

EL JUEGO ESCÉNICO EN EL TEATRO DE PACO GIMÉNEZ: OBJETOS Y SUJETOS EN TENSION

Lic. Ana María Cubeiro
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos analizar las relaciones que se establecen entre los actores y los objetos escénicos en las puestas en escena del director Paco Giménez. Bajo una perspectiva filosófica que parte principalmente de las ideas de Deleuze y Bergson, reflexionaremos sobre el sentido que adquieren los objetos en el juego escénico que Paco Giménez propicia en sus actores, entendiendo que éstos pueden ser concebidos a su vez en su dimensión corporal como materialidad sensible que se extiende en la escena. Como conclusión, a la luz de los conceptos estudiados, analizaremos algunas escenas de la obra *Peligran los vasos*.

Palabras clave

Puesta en escena – objeto – sujeto - cuerpo.

THE SCENIC GAME THEATER PACO GIMENEZ: OBJECTS AND SUBJECTS IN TENSION

Abstract

In this paper we will analyze the relationship between the actors and the objects in the scene staging of theatre director Paco Gimenez. Under a philosophical perspective based on the ideas of Deleuze and Bergson, we will reflect on the meaning of the objects in the theatrical game that Paco Gimenez fosters in his actors, understanding that they also can be designed in their body dimensions as sensible materiality extended into the scenes. In conclusion, in the light of the concepts studied, we will look at some scenes from the play *Peligran los vasos*.

Keywords

Staging – subject – object - body.

1. Los objetos escénicos abiertos a la multiplicidad de sentidos

Los objetos se encuentran en el centro del proceso creativo del director cordobés Paco Giménez. Como ha observado Valenzuela, "Paco Giménez logra extraer un inesperado jugo dramático de los cuerpos, los espacios, las voces, los tiempos, los objetos y las palabras que a simple vista carecían de toda teatralidad"¹. El manejo de los objetos por lo general conduce a usos sorprendentes e insospechados de los mismos, provocando la irrupción de "lo insólito" en la escena, como ha observado Argüello Pitt². Nace así nuestro interés por descifrar el mecanismo a través del cual los objetos se llenan de sentido en el proceso de creación escénica.

Desde un enfoque semiótico, el objeto escénico puede comprenderse como un signo, un ícono del objeto real al que representa y con el que guarda una relación más o menos mimética. Ubersfeld³ distingue tres grados de iconicidad o de semejanza con respecto al objeto escénico: el "doble" idéntico al objeto real, la "réplica" creada para su uso en la escena y lo que denomina una "simple estimulación programada", para referirse a aquellas representaciones con menor grado de mimetismo, como el caso de un dibujo. El grado de iconicidad determina el modo de representación. En la representación naturalista se persigue el máximo mimetismo con la realidad, en la escena realista existe un cierto nivel de estilización, mientras que en la representación simbolista hay una mayor distancia entre el referente real y su figuración en la escena.

Sin embargo, en el contexto escénico, los objetos se cargan de significados que no tenían en su contexto original. Si tomamos en consideración las ideas expuestas por Deleuze en *Diferencia y Repetición*⁴, debemos evitar reducir los objetos a un carácter meramente representativo y referencial. Deleuze critica lo que denomina "teatro de la representación", según el cual todo aquello que se representa en escena exige de un referente, un algo externo a ella. El grado de semejanza o la imitación de este algo externo sería lo que conferiría sentido a aquello representado, lo cual equivaldría a pensar que las cosas representadas tienen un solo sentido, anterior a la misma representación. Por el contrario, en las obras de Paco Giménez, el objeto se aleja de su función original y, en este sentido, se distancia del anclaje referencial que lo supedita a algo externo a él. De este modo, cuando escapa del afán de representación

¹ VALENZUELA, José Luis: *La risa de las piedras*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2009. Pág. 114.

² ARGÜELLO PITT, Cipriano: *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas, 2006.

