

Teatro de objetos y la tensión vida-muerte: caso testigo *Xilodrama*, de Pablo del Valle

Bettina Girotti
AICA / CCC / UBA

La innegable capacidad de títeres y marionetas, del ‘muñeco-actor’, para funcionar de manera metafórica le ha permitido, a lo largo de la historia de la humanidad, sintetizar interrogantes y angustias del individuo frente a la muerte, excediendo así la esfera de lo artístico para convertirse, tal como sostiene Brunella Eruli, en un “objeto que, en casi todas las culturas, condensó los interrogantes sobre el origen de la vida, sobre la muerte, sobre las relaciones entre visible e invisible, entre el espíritu y la materia.” (2006: 8)

Escrita e interpretada por Pablo del Valle, *Xilodrama*¹ -cuyo subtítulo es “Tragedia tumbera para un actor, objetos y sombras”- reflexiona sobre estas angustias e interrogantes. Contada con madera, como su nombre lo indica (*xilo* en latín significa madera), la obra narra la “vida, pasión y muerte” del Kuki, apodado el caudillo de los monoblocks, quien muerto a manos de la policía se convierte en leyenda entre los habitantes de estos edificios. Desde el más allá, el Kuki reclama a su amigo Pastilla, un carpintero que ha sido testigo de todo lo sucedido, que narre su historia y este último, para desplegarla, recurrirá a los elementos que encuentra en su taller, objetos que serán “*animados* –dotados de *anima*: alma- por el poeta-manipulador.”² (Kartún, 2001: 95)

Kuki, ausente, aparece físicamente ante los espectadores gracias de la puesta en escena de los recuerdos de su amigo. Este gesto remite a la noción de ‘teatro de los muertos’, es decir, aquellos dispositivos teatrales “que operan como estimuladores de la evocación de quienes ya no están entre nosotros” (Dubatti, 2014: 138), relacionada directamente con la memoria y con su ejercicio, es decir, con su puesta en acto. En este trabajo veremos de qué modo la historia

¹ La obra, originalmente tesis de egreso (2007) del Taller-Escuela de Titiriteros del Teatro San Martín, adquiere su estructura actual en el 2008, año en el que se presenta en el *V Festival de Títeres para Adultos*. Ficha artístico-técnica: Autor e intérprete, Pablo del Valle; Música original, Rafael Bini; Fotografía, Thiago Bresani; Puesta en escena, Pablo del Valle y Sergio Scarone; Dirección, Gabriel Von Fernández

² Cursiva en el original.

del Kuki es abordada a través de una operación de tres caras que se origina, en el acto de evocación: la destrucción de la leyenda, la re-construcción de la historia que ésta encubre y, a través de la construcción material de los personajes implicados, la escenificación de los recuerdos del narrador, para lo cual se utilizarán diferentes técnicas como teatro de objetos, narración, actuación y sombras.

DESTRUCCIÓN DEL MITO

Xilodrama comienza con el sonido de un serrucho en la total oscuridad. Poco a poco la escena se va iluminando y comienza a perfilarse un taller en el que encontramos a un carpintero apodado Pastilla -interpretado por del Valle- haciendo su trabajo. Una baja de tensión lo interrumpe y, si bien se trata de una situación ordinaria, se percibe que algo genera en él cierta incomodidad. Retoma su trabajo, pero una nueva baja lo incomoda más y esa perturbación le provoca un corte accidental con el serrucho. “Es el Kuki”, nos dice mientras revisa nervioso los rincones de su taller buscándolo, hasta encontrarlo finalmente en el serrucho que usaba: su espíritu flotaba en la carpintería y, tomando posesión del serrucho, le provoca un corte para reclamar que la verdad sobre su muerte, aquella que quedó oculta tras la leyenda, sea contada. Pastilla, entonces, se ve obligado a narrar la historia de esta enorme, monstruosa y misteriosa figura: un personaje al que conoció en vida y que, tras su violenta muerte, vio convertirse en ídolo pagano.

