes para la práctica teatral. Si el objeto deja de ocupar un lugar subordinado dentro del dispositivo escénico, la organización misma de la dramaturgia se transforma. En el planteamiento de Larios, la escena ya no se articula únicamente a partir de la acción del intérprete o del desarrollo del texto dramático, sino también a partir de las relaciones que los objetos establecen entre sí, con los cuerpos y con el espacio. La partitura escénica incorpora entonces los movimientos, los ritmos y las transformaciones de la materia —indócil, por cierto—, como elementos constitutivos del acontecimiento teatral.

La potencia de lo ínfimo

La materia indócil de Larios permite observar un cambio de escala en la mirada. En lugar de insistir en lo espectacular o grandilocuente —el impacto visual, la monumentalidad o los grandes dispositivos escenográficos o tecnológicos—, propone atender y entender lo diminuto; aquello que es fragmentario, residual, marginal, inesperado. Es la atención a lo mínimo lo que termina por modificar la configuración de la experiencia estética. Un fragmento de carta, una foto descolorida, un botón, un juguete roto,

lo que queda de un incendio; objetos insignificantes a primera vista, son capaces de condensar y contener historias, afectos y memorias, situación que no ocurre con los grandes dispositivos escénicos que apuestan por lo fastuoso y terminan por diluir la metáfora contenida en el objeto. Lo ínfimo opera por concentración. En un pequeño objeto puede caber un mundo. Como si se tratara de una *mise en abyme*, el fragmento contiene la totalidad de una experiencia, de una época, de una relación, de un acontecimiento.

Esta potencia de lo diminuto está vinculada a lo que Larios denomina la “capacidad documental” de los objetos. Los objetos cotidianos son portadores de memoria, llevan inscritas las marcas del uso, del tiempo, de las relaciones humanas. Una maleta vieja, más que un mero contenedor, es el testimonio silente de viajes, despedidas, reencuentros. Un par de zapatos gastados, además de calzado, es la huella de los caminos recorridos, de la fatiga, de la dirección de una vida. Cuando estos objetos son puestos en escena, no representan la memoria, la presentan; es decir, la hacen presente en su materialidad misma. La noción de “objeto documental” tiene en el centro la idea de que los objetos que van más allá de su función original, fungen como archivos vivos. Representan cuestiones específicas, pero también son vestigios materiales de experiencias reales. En ese sentido, más que pedirle al espectador que crea en una ficción, se le invita a exponerse a la presencia de lo real. Un objeto que perteneció a alguien, que fue tocado, usado, desgastado por una vida concreta y que porta la densidad de esa vida en su propia materialidad.

La partitura objetual: escribir con la materia

Si el objeto es un actor, si tiene agencia y memoria, entonces surge una oleada de preguntas nuevas: ¿cómo se escribe para él? ¿Cómo se compone una dramaturgia que no parte de la psicología humana sino de la materialidad? Esta interrogante atraviesa todo el libro y encuentra en la noción de “partitura” una respuesta operativa. Larios retoma la tradición de la partitura escénica —presente en Kantor, en la danza y en el teatro de vanguardia— pero la somete a una reformulación fundamental; no se trata de transcribir acciones humanas aplicadas a objetos, sino de desarrollar sistemas de notación que emerjan de la propia materia.

La especificidad del objeto impone su lógica. Un actor puede ejecutar una amplia gama de movimientos con variaciones expresivas; un objeto,

en cambio, tiene un repertorio acotado pero preciso. Una silla puede ser arrastrada, inclinada, girada; un papel puede ser doblado, rasgado, quemado, puesto en vuelo; un zapato puede ser colocado, quitado, lanzado. Cada acción posible está inscrita en la forma, el peso, la textura y la historia del objeto. La partitura, entonces, no inventa movimientos desde cero, sino que activa las potencias latentes en la materia.