³ UBERSFELD, Anne: *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Ed. Galerna, Colección Teatralogía, 2002.

⁴ DELEUZE, Gilles: *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2002.

y simplemente se presenta como lo que es en sí mismo, diferente y singular, el objeto escénico se abre a una multiplicidad de sentidos.

La mirada que Paco Giménez invita a proyectar sobre las cosas es libre de todo convencionalismo y prejuicio, como la de un niño. "Ustedes saben que las cosas no son dramáticas por sí mismas, lo dramático es el punto de vista, es uno el que vuelve dramáticas las cosas", comenta el propio Paco Giménez citado por Valenzuela.⁵ La extracción del jugo dramático, por lo tanto, no tendría tanto que ver con el objeto en sí sino con la visión que se tiene de él. Al poner en escena una mirada desviada sobre el objeto, lo que se violenta no es el objeto mismo sino nuestra forma de entender el mundo.

Cuando los objetos son reconocidos por el espectador, éstos activan la memoria de sus propias experiencias y emociones. De este modo, el recuerdo se suma a la percepción de forma prácticamente simultánea, tal y como lo concibe Bergson:

De hecho, no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos les mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada. Lo más frecuente es que esos recuerdos desplacen nuestras percepciones reales, de las que no retenemos entonces más que algunas indicaciones, simples <<signos>> destinados a recordarnos antiguas imágenes.⁶

Pero precisamente lo interesante es el choque que se produce entre esa imagen que el espectador tiene de los objetos condicionada por la memoria, el hábito y la costumbre, frente a la imagen nueva e insólita que le ofrece la puesta en escena. Cuando se altera nuestra común percepción de los objetos, se produce una especie de contradicción sin resolver. Lledó⁷ observa, por ejemplo, como en la obra surrealista *Objet: Le déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim la forma reconocible de la taza produce un mensaje totalmente contradictorio en relación al que nos confiere la textura peluda. Esta contradicción desestabiliza al espectador, quién no es capaz de desvincular la taza de su función instrumental, a pesar de la textura y la recontextualización que ha sufrido el objeto. En nuestra vida cotidiana los objetos nos proporcionan siempre un sentido y cierta seguridad mientras que, por el contrario, ante este tipo de objetos sentimos una intensa inquietud. Barthes⁸ opina que los objetos insólitos no están

⁵ VALENZUELA, José Luis: *Las piedras jugosas*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2004, pág. 116.

⁶ BERGSON, Henri: *Materia y memoria*. Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006, pág. 48.

⁷ LLEDÓ, Guillermo: "Entre la presencia y la representación. Acerca del objeto recontextualizado", en *Arte, individuo y sociedad* (nº9). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1997.

⁸ BARTHES, Roland: *La aventura semiológica* (2ª ed.). Barcelona, Paidós Comunicación, 1993.

fuera de sentido, sino que precisamente nos invitan a buscar un nuevo sentido en la medida en la que nos perturban.

A través de esta mirada desviada e insólita sobre el objeto, Paco Giménez logra suspender nuestro conocimiento habitual de las cosas. Superado el anclaje con la vida cotidiana, nos aproximamos a una percepción más pura de las cosas que nos rodean para retomar el "contacto con lo real", tal y como defendía Bergson.⁹

2. El juego escénico entendido desde la diferencia y la paradoja

Ahora bien, ¿cómo se logra abrir el objeto a la multiplicidad de sentidos? Creemos que la respuesta está en la poética de Paco Giménez y su proceso de creación escénica. La suya es una poética descentrada y liberada a la multiplicidad de sentidos, que pone de manifiesto el absurdo de nuestro sentir y accionar en la vida cotidiana, donde lo extraño reivindica su lugar. Una poética perversa, como la define Valenzuela¹⁰, que nace de la puesta en juego de las contradicciones que se ponen de relieve, lejos de resolverse. Según este autor, la poética de Paco Giménez se desprende de la noción de trinidad. En ella, se rompe con la lógica binaria que domina nuestra común comprensión de las cosas y nuestro accionar, proponiendo entre los opuestos la posibilidad de una tercera opción. La trinidad produce un juego dinámico y fluido, un juego atravesado por cortes, puntos de detención y giros, que podría repetirse indefinidamente de un modo equiparable a la estructura rizomática deleuziana.