Una vez situado su relato en los monoblocks y haciendo uso de sus habilidades como constructor, comienza a transformar dos bloques de madera en estos edificios, dibujando sobre ellos puertas y ventanas con una tiza, mientras los describe y cuenta cómo es la vida en esos edificios y cómo son sus habitantes. El Kuki, al igual que tantos otros, habitaba allí, sin embargo lo algo hace diferente. Si en vida se había convertido en el caudillo de los monoblocks, su “heroica” muerte a manos de la policía lo convirtió en una leyenda que crece día a día: “el Kuki muere cada vez mejor” - repite Pastilla- a causa de la admiración que despierta en el barrio y que ha llevado a sus habitantes a levantar un altar en su honor en medio del parque “como si fuese un santo”. Los pibes del barrio confrontan diferentes versiones sobre su caída, cada una más grandiosa que la anterior.

Ellos, cuenta Pastilla, se juntan frente al altar para rendirle culto, “le hacen rituales y promesas y salen a sus ‘salideras’”. Algunos vuelven contentos y le prenden unas velas, unas latas. Otros, no. Pierden, van en cana. Y hay otros que la quedan, que se mueren, que los matan. Pero el que muere cada vez mejor es

el Kuki”. Mientras lo hace construye el altar en el que dos chicos confrontan historias sobre su muerte, en un tono casi épico, resaltando su figura. Esta mitificación tiene una raíz “real” relatada por Cristian Alarcón en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*: “tras un crimen, nacía un nuevo ídolo pagano (...) se convirtió entre los sobrevivientes de su generación en un particular tipo de santo: lo consideraban tan poderoso como para torcer el destino de las balas y salvar a los pibes chorros de la metralla” (2003: 15)

Ante aquella aparición, dijimos, Pastilla siente la obligación de poner en escena “la vida, pasión y muerte” del Kuki, re-construyendo su historia a partir de sus propios recuerdos, es decir, rememorando, lo cual implica destruir la leyenda que los habitantes de los monoblocks tejieron a partir de su asesinato y que, con el correr del tiempo, sigue creciendo. La intención de Pastilla, podemos observar, no es deliberadamente la de destruir aquella leyenda-homenaje que convierte al caído en ídolo pagano. Por ello, su relato no se hace público sino que, en un tono de confesión, se despliega en el interior de su taller, un ámbito privado.

El punto de inicio de la narración, es el encuentro entre el caudillo y su futura compañera, la Mari, en la casa del Narigón, el *dealer* del barrio. Con su llegada, se inaugura una suerte de época de oro criminal para el Kuki. Al atraco le siguen los festejos -que Pastilla llama “chori y circo”- en los que el Kuki aparece como benefactor: quiere el bienestar y la felicidad todos los que viven en los monoblocks y cuida que no les falte nada.

Sin embargo, detrás de esa prosperidad se esconde otra historia, que marcará el final del caudillo. Pastilla describe un patrón que se reitera en esas fiestas: “primero todo muy lindo (...) hasta que el Kuki toma de punto a uno”, ante esos ataques es la Mari quien lo enfrenta “y él la caga a trompadas, aunque ella es brava, va al frente. Él la caga a trompadas, es un animal.” Serán esos reiterados maltratos hacia su mujer los que conducirán a su muerte en manos de la Mari. La noche del asesinato, como otras tantas, ella va en busca de la ayuda de Pastilla. “Cuando abro la puerta –nos dice-, estaba la Mari. Al verme me abraza, la cara que tenía me metió miedo: estaba como desencajada”. Entre lágrimas ella le pide que vaya a su casa, y Pastilla, sin saber por qué, lo hace. Cuando llega, ve que el Kuki había sido apuñalado. Con las últimas energías le pide que lo ayude y que mate a su atacante, a su mujer. “En eso –cuenta Pastilla- pasa la Mari, y le clava el cuchillo hasta el mango” mientras él mira inmóvil el hecho. Una vez muerto, ambos dejan el cuerpo en el parque donde ahora se encuentra el altar, y ella arma la escena que dará inicio a la leyenda: todos creerán que el Kuki había sido asesinado por la policía, sólo ella y Pastilla sabrán lo que realmente sucedió. Mientras la Mari huye, él se queda solo y paralizado frente

al cadáver. La verdad queda entonces oculta detrás de la leyenda del caudillo de los monoblocks.