La autora, entonces, propone entender esta escritura como procesual; más que fijar un resultado, se trata de trazar un campo de posibilidades, un mapa de exploración. La partitura no dice lo que el objeto debe hacer, sino lo que el objeto puede hacer bajo determinadas condiciones. La obra ya no es un objeto cerrado que se contempla, sino un acontecimiento que se despliega y que incluye al espectador como participante activo. El objeto, por su parte, deja de ser un elemento fijo para convertirse en una presencia viva que se transforma en la duración de la escena.

Dispositivos Cooperativos Objetuales: cuando los objetos crean comunidad

Hay libros que proponen conceptos; otros, más ambiciosos, logran que esos conceptos se vuelvan herramientas para pensar y hacer. La noción de Dispositivos Cooperativos Objetuales (DCO) pertenece a esta segunda categoría. Con ella, Larios designa un tipo de montaje donde los objetos no sólo actúan, sino que generan formas de cooperación entre artistas y espectadores en torno a la materialidad compartida.

La máquina de la soledad —obra creada por la autora con Microscopía Teatro y Oligor— funciona como caso ejemplar. El hallazgo de una maleta con más de seiscientas cartas de amor del siglo XIX no fue el punto de partida para una representación, sino el núcleo mismo del dispositivo. Las cartas no ilustran una historia de amor, son esa historia en su materialidad tangible. La obra las despliega, las hace visibles y legibles, invita a los espectadores a acercarse, a tocar, a leer. El dispositivo escénico más que contener la acción, la produce.

Shaday Larios dialoga aquí con la noción de “realización escénica” de Erika Fischer-Lichte —que no es otra cosa más que el intercambio de presencias físicas entre actores y espectadores— pero la lleva al terreno de la materia. El intercambio no sólo se da entre cuerpos humanos, también sucede entre cuerpos objetuales. En esa ida y vuelta, lo diminuto adquiere densidad política, las cartas —objetos frágiles, íntimos, pequeños— repre-

sentan el amor en abstracto y, al mismo tiempo, hacen presente la singularidad de una correspondencia que fue real. El dispositivo permite que esa intimidad se vuelva experiencia colectiva sin perder su singularidad.

La indocilidad de la materia: resistencias que producen sentido

El subtítulo del libro —*Escenarios de la materia indócil*— merece una reflexión final, no como cierre sino como sumatoria. Porque lo indócil no es un atributo menor ni una metáfora poética; nombra una condición fundamental del trabajo con objetos. La materia opone resistencia, tiene sus propias leyes, impone sus exigencias. Un objeto no puede ser cualquier cosa ni significar cualquier cosa; su peso, su textura, su historia, sus marcas de uso establecen límites a lo que se puede hacer con él.

Lejos de ser un obstáculo, esta resistencia se convierte en potencia. Cuando trabajamos con objetos, no podemos imponerles significados arbitrarios; tenemos que escuchar lo que ellos tienen que decir, atender a sus demandas, negociar con sus resistencias. El objeto no es un soporte vacío que espera ser llenado de sentido, sino una presencia densa que ya tiene su propia historia, su propia memoria, su propia materialidad. La creación es más un proceso de negociación que un acto de dominio. De esta forma, lo indócil nos recuerda que los objetos no están completamente a nuestro servicio, tienen su propia vida —una vida no biológica, sino simbólica, afectiva, memorial— y que esa vida merece ser atendida. Cuestión que la tradición occidental tiende a dejar de lado. En la escena, esta consideración se vuelve inherente del hacer artístico.

La escena objetual iberoamericana

Uno de los valores más significativos de *Los objetos vivos* es su voluntad de cartografiar un territorio a menudo invisibilizado por los circuitos hegemónicos: la creación con objetos en el ámbito iberoamericano. Lejos de limitarse a importar teorías europeas, Larios construye un entramado que dialoga con referentes universales —De Chirico, Kantor— pero que al mismo tiempo presta atención a las prácticas locales, a esas poéticas que emergen de contextos específicos y que portan memorias situadas.