La trinidad "Necesidad/Azar/Deseo" sería una de las claves fundamentales para comprender la poética del director cordobés:

*El deseo actoral, las respuestas a las irrupciones del actor y las interpretaciones necesarias de cada participante se encauzan en diversas trinidades que se van entrelazando rizomáticamente para configurar la dramaturgia compleja del espectáculo.*¹¹

El juego azaroso se manifiesta abiertamente como un ingrediente fundamental de su cocina o proceso creativo, ingrediente a través del cual lo imprevisto se asoma a la escena. Los ejercicios actorales y los ensayos son una clara invitación al juego dionisiaco y al abandono de sí. Sin embargo, para que el trabajo evolucione, es preciso que en algún momento

⁹ BERGSON, Henri: *Materia y memoria*. Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006, pág. 192.

¹⁰ VALENZUELA, José Luis: *Las piedras jugosas*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2004.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 128.

la necesidad se imponga al azar. "Tiene que llegar un momento en que algo nos dice <<a un punto hay que llegar>>, porque le tenemos que encontrar un sentido a esto", dice al respecto Paco Giménez, citado por Valenzuela¹².

Ahora bien, a nuestro entender, la clave del teatro del director brota del tercer elemento trinitario: el deseo. Saber propiciar el deseo y la voluntad de acción de los actores –y, se podría añadir, de todos los implicados en el montaje: músicos, escenógrafos, así como técnicos– es el germen de cada una de sus obras. La labor de Paco Giménez no consiste en marcar las pautas que se deben seguir en la puesta en escena, como se entiende comúnmente la dirección, sino en generar las circunstancias adecuadas para hacer aflorar el deseo de cada uno de los sujetos que participan en ella.

Las creaciones de Paco Giménez pueden entenderse como articulaciones de fuerzas vivas, encarnadas básicamente por los actores, a partir de las cuales se construye el juego escénico. Según Deleuze, no existe un sentido universal, sino que el sentido está determinado por relaciones de fuerzas: "Una cosa tiene tanto sentido como fuerzas capaces de apoderarse de ella".¹³ Hay que explorar en las fuerzas que movilizan las cosas para hallar su sentido. "Nunca encontraremos el sentido de algo (fenómeno humano, biológico o incluso físico), si no sabemos cuál es la fuerza que se apropia de la cosa, que la explota, que se apodera de ella o se expresa en ella", afirma Deleuze.¹⁴ Según nuestro criterio, la fuerza de la que habla Deleuze se correspondería con el impulso o la voluntad de actuar que despierta e incentiva Paco Giménez en sus actores.

Retomando las ideas de Kierkegaard y de Nietzsche, Deleuze considera que el teatro debería alejarse de la representación en pos del acto y del movimiento. El movimiento se origina por el accionar de una fuerza, pero a su vez produce nuevos impulsos y desencadena otras fuerzas, lo cual se asemeja en gran manera con la descripción que Valenzuela hace sobre el juego que tiene lugar en las escenificaciones de Paco Giménez:

... lo grupal, la colectividad de actores, no incide en el acontecimiento que llamamos "creación" sino en la medida en que hace posible que un sujeto continúe el trazo que otro sujeto ha dejado sobre la "página en blanco" de la escena. [...] Un trazo es, así, la huella de un exilio, la marca de un sujeto que decidió en un instante y por un instante perder la cordura de sus buenas razones para actuar. Para que de ese trazo inicial surja la obra, es necesario que alguien responda a esa huella inicial

¹² *Ibíd.*, pág. 73.