Vimos que Pastilla atribuye las bajas en la tensión y el accidente con el serrucho al Kuki, quien desde el más allá parece exigirle que confiese la verdad de su muerte. Quedan aún rastros del poder que ejerció en vida: él puede manipular el suministro eléctrico y todavía puede ejercer violencia sobre los hombres. *Xilodrama* resulta un ejercicio de evocación, de puesta en escena de los recuerdos, exigida por el muerto desde “el más allá”. La culpa que invadió a Pastilla en el pasado sigue latente y lo empuja, ante estos acontecimientos ordinarios y que para él adquieren un tono sobrenatural, a re-construir lo sucedido. Para ello, hará huso de sus habilidades como carpintero y recurrirá a los elementos que tiene en su taller.

DOS UNIVERSOS QUE SE SUPERPONEN

Para que podamos comprender, entonces, quién este misterioso personaje, Pastilla suspende su trabajo y en el cambio de rol de carpintero a narrador, su taller se transforma en escenario y los elementos que lo rodean en personajes. Como dueño de los recuerdos escenificados, dará cuenta de ellos a su manera, usando sus palabras y los elementos que lo rodean, convirtiendo a los objetos en un puente entre lo interno y lo externo. En este sentido, Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima consideran que “los objetos permiten una exploración del propio cuerpo y del cuerpo de los otros: estos objetos relacionantes son transicionales, pertenecen a ese espacio que mezcla lo interno y lo externo, como un modo de elaborar la relación entre ambos mundos.” (2006: 130)

Esta transformación funciona superponiendo dos universos, uno presente, el de lo vivo y animado, en el cual la historia es contada, es decir, el aquí y ahora de *Xilodrama*, y uno pasado, el de los objetos inanimados, el de los recuerdos. El primero, aquel en el cual se mueve Pastilla, guarda una relación de continuidad con el mundo más allá de la escena, mientras que el segundo universo, que se abre dentro del anterior a partir de la narración, está habitado por los objetos y herramientas del taller que utilizará para representar su historia construyendo personajes-objetos. El Kuki, así como los demás personajes que protagonicen los recuerdos de Pastilla -la Mari, el Negro Mentendé, el Narigón y Rastrillo- serán entonces reconocibles como objetos concretos.

Sin embargo, el primer universo no desaparece al inaugurarse el segundo, sino que conviven en escena, atravesados por la presencia de Pastilla que, alternando entre las funciones de personaje, por un lado, y de narrador, organizador y manipulador por un otro, se mueve entre los dos.

La superposición de ambos universos duplica las dimensiones temporal y espacial. El tiempo presente en el que Pastilla relata las andanzas del Kuki, se amalgama con el tiempo pasado en que sucede lo relatado, convirtiéndose en un tiempo doble. Pero la relación entre ambos tiempos supera el simple solapamiento ya que Pastilla participa en los hechos narrados, y como tal, debe tomar su lugar dentro del relato, instalando en escena una tensión entre su dimensión corporal y la dimensión material del resto de los personajes participantes, los personajes-objetos.

El espacio también se duplica a partir de esta superposición: de un lado tenemos un espacio ‘real’, el taller, y de otro, una serie de espacios rememorados, instalados por la narración, por los que Pastilla nos pasea para dar cuenta de la historia del Kuki (su casa, los diferentes espacios en los monoblocks, Cemento, etc.). De este modo, la mesa de la carpintería se convierte en retablo, y aunque entramos en el universo de los personajes-objetos, el taller no desaparece, vemos ambos espacios al mismo tiempo, hecho que se refuerza a partir de la entrada y salida de Pastilla de este segundo universo.

