

Las preguntas de la dirección escénica. La identidad del Teatro de Objetos en la escena expandida

Ana Alvarado

Universidad de San Martín - UNSAM (San Martín/Argentina)

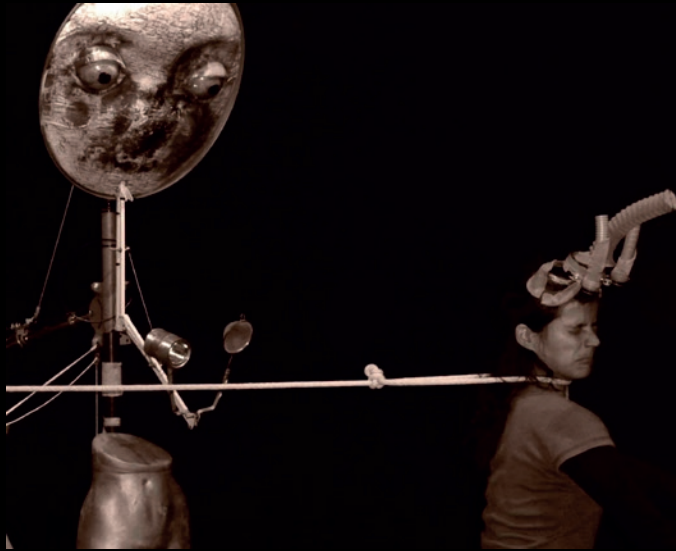


Figura 1 - Espectáculo *El Cachorro de Elefante*. Foto: Federicos Aguilar.



Figura 2 - Espectáculo *Diarios de 15*. Foto: Alejandra D'Agostino.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019140>

Resumen: El *Teatro de Objetos* en el campo de la *Escena Expandida*. El teatro de lo que no se dice en palabras, la *Dramaturgia de Imágenes*: “No se trata de contar historias, sino de transmitir pensamientos, sensaciones, cascotes; todo lo que espontáneamente se atraviesa en la percepción, el pensamiento o la memoria puede ser integrado en la superficie del texto.” (SÁNCHEZ, 2002). La *Partitura*, el *Montaje* y la simultaneidad. La forma escénica determinando la forma dramática (Piscator). Las Categorías de la Dirección Escénica. La *Poética de la Dirección* como resultado de la creación escénica de las distintas áreas del proceso escénico. El Espacio y la materialidad del fenómeno escénico: Tridimensionalidad y Metáfora. El *Cuerpo/Objeto* en relación conflictiva, dinámica y orgánica con el espacio. Teatro de Objetos y *Performance*. *Teatro de Objetos Documental y Biodrama*. (S. Larios/V. Tellas).

Palabras clave: Teatro de objetos. Dirección escénica. Escena expandida. Teatro de imagen. Posdramaticidad. Performance. Biodrama.

Abstract: *Theatre of Objects* in *Expanded Scene* field. The theatre of what can't be told in words, the *Pictures Dramaturgy*: “It's not about telling stories, but to broadcast thoughts, feelings, *cascotes*; everything that spontaneously crosses perception, thinking or memory can be included in the text's surface.” (SÁNCHEZ, 2002). The *Score*, the *Installation* and the *Simultaneity*. The scenic form determining the dramatic form (Piscator). The categories of stage direction. The *Poetry of the Direction* as result of the creation of the scenic process' distinct areas. The *Space* and the *Materiality* of the scenic phenomenon: Three-dimensionality and *Metaphor*. The *Body/Object* in conflicting, dynamic and organic relation with space. Theatre of Objects and *Performance*. *Documental Theatre of Objects and Biodrama*. (S. Larios /V. Tellas)

Keywords: Theater of objects. Scenic direction. Expanded scene. Image theater. Post-dramatic theater. Performance. Biodrama.

...una contradicción básica que subtiende todo planteamiento de las relaciones entre la formación teatral y la institución educativa. Contradicción dialéctica, y por consiguiente dinámica y fructífera, que no admite soluciones simplistas ni voluntarismos bien intencionados, sino que requiere una permanente disponibilidad para el conflicto y el cuestionamiento por parte de los sectores interesados en dichas relaciones (SINISTERRA, 2002).