¹³ DELEUZE, Gilles: *Nietzsche y la filosofía*. (6ª ed.) Barcelona, Ed. Anagrama: Barcelona, 1971, pág. 12.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 10.

—mediante otro gesto, otro acto u otra acción—, despojándose a su vez de explicaciones.¹⁵

El juego escénico de Paco Giménez, compuesto por una concatenación de trazos y actos de distintos sujetos, no se rige por una lógica causal sino que sus espectáculos siguen una estructura más cercana a la yuxtaposición de acciones. De este modo, sus obras se aproximan a la idea de teatro defendida por Deleuze:

En el teatro de la representación se experimentan fuerzas puras, trazos dinámicos en el espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediarios, y que lo unen directamente a la naturaleza y a la historia, un lenguaje que habla antes que las palabras, gestos que se elaboran antes que los cuerpos organizados, máscaras previas a los cuerpos, espectros y fantasmas anteriores a los personajes —todo el aparato de la repetición como <<potencia terrible>>.¹⁶

Bajo esta idea, los cuerpos quedan expuestos al movimiento y accionar de las fuerzas que actúan en la escena. Ya sean los cuerpos inertes de los objetos, ya los cuerpos vivos de los sujetos —actores y, en última instancia, espectadores—, todos ellos se ven sacudidos por esta dinámica. Este teatro, liberado al movimiento de fuerzas, sería el teatro de la repetición.

Pero la repetición no debe confundirse con la generalidad. La generalidad pertenece al orden de las leyes y se establece a partir de los criterios de semejanza y equivalencia, mientras que la repetición “conciene a una singularidad no intercambiable, insustituible”.¹⁷ El movimiento de la vida es el de la repetición, afirmando la singularidad frente a la generalidad. De este modo, el teatro de la repetición pone en juego la diferencia:

Se piensa en el espacio escénico, en el vacío de ese espacio, en la forma en que es llenado, determinado, por signos y por máscaras a través de los cuales el actor representa un papel que representa otros papeles, y en la forma en que la repetición se va tejiendo de un punto notable a otro comprendiendo dentro de sí las diferencias.¹⁸

Ahora bien, se debe aclarar que la diferencia no supone oposición. La oposición establece un referente común desde el cual medir o juzgar y, en cierto modo, conduce a la reconciliación o la necesidad de elegir entre uno u otro opuesto. Por el contrario, la diferencia no

¹⁵ VALENZUELA, José Luis: *La risa de las piedras*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2009, pág. 33.

¹⁶ DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2002, pág. 34-35.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 21.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 34.

necesita resolverse. Las fuerzas o voluntades que se articulan en el juego escénico, únicas y singulares, no precisan conciliarse. Y, de hecho, así lo entiende el propio Paco Giménez quién, al hablar de su labor como director en una entrevista, comenta: "Hace mucho que me negué a resolver contradicciones. Yo hago teatro para no resolverlas", citado por Valenzuela.¹⁹

De este modo, los espectáculos de Paco Giménez constituyen montajes de subjetividades. Los grupos de creación colectiva, en los que el propio director se formó, parten de un acuerdo y de una unificación de ideas, siendo necesario que cada sujeto ceda mínimamente en algo para alcanzar ese fin común. Por el contrario, el teatro que propone Paco Giménez nace precisamente de la coexistencia de múltiples subjetividades en la escena, tal y como ha señalado Argüello Pitt.²⁰

Operar desde la diferencia no es nuevo en la creación teatral. Kantor, en quién vislumbramos un referente de Paco Giménez, dirigía también poniendo en juego elementos opuestos y contradictorios. El crítico Bravo García²¹ entiende que Kantor se comprende a partir de la paradoja. De manera similar a los movimientos de Vanguardia como el Surrealismo o el Dadaísmo, las obras de Kantor se construyen sobre la base de contradicciones que sólo se resuelven mediante la reducción al absurdo o el concurso de la paradoja. La paradoja no es forzosamente antirracional, sino más bien prerracional o transracional, es decir, anterior a la lógica, como cuando Kantor plantea en *La clase muerta* una vuelta a la edad pre-lógica de la infancia. A nuestro modo de ver, las obras de Paco Giménez se articulan también desde la paradoja.