Cuando Pastilla inaugura el plano de los recuerdos, lo hace a través de una transición. Tal como dijimos, describe los monoblocks, a sus habitantes y la vida en ellos construyéndolos simultáneamente. Este pasaje transicional, que adoptando la terminología cinematográfica podemos calificar de fundido, se repetirá cuando comience a contarnos la historia del Kuki. Tal como adelantamos, el punto de partida de su relato, lo constituye el encuentro entre el Kuki y su futura compañera, la Mari. Para presentarla y, al mismo tiempo, instalar a los espectadores en el segundo universo, Pastilla construye literalmente a la Mari en escena con elementos de su taller mientras va describiendo su carácter: “una piba divina”, de familia acomodada, inteligente y al mismo tiempo frontal y alocada. Una vez sentados estos dos precedentes, en los que el pasaje entre ambos universos se da de forma progresiva y que permite delimitarlos claramente, la entrada y salida de uno u otro, así como la permanencia entre los dos, será menos explícito.

Del mismo modo, se multiplican las funciones que asume Pastilla, nexo entre ambos universos. Él es, por un lado, un personaje, pero es también un narrador-manipulador que abre y organiza el universo de los objetos. Esta segunda función se cimienta sobre una tensión, aquella que se origina en la salida del titiritero o manipulador de la oscuridad para incorporarse a la historia simultáneamente como personaje y como animador operando sus “criaturas” a la vista del público. Como adelantamos, Pastilla es un participante necesario en los hechos que esta narrando y por ello toma su lugar en el interior del relato, instalando así una tensión entre su dimensión corporal-orgánica y la dimensión

material-inorgánica de los personajes-objetos: estas dos materialidades no chocan, sino que pueden convivir a partir de la lógica narrativa que instala el universo del recuerdo.

PERSONAJES-OBJETOS

En su rol de narrador-manipulador, Pastilla utiliza los elementos que encuentra en su taller para construir a los personajes-objetos de su narración. Jean Baudrillard, en su trabajo *El sistema de los objetos* (2010), propone pensar la relación entre los objetos cotidianos y las personas, considerando no sólo los procesos por los que se gestan, sino también las conductas que generan y cómo llegan a afectar las relaciones humanas. Los objetos, afirma, instauran un sistema de significados, al que denomina ‘sistema de objetos’, y que se encuentra condicionado por la realidad psicológica y sociológica vivida de los objetos, es decir, por su contacto con las personas. En esta re-construcción de la verdadera historia del Kuki a través de sus recuerdos, Pastilla construye a los personajes a través de elementos que ira encontrando, guiado por la lógica del ‘*objet trouvé*’: cada uno de los objetos que utiliza “está desvinculado de su contexto designativo, está enajenado, privado de su sentido, sacado de su marco habitual, alienado de su utilidad.” (Marchán Fiz, 1994: 163)

Luego de la escena de la ofrenda al Kuki, en la que se contraponen las historias de su heroica muerte, Pastilla nos presenta a su compañera, la Mari, y nos cuenta cómo los presentó y cómo ella, que no pertenecía a los monoblocks, comienza a ayudar al Kuki en los atracos. Este relato se acompaña con la construcción física del personaje, utilizando elementos que tiene al alcance de la mano, de los cuales, el más identificable es la cabeza de una muñeca, despojada de los ojos y que lleva, en lugar de pelo, clavos dispuestos en forma de una ‘cresta’ punk que recuerda a la famosa cabeza de Geniol. Aquella ‘no pertenencia’ de la que habla Pastilla, puede verse en la materialidad de este personaje-objeto. La cabeza de muñeca resulta un material extraño en una carpintería, y si bien en el resto de los personajes-objetos es posible reconocer rasgos humanos, ella es el más antropomórfico de todos.