Introducción

En la actualidad trabajo en las universidades públicas UNA (Universidad Nacional de las Artes) y UNSAM (Universidad Nacional de San Martín) de la República Argentina. Formo parte del cuerpo docente de las carreras de grado: Licenciatura en Dirección Escénica de UNA y Licenciatura en Artes Escénicas (Focalización en teatro de Títeres y Objetos) de UNSAM. En el área de posgrado dirijo la Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios (UNA) y en esa carrera dicto la materia Puesta en Escena.

Soy directora teatral y una buena parte de mi vida la dedico a pensar el diálogo entre cuerpo, objeto y escena.

Muchas veces me he preguntado a lo largo de mi vida docente que ya tiene 40 años, si era posible enseñar algo en el campo de las artes. Periódicamente la pregunta se repite.

Tengo dos aspectos muy en claro, uno es que es fundamental activar la capacidad creadora en los alumnos y el otro es que la dirección escénica necesita contar con un interés amplio del estudiante por el campo cultural al que pertenece, las teorías de mayor pregnancia en su tiempo, la historia y la actualidad del arte que ha elegido.

Voy a compartir con ustedes mi mirada sobre el Teatro de Objetos dentro del campo de la Escena Teatral Expandida. Ambas nociones pertenecen al análisis de los últimos años del siglo XX e inicios del actual. Esta conferencia propone puntos de anclaje para pensar el tema que nos convoca y está planteada como lo que es, un largo monólogo que resume los muchos temas que durante un cuatrimestre trabajo con mis estudiantes en un diálogo constante entre lo que habitualmente llamamos “teoría” y la práctica escénica.

Los conceptos que en forma sintética voy a recorrer son: Teatro de Objetos, Escena Teatral Expandida, Teatro de Imagen, Posdramaticidad, Performance, Biodrama y teatro objetual, desde un punto de vista historiológico y describiré someramente los contenidos Partitura, Montaje, Marco, Espacio, Dramaturgia Escénica y Dirección de los intérpretes, ineludibles en la enseñanza de la Dirección Escénica.

Busco centrarme en los criterios y ejemplos que elijo en mi práctica docente y en el campo cultural en el que estoy inserta, o sea, en mi país. Por ese motivo en muchos momentos cito a mis colegas argentinos y a mi propia obra como ejemplo. Es un modo de compartir con quien lee esta ponencia la singularidad de un territorio teatral muy activo y probablemente poco conocido por muchos de los asistentes a este encuentro internacional.

Llegué a la universidad convocada por mi carrera como directora y autora teatral. Estoy muy agradecida a la academia por la oportunidad de reflexionar y analizar de este modo mi práctica artística y docente y la de mis contemporáneos. Este espíritu es uno de los primeros ejes que trabajo con los estudiantes universitarios.

El Teatro de Objetos y la Escena Expandida

Durante muchos años la dirección escénica se enseñaba, en la mayoría de las instituciones educativas dedicadas a la escena, basándose en la lectura de las obras teatrales, el análisis estructural de los mismos y el traslado a la escena de la obra, intentando la mayor fidelidad posible al pedido del texto. La creatividad del director teatral debía colarse entre esos intersticios. Si bien esta modalidad sigue vigente y da buenos resultados en muchos espectáculos, hace ya como mínimo cincuenta años que se ha aceptado que existe además un teatro posdramático y que la literatura dramática ya no es inexorable y puede o no, ser el punto de partida de una obra escénica.

La dirección escénica acciona actualmente en el campo expandido de las artes y es nuestro deber como docentes preparar a nuestros estudiantes para esta gran diversidad. La *Posdramaticidad* como concepto apareció para aludir a que había algo posterior al teatro dramático, que tiene a la palabra escrita como base de la representación, y, que el conflicto fundamental que señala, se establece entre las nociones de *Presentación y Representación*.