En sus espectáculos, el director enfatiza las contradicciones sociales de nuestro tiempo, contradicciones que se entienden desde la paradoja, como ha observado Michel Maffesoli²². En las sociedades contemporáneas, sobre todo en América Latina, actúan de forma simultánea fuerzas evolutivas e involutivas: "Asimismo, nos referimos a una especie de paradoja que se encuentra entre la tradición y la modernidad, entre el salvaje y el civilizado, entre la parte "originaria" de las sociedades tradicionales y esa parte progresista de "la racionalidad prometeica", afirma Maffesoli.²³ Creemos que esta paradoja se pone de manifiesto en el teatro del

¹⁹ VALENZUELA, José Luis: *La risa de las piedras*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2009, pág. 138.

²⁰ ARGÜELLO PITT, Cipriano: *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas, 2006.

²¹ BRAVO GARCÍA, Fernando: *Releer a Tadeusz Kantor. 1990-2010*. Barcelona, Biblioteca Casa de l'Est, 2010.

²² MAFFESOLI, Michel: *El tiempo de las tribus*. México: Siglo XXI editores: México, 2004.

²³ *Ibíd.*, pág. 6.

director, dado que la tensión entre la lógica y las fuerzas pulsionales de tipo dionisiaco que movilizan a los actores puede extrapolarse a nivel social.

3. Relación sujeto y objeto: continuidad y descentramiento

El trabajo que Paco Giménez realiza con los actores pone énfasis en su corporalidad y accionar físico. Lejos de los ejercicios de introspección propios del teatro realista, se parte de las posibilidades expresivas y dramáticas del cuerpo. Graciela Mengarelli, íntima colaboradora de Paco Giménez, explica como el trabajo corporal fue una preocupación constante en los talleres de La Cochera:

Lo que yo venía a proponer era la apropiación del cuerpo como un lenguaje en sí mismo, un poco como lo que después empezaría a llamarse "dramaturgia del actor". Explorando la relación del cuerpo con los objetos, con otros cuerpos y con la propia musculatura profunda se crea un caldo de cultivo apropiado para que emerja una especie de memoria subconsciente del cuerpo.²⁴

Este planteamiento se relaciona con una concepción del cuerpo próxima a la de Merleau-Ponty, entendido como una materialidad sensible que se extiende en el entorno hasta formar parte de él: "...mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, perteneciente al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa".²⁵ De este modo, los cuerpos de los actores no tendrían una entidad diferente a la de los demás materiales presentes en la escena, los objetos entre ellos.

Retomando las ideas de Bergson, podríamos considerar también que entre el cuerpo y el mundo material existe una coextensión: "Toda división de la materia en cuerpos independientes de contornos absolutamente determinados es una división artificial".²⁶ Según el filósofo, tendemos a segmentar la continuidad de la materia en cuerpos y a inmovilizarla por una cuestión de necesidad. "La conservación de la vida exige sin dudas que en nuestra experiencia cotidiana nos distingamos de las cosas inertes y de las acciones ejercidas por esas cosas en el espacio", argumenta Bergson.²⁷ Concebirnos como cuerpos diferentes de la materia sería por lo tanto una construcción de nuestra imaginación. Nuestros cuerpos en realidad se hallarían inmersos en una materialidad infinita, cambiante y fluctuante. En palabras de Bergson:

²⁴ VALENZUELA, José Luis: La risa de las piedras. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2009, pág. 115.

²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice: Fenomenología de la percepción (5ªed.) Barcelona, Ed. Península, 2000, pág. 117.

²⁶ BERGSON, Henri: Materia y memoria. Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006, pág. 204.