El siguiente en aparecer, es el Narigón, el *dealer* del barrio, construido caricaturescamente con un trozo de madera que parece tener dos piernas y el filo de un serrucho zapallero que da forma a una desproporcionada nariz. Inmediatamente, aparece el Kuki, una especie de esqueleto que recuerda a un Tiranosaurio Rex con cabeza de serrucho (recordemos que al comienzo, Pastilla mira fijamente el serrucho que tiene en la mano y nos dice “este es el Kuki”). Como nos habían advertido, es enorme y su apariencia es monstruosa. Él es el

único cuyas piernas se flexionan: puede permanecer sentado, pero también estar en pie, superando en estatura su manipulador, y puede bailar. El universo del recuerdo que Pastilla pone en escena, se completa con el Negro Mentendé compuesto por una máscara de soldador y el respaldo de una silla, y Rastrillo, que, como su nombre lo indica, es un rastrillo apenas intervenido.

Aquí podemos ver otro elemento que estructura la historia de diferentes formas: la violencia. Todos estos personajes son violentos, no sólo en cuanto a su carácter, sino también estructuralmente. Todos ellos están contruidos a partir de materiales de descarte, es decir, que han sido desechados, rechazados, excluidos, todas acciones que involucran cierta violencia. Pero lo más importante, es la hostilidad de los elementos que los componen: cada uno de ellos lleva en su cuerpo algún elemento capaz de infringir daño, sea un serrucho, un filo, un rastrillo o clavos. La génesis de esta historia, el lugar en que es puesta en escena, una carpintería, no es un dato menor. Tal como explica su creador, su punto de partida es la idea de que para construir con la madera, hay que violentarla. Además de ello, la historia del Kuki esta plagada de hechos violentos, su heroica muerte en un enfrentamiento con la policía, los atracos, el miedo que genera en el resto de los personajes, su relación con la Mari y su muerte a manos de ella. Pero también el lugar en que el relato transcurre, los monoblocks, a su vez, esta históricamente atravesado por un gesto violento, ya que su construcción responde a la intención de reubicar a los habitantes de los asentamientos de emergencia.

Volviendo a la estructura de los personajes, podemos ver que, a excepción de la Mari, el resto de los personajes-objetos, están contruidos con elementos o fragmentos de elementos cuya utilidad es visible (filo, serrucho, rastrillo, máscara de soldador, silla). Baudrillard, deteniéndose en la funcionalidad del objeto moderno, la cual considera su característica principal, insiste en que “ésta ya no queda disfrazada (...) los objetos dejan traslucir claramente qué es aquello para lo cual sirven. Así, pues, son libres, como objetos de función” (1969: 16). Sin embargo, estos objetos pueden constituir sistemas marginales al ser abstraídos de su función y organizarse en un sistema en el que el sujeto se convierte en dador de sentido, tal como sucede con el *objet trouvé*. Para Baudrillard

los objetos son, aparte de la práctica que tenemos, en un momento dado, otra cosa más, profundamente relativa al sujeto, no sólo a un cuerpo material que resiste, sino a un recinto mental en el cual yo reino, una cosa de la cual yo soy el sentido, una propiedad, una pasión. (1969: 97)

Es así que todos los objetos poseídos son sometidos a una misma abstracción, se vuelven equivalentes entre ellos y refieren unos a otros, ya que a fin de cuentas no remiten a nada más que al sujeto que los dota de sentido. De este modo, constituyen un sistema gracias al cual ese sujeto –Pastilla en este caso– intenta reconstruir un mundo. Por esta razón, Baudrillard sostiene que todo objeto moderno inviste una doble funcionalidad. Se trata de dos funciones inversas, por un lado, la de ser utilizado (ligada a su status social) y, por otro, la de ser poseído (ligada a su status subjetivo). La colección es, justamente, la organización más o menos compleja de estos objetos que han sido abstraídos de su función, y se presenta como una sucesión de términos que en última instancia remiten al sujeto.