El libro dedica un apartado completo —“Testimonios. Poéticas de objetos documentales”— a dar voz a creadores que han desarrollado pro-

yectos significativos en esta línea. Se trata de un gesto generoso y políticamente relevante; la investigadora no se coloca como voz única que ilumina a otros, construye un espacio de escucha y visibilización. En sus páginas figuran nombres como Jorge Vargas, Alejandro Flores, Micaela Gramajo, Francisco Arrieta, Toztli Abril de Dios, Mariela Richmond, Irma Hermoso Luna, Xavier Bobés, Bárbara Bañuelos, Sara Pinedo, Rubén Ortíz, Ana Alvarado y Javier Swedzky. Creadoras y creadores de micropoéticas que, en su diversidad, dibujan un mapa plural de la creación objetual contemporánea.

Esta cartografía tiene además una dimensión institucional y formativa. Larios dirige Circuito de la Memoria Material, un proyecto pedagógico de escrituras colaborativas y laboratorios de teatro de objetos documentales que ha recorrido distintos países. Con su socio Jomi Oligor, y a través de El Solar. Agencia de detectives de objetos —colectivo que fundan junto a Xavier Bobés—, han llevado a cabo “intersecciones entre objetos, memoria y comunidad en escenarios internacionales”. El Solar explora precisamente esos vínculos entre barrio, memoria, escena y objetos cotidianos, entendiendo la práctica artística como una forma de intervención en lo social y lo comunitario.

Lo notable de este entramado iberoamericano es su capacidad para articular lo local con lo universal sin caer en tropicalismos ni en mimesis acrítica. Los objetos documentales que emergen de estos contextos no imitan modelos europeos, portan memorias propias; los restos de conflictos políticos, los utensilios domésticos atravesados por historias de migración, exilio o resistencia, por ejemplo. En este sentido, la escena objetual iberoamericana no es una rama periférica de un tronco central, sino una constelación con centros de gravedad propios.

Conclusión: elogio de la atención

Los objetos vivos es, en última instancia, un libro que enseña a mirar. No en el sentido superficial de la visión cotidiana, esa mirada rápida que clasifica y desecha, sino a mirar con detenimiento, con la lentitud que la materia exige. Enseña a ver lo que normalmente pasa desapercibido o parece insignificante porque no cumple una función útil o dejó de tenerla. Este libro enseña, sobre todo, a confiar en que esa atención será recompensada, pues demuestra que lo ínfimo contiene lo enorme, que el fragmento remite a una totalidad, que el resto es también promesa.

Para los creadores escénicos, el libro ofrece herramientas precisas: modos de trabajar con objetos, sistemas de notación, ejemplos concretos. A la vez ofrece una actitud, una disposición; la de escuchar a la materia, la de dejarse afectar por ella, la de construir dramaturgias que no impongan sentido, sino que lo dejen emerger del encuentro con los objetos. Para los investigadores, el libro abre un campo de problemas, las relaciones entre memoria y materialidad, entre archivo y escena, entre estética y ética. El rigor en el contenido, sin embargo, no sacrifica la sensibilidad. En un mundo saturado de estímulos veloces, de imágenes desechables, de información sin pausa, la propuesta de Larios adquiere un carácter casi contracultural. Tal vez, en esos fragmentos de materia indócil, podamos descubrir algo esencial sobre nosotros mismos.

Bibliografía utilizada

LARIOS, SHADAY. *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. México: Toma / Paso de Gato, 2018.

ZOÉ MÉNDEZ ORTIZ

Dramaturga, guionista y escritora mexicana. Estudió una Especialización en Artes Circenses, Comedia y Clown en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT-INBA). Egresada de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas y la Especialización en Dramaturgia y Creación Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Escribe para teatro y televisión. Ha sido becaria del FONCA con el programa de Residencias Artísticas. Cuenta con cuatro obras publicadas y cerca de una veintena han sido llevadas a escena.