El concepto de presentación, la opción por una *Teatralidad Expandida*, la desjerarquización de la palabra escrita frente a los otros componentes de la práctica escénica, la puesta en escena como suceso compartido activamente con el espectador, la noción de teatralidad, la inclusión de lo real, el giro performativo y muchos otros tópicos de nuestros tiempos teatrales han sido motivo de debate crítico desde los años 70 del siglo XX. El concepto posdramaticidad fue muy útil para expresar didácticamente ese tiempo. Si bien es interesante tomar en cuenta las palabras de Oscar Cornago cuando dice que “cuando todo sea posdramático, el concepto de posdramaticidad habrá cumplido la función para la que fue creado, y más allá de un ámbito didáctico lo mejor será reemplazarlo por otros que muestren mayor potencia crítica” (CORNAGO, 2009).

La aparición del concepto de *Teatro de Objetos* ocurre en el universo del Teatro de Títeres en este mismo momento, posterior a las vanguardias históricas y neovanguardias (si bien el Dadaísmo, Duchamp, el collage, el assemblage tienen relevancia cuando se habla de teatro de objetos) y está ligada por un lado, a la historia de los títeres en general pero también a la dramaturgia de la imagen, la posdramaticidad y la crisis de la palabra en el teatro. Al *Théâtre de la Cuisine*, de Francia se le adjudica actualmente la invención de la denominación Teatro de Objetos. Claramente la categoría es abierta y flexible y su denominación adquiere variantes según el país y la cultura que la emplea.

Las grandes figuras de la dirección escénica que, en gran medida, dieron lugar a que esta profesión tuviese el lugar destacado que tiene hoy se caracterizaron por no partir del drama literario y

por darle el mismo valor a todos los elementos de la composición escénica. Consideraron que el teatro no se escribe previamente sino a medida que surge en la escena y que su notación puede denominarse, *Partitura*.

De la intensa actividad de Appia, Craig, Piscator, Schreyer y Reinhardt entre otros, durante los primeros años del siglo XX, nace, para el teatro, la noción de partitura, el texto escénico y cambia de allí en más el lugar del director en la escena. Appia fue quien dijo “La palabra sirve como disfraz”. Para estos artistas el teatro del futuro era un teatro sin palabras. Cuando los estudiamos, no leemos una obra escrita, miramos sus imágenes o seguimos sus partituras escénicas.

Dice José Sánchez, en el capítulo III de su libro *Dramaturgias de la Imagen*, que Max Reinhardt define al cuaderno de dirección explícitamente como partitura.

La atención a la construcción psicológica ha sido desplazada por la intención compositiva. El actor pierde gran parte de su humanidad para convertirse en material a organizar. Lógicamente, el texto pierde igualmente parte de su dramatismo y gana en intensidad rítmica. Lo primero es obtener una visión global del drama, que progresivamente se va concretando hasta alcanzar el detalle de cada gesto, cada paso, cada mueble, cada luz, cada sonido... Entonces es cuando estas visiones, acústicas y sonoras, perfectamente configuradas, se escriben “como una partitura”. (...) La partitura y no el drama, es el texto escénico que se representa (SÁNCHEZ, 2002).

También Kandinsky, los expresionistas, la Bauhaus trabajan la forma liberada, la voz sin articulación de palabras y el conflicto de los elementos escénicos reemplazando al de los personajes en el texto.



Figura 3 - Ana Alvarado y Tito Lorefice. Conferencia: *Las cuestiones de la dirección escénica. La identidad del teatro de objetos en la escena expandida. Formación en las universidades.* 3º PRO-VOCACIÓN, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

La partitura se prolonga en el tiempo hasta alcanzar su mayor desarrollo en los años 80 y 90 del siglo XX. En la obra de Robert Wilson, Robert Lepage y de otros representantes del llamado Teatro de Imagen, se despliega y profundiza. En este período en mi país puedo citar a un grupo de importantes directores teatrales que trabajaban la imagen en el mismo sentido: Sergio D'Angelo, Alberto Félix Alberto y Javier Margulies, entre otros.