²⁷ *Ibíd.*, pág. 205

La materia se resuelve así en un sinnúmero de estremecimientos, todos ligados en una continuidad ininterrumpida, todos solidarios entre sí, y que corren con todos los sentidos como si fueran escalofríos.²⁸

Pensar en el hombre como cuerpo es entenderlo como materia sensible capaz de ser manipulada. Si retomamos la definición de objeto escénico, entendido como todo aquello susceptible de ser manipulado por el actor, ciertamente podemos considerar que el actor mismo puede convertirse en objeto al ser manipulado por otro actor en el juego escénico. Volviendo a Deleuze²⁹ y su concepción del cuerpo como un entramado de fuerzas, observaremos que las fuerzas que lo animan están en constante movimiento y fluctuación, afectadas por el efecto de otras fuerzas. De hecho, según Deleuze, todos los cuerpos son causas los unos en relación con los otros. De este modo, el juego escénico que se constituye a partir de la articulación de las voluntades o fuerzas de los actores sería una acción que se retroalimenta.

En conclusión, entendemos que los cuerpos de los actores se extienden en la escena como materialidad sensible. De este modo, al desplegarse en la materia, los cuerpos quedan expuestos cual objetos exhibiendo su vulnerabilidad:

Si la materia se rebela, como dice Voltaire, lo que queda detrás de ella es su vulnerabilidad, su ser agresivo es su ser vulnerable-vulnerado predispuesto entonces a transmitir su propia memoria, las impresiones del tiempo, desde los micro escenarios de su rebelión.³⁰

Ya sea en sumisión o en rebeldía, los cuerpos de los actores se exponen a la articulación de fuerzas que es el juego escénico y, en consecuencia, se presentan como objetos susceptibles de ser afectados y manipulados.

4. Peligran los vasos

Como cierre de este trabajo de reflexión sobre el teatro de Paco Giménez, planteamos un breve análisis de la obra *Bloody Mary*, peligran los vasos a la luz de los conceptos e ideas desarrollados previamente.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 214.

²⁹ DELEUZE, Gilles: *Nietzsche y la filosofía*. (6ª ed.) Barcelona, Ed. Anagrama: Barcelona, 1971.

³⁰ LARIOS, Shaday: "Ensayar la fragilidad de la materia: escenarios de lo imperceptible", en *Titeresante*. Revista de títeres, sombras y marionetas. Barcelona, Junio 2012.

Bloody Mary, peligran los vasos, estrenada el 5 de abril del 2009 en la sala La Cochera de Córdoba, es una obra de creación colectiva en la que Paco Giménez dirige al grupo "Los que dijeron Oh!"³¹. Siguiendo las descripciones que el propio colectivo hacía en notas de prensa, en la obra se exhiben los estados del alma en contradicción, "y así mismo están los personajes: entre certezas, dilemas y fragilidades amenazadas".³² El sentido de la obra se asienta en la contradicción de manera manifiesta, siendo ésta un rasgo característico de la poética de Paco Giménez, como observamos anteriormente.

Los vasos aparecen como una constante a lo largo de toda la obra. Utilizados de modo metafórico, los vasos aluden a la naturaleza quebradiza de las relaciones humanas y de los propios individuos. "Los vasos, generalmente de vidrio, son frágiles y peligrosos como yo...", manifiesta una actriz en una de las primeras escenas del espectáculo. El sentido de la metáfora no reside en la función del vaso, como recipiente, sino en su materialidad. En nuestra vida cotidiana, definimos los objetos en base a su función utilitaria, como "una cosa que sirve para una cosa".³³ Sin embargo, siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto y en este caso viene dado por las características del material.