El hecho de que final de esa cadena sea el sujeto, implica en el caso de *Xilodrama* –y podemos extender esta afirmación al teatro de títeres y objetos en su totalidad– otro vínculo entre vida y muerte en el teatro además de aquel vinculado a la evocación de los que han muerto que se expresó al comienzo. El titiritero o manipulador es el sujeto que anima, es decir, que da *ánima*, da vida, a algo que no lo tiene, el títere u objeto: siempre que esté actuando, éste último condensará lo animado e inanimado, lo vivo y lo muerto, en sí mismo.

A MODO DE CIERRE

Dijimos que *Xilodrama* constituía una puesta en escena de recuerdos, una confesión escénica exigida por un muerto desde “el más allá” y que la historia relatada por Pastilla daba cuenta de lo sucedido con el Kuki a través de una operación que reviste tres facetas que, a su vez, podemos organizar en dos grupos. Por un lado, la destrucción involuntaria de la leyenda y la reconstrucción de la historia velada por esa leyenda, que resultan acciones inversas y complementarias. Por otro lado, la puesta en escena de los recuerdos del narrador a través de la construcción literal de los personajes implicados. Con esta acción Pastilla se transforma en actor-manipulador y cómo tal utilizará una serie de técnicas –teatro de objetos, actuación, sombras– para escenificar lo que al mismo tiempo relata. Si bien los personajes en escena, a excepción del carpintero, son producto de una maniobra de montaje, si ampliamos la noción de sistema de objetos propuesta por Baudrillard podemos incluir el cuerpo humano en el centro de las relaciones que estos objetos cotidianos trazan entre ellos considerando su dimensión material. En este sentido, la manipulación resulta un montaje de cuerpos, el del actor y el del objeto y, a su vez, estos dos cuerpos son fragmentos de uno mayor, el del sistema del teatro objetal, el cual

construyen juntos, sin que la dimensión orgánica prime sobre la inorgánica, ni viceversa. (Alvarado, 2005)

A la luz de estas últimas palabras, podemos reconsiderar dos ideas sugeridas al comienzo del trabajo y que nos permiten pensar la relación entre la muerte y el teatro de títeres y objetos desde un nuevo punto. Por un lado la capacidad del objeto para condensar interrogantes del individuo frente a la muerte, y por otro, la capacidad del manipulador para animar, dar *anima*, dar vida a los objetos. La esencia misma de este teatro resulta paradójica. El manipulador se convierte en demiurgo al traer al objeto desde lo inanimado, desde la muerte, para darle vida en escena. De este modo, lo convierte en un ‘objeto-actor’, una entidad en la que lo animado y lo inanimado construyen un sistema en el que ninguno de los dos elementos prevalece sobre el otro.

Pero no sólo ‘da’ vida, sino que también puede ‘quitarla’, ya que si el manipulador lo suelta, el objeto-actor muere. Esta última idea se vuelve imagen en la escena final de *Xilodrama*, cuando el Kuki que vimos moverse, hablar y bailar gracias a las manos de Pastilla yace ahora abandonado sobre la mesa. Es este gesto del manipulador de abandonar el objeto, es decir, de dejar de animarlo lo que hace explícita la paradoja constitutiva del teatro de títeres y objetos: aquello que nunca estuvo vivo, ahora está verdaderamente muerto.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Alarcón, Cristian (2003) *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, Buenos Aires, Norma

Alvarado, Ana (2005) “Cosidad vs. Carnalidad” en *telondefondo*, No. 2, Diciembre 2005 www.telondefondo.org ISSN Nº 1669-6301 Consultado 20/2/2015

Baudrillard, Jean (2010) *El sistema de los objetos*, México D.F., Siglo XXI Editores, 1era ed. 1969

Dubatti, Jorge (2014) *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel.

Eruli, Brunella (2006), “Penser L’humain” en *Puck* Nro. 14, 2006, pp. 7-14.

Kartun, Mauricio (2001) “Títeres” en *Escritos 1975-2001*. Buenos Aires, Libros del Rojas. pp. 93-102.

Marchán Fiz, Simón (1994) *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Madrid, Akal.

Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima (2006), “Los Objetos” en *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires, Prometeo Libros, pp. 107-138.