En algunas escenas, más que la función del vaso (u otros recipientes), lo que se pone de manifiesto en la obra es la idea de derramamiento y la incapacidad de contener. El inicio de la obra nos sorprende con una imagen inusual: un actor, ubicado en el interior de un bidón, está caracterizado con una suerte de máscara lograda a partir de un gorro de látex con vasos pegados y dispuestos en forma de cresta. El actor vierte agua teñida de rojo sobre su cabeza, tratando de llenar los vasos, pero el agua se derrama y penetra en el gorro. Al sostenerse la acción, el gorro se hincha y se va acentuado el aspecto grotesco del actor, así como su dificultad para hablar. En otro momento de la obra, minutos después, un actor rompe un tetra-brick de leche desparramando todo el contenido en el suelo; más tarde, otro actor vierte azúcar en un vaso roto por la parte inferior. A lo largo de estas escenas, el vaso se nos presenta como un objeto vacío de función, es decir, un objeto absurdo. El absurdo permite representar en escena la esencia paradójica de los seres y las relaciones, enfatizando la contradicción que se establece entre la búsqueda de contención y el derramamiento.

Además de los vasos y los recipientes, el juego con elementos de vestuario también es

³¹ El grupo está compuesto por los once actores: Dimas Games, Mario Gorostidi, Sergio Ariel Heredia, Jorge Juárez, Karina Jurik, Javier López, Monica Morea, Leandro Pineda, Verónica Ripoll, Ernesto Salas, Marcelo Trujillo

³² Artículo "Peligran los vasos en La Cochera". Córdoba, La Voz del Interior, 5/4/2009.

³³ BARTHES, Roland: La aventura semiológica (2ª ed.). Barcelona, Paidós Comunicación, 1993, pág. 247.

una constante en la obra. Generalmente, el vestuario contribuye al proceso de caracterización de los actores, sin embargo en las obras de Paco Giménez el trabajo actoral no busca la construcción de personajes. Lo que se da es más bien la disolución de la identidad del actor en otro/s o inclusive en otra cosa, a partir de la transformación. Explicábamos como en el inicio de la obra se produce la transformación grotesca de uno de los actores por medio de una máscara realizada con un gorro de látex y vasos. En otra escena, se produce también un efecto sorprendente: un actor lleva un gorro con espejos incrustados, convertido en una bola de discoteca animada. En oscuro, el actor baila y juega con una linterna, haciendo que la luz se desparrame por todo el espacio escénico. Más allá de un efecto de transformación, se produce la disolución de la presencia corporal del actor, convertido en luz que se propaga en el espacio.

La reflexión teórica sobre el vestir es extensa y abordarla en profundidad nos alejaría del propósito de este trabajo. Sin embargo, nos interesa observar el sentido que adquieren ciertas prendas de ropa en la obra, en la medida en que son objetos vinculados con la construcción de la identidad y de las apariencias.

La ropa remite al individuo que la porta, esté o no presente dicho individuo. De este modo, cuando una de las actrices lanza al suelo una serie de prendas de ropa masculina y las sacude contra la pared, las prendas aluden a sus dueños y los traen a escena. En esta acción, la actriz descarga su fuerza contra los hombres, no contra las prendas de ropa en sí. De este modo, al igual que con los vasos, el sentido que cobra la ropa en tanto objeto escénico no viene dado por su utilidad, sino por una relación metonímica de pertenencia y/o de contigüidad.

En otra escena, una de las actrices se desviste. La acción de desvestirse se repite diez veces, quitándose primero un sweater y después nueve musculosas negras, hasta quedarse con una musculosa blanca. En este caso, no se produce un desplazamiento de función del objeto, pero la repetición de una acción cotidiana y natural la enrarece y nos obliga a preguntarnos sobre el sentido que tiene el acto de vestir-desvestirse. Son múltiples las preguntas que nos invaden como espectadores: ¿Qué sentido cobra el hecho de desvestirse frente a los otros? ¿Qué ocultamos tras nuestra ropa? ¿Cómo se construyen las apariencias?

En la misma escena, un actor y una actriz que están sentados frente a frente empiezan a conversar. Mientras hablan, se cosen entre sí (a través de su ropa), generando un entramado irregular entre ambos. En un momento, ella se levanta y se retira hacia el fondo, hasta salir de escena. El hilo queda prendido de él hacia la puerta cerrada, hasta que otra actriz entra y lo corta con una tijera. Los sentidos posibles se multiplican nuevamente a partir del uso inusual del objeto que rebasa su función cotidiana: aguja e hilo convertidos en un objeto hiriente, te-

jiendo el entramado de relaciones entre una pareja, haciendo aflorar el mito de Ariadna, etc.

Como podemos observar, en el transcurso de la obra son múltiples las escenas ricas desde el punto de vista de la manipulación de objetos. Para concluir nuestro análisis, nos detendremos en una de las escenas finales, en la que una tienda o carpa se convierte en el motor de la acción. La tienda, impulsada por uno de los actores, parece cobrar vida como si fuera un animal. La transformación es sorprendente, insólita, porque no surge de la racionalidad: no se desprende de una relación metonímica de semejanza entre el material o la forma de la tienda con ciertos animales, ni existe un desplazamiento de su función.

De repente, en escena se produce una suerte de movimiento caótico. Todos los actores están presentes, gritando y saltando, deambulando sin rumbo aparente por la escena. La sensación de caos se acentúa en contraste con los instantes previos a la irrupción de la tienda, cuando los actores estaban parados en la escena, configurando una composición casi pictórica, con apenas movimiento.

A nuestro entender, en la escena subyace la idea de continuidad de la materia defendida por Bergson a la que nos referimos previamente. Por un lado, el cuerpo del actor que manipula la tienda o carpa se diluye con el objeto. Mas, por otro lado, los cuerpos de los demás actores también parecen confundirse, mezclarse unos con otros y con el espacio, como una masa en movimiento. Se mueven impulsados por fuerzas ajenas a ellos, dejados ir por la embriaguez y por el caos, configurando una acción y un devenir deleuziano.

Según nuestra interpretación, en esta escena final se pueden observar los mecanismos del juego escénico que son característicos de la poética de Paco Giménez: la aparición de lo insólito a través de la manipulación de los objetos, el quiebre con lo real y lo cotidiano, el dejarse ir, los juegos de tensión y distensión entre fuerzas dispares.

Bibliografía

- ARGÜELLO PITT, Cipriano: *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas, 2006.
- BARTHES, Roland: *La aventura semiológica* (2ª ed.). Barcelona, Paidós Comunicación, 1993.
- BERGSON, Henri: *Materia y memoria*. Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006.
- BRAVO GARCÍA, Fernando: *Releer a Tadeusz Kantor*. 1990-2010. Barcelona, Biblioteca Casa de l'Est, 2010.
- DELEUZE, Gilles: *Nietzsche y la filosofía*. (6ª ed.) Barcelona, Ed. Anagrama, 1971.
- DELEUZE, Gilles: *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2002.
- MAFFESOLI, Michel: *El tiempo de las tribus*. México: Siglo XXI editores: México, 2004.

- MEARLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción* (5ªed.) Barcelona, Ed. Península, 2000.
- PAVIS, Patrice: *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós, 2000.
- UBERSFELD, Anne: *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Ed. Galerna, Colección Teatralogía, 2002.
- VALENZUELA, José Luis: *Las piedras jugosas*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2004.
- En VALENZUELA, José Luis: *La risa de las piedras*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2009.

Referencias de Internet

- LARIOS, Shaday: "Ensayar la fragilidad de la materia: escenarios de lo imperceptible", en Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas. Barcelona, Junio 2012.
<http://www.titeresante.es/2012/06/01/ensayar-la-fragilidad-de-la-materia-escenarios-de-lo-imperceptible/>
[consulta: 20 enero 2013]
- LLEDÓ, Guillermo: "Entre la presencia y la representación. Acerca del objeto recontextualizado", en Arte, individuo y sociedad (nº9). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1997.
<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9797110209A/5989>
[consulta: 26 julio 2013]