En mi 1987 asistí en mi ciudad, Buenos Aires, por primera vez, a la presentación de un espectáculo de un escultor polaco que trabajaba en escena con maniqués, o sea, una obra del enorme Tadeusz Kantor. Inolvidable, ese hombre juntaba todo lo que yo amaba en un escenario. Nada de lo que pasaba era obvio, no se parecía a nada que hubiese visto antes, eran cuadros, esculturas que vivían, convocaban a la muerte, repetían su danza ingenua y siniestra frente a la cara misma del artista que dudaba y corregía en escena. Yo estudiaba artes visuales, había visto teatro de títeres

también pero nunca algo como esto. Todos los que hicimos, haremos y harán en escena eso que llamamos Teatro de Objetos, nos hemos medido con Kantor en algún momento. Su escritura escénica es, indudablemente, también deudora de la partitura a la que suma, el Manifiesto.

Kantor lleva al universo del teatro la noción de Acción enunciada por Duchamp: “Acciones consecutivas, no organización”. En su Teatro de la Muerte, “manifiesta” las nociones más importantes del teatro de su generación y varias de las posteriores:

El drama como suceso.
 La preexistencia del escenario y sus tensiones frente al drama.
 La deformación de la acción: repetición, retardo, desaceleración.
 La importancia de lo insignificante.
 La notación de cada movimiento del actor en detrimento de la palabra dicha.
 El actor como maniquí.
 El vestuario como forma móvil y liberada en la escena.
 La dramaturgia del director. La autonomía del “teatro” frente al texto
 El objeto en el lugar del actor. (ALVARADO, 2009)

En esos mismos y extraordinarios años 80 del siglo XX, de gran intercambio cultural y auge de festivales de teatro experimental en Europa y América, se presentó en Buenos Aires, La Semana de la Marioneta Francesa, con los sorprendentes espectáculos de Phillippe Genty, Dominique Houdart, Royal de Luxe y el Vélo Theatre. Fueron muy significativos para los que en esos años nos interesábamos por un teatro de títeres y objetos para adultos y con un riesgo formal no frecuente en la escena orientada a la infancia.

Por esos años conocí y me integré al Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires, dirigido por Ariel Bufano y Adelaida Mangani y vi una versión de la Bella y la Bestia puesta en la escena por ellos mismos, con títeres de dos metros de altura, manipulados por titiriteros a la vista del público, y disparando incontables preguntas sobre este ser bifronte que construían

a la vista del público el títere y su animador. La metateatralidad, el dispositivo expuesto, muy lejos de la ilusión y el ocultamiento esperables. Las preguntas que se hacían los directores de Teatro de Títeres y Objetos estaban en relación con las que se hacía la escena teatral en general y también la danza.

En gran medida influidos por los artistas representativos de los años 80 y el ya citado Teatro de Imagen, el Montaje y el Marco fueron algunos de las formas compositivas que eligió el grupo argentino al que pertenecí, *El Periférico de Objetos*, muy representativo en el campo del Teatro de Objetos en Argentina, siguiendo y reformulando a los grandes directores de su tiempo, durante los años 90 y el inicio del nuevo milenio.

Estas nuevas partituras que con variaciones siguen hasta la actualidad, se presentan en un formato que no aspira a la unidad, ni a la narrativa lineal. Los elementos escénicos aparecen aislados, se rompe la organicidad. Las secuencias textuales o escénicas son montadas en una sucesión de momentos autónomos. El relato se fragmenta en unidades mínimas, independientes y sucesivas o simultáneas. Unidades mínimas e independientes entre sí, recortes en un Marco.

Recortes en un marco. La asociación entre estas unidades o imágenes se genera a partir de choques, de conflictos, de cortes, discontinuidades, fugas. El montaje permite reconstruir el vaso roto, intercalar algo nuevo, recuperar antiguos formatos, trabajar con fragmentos y puede o no, responder a una dirección actancial pero renuncia a la unidad de la fábula y acepta la desorganización. El montaje dramático de una obra de teatro objetual aspira a ser una máquina heterogénea, diversa, rizomática que simplemente funciona, más allá de la coherencia (Alvarado, 2016).

Siguiendo con el criterio que elegí para esta ponencia, considero que es en el siglo XXI en el que se profundiza y aclara mucho de lo que se inició como ruptura y provocación en el siglo anterior. La dirección escénica ejerce actualmente tareas dramáticas

como parte de su trabajo, solemos llamarla Dramaturgia Escénica o Dramaturgia de la Dirección y es deudora como actividad de lo que anteriormente llamamos partitura y de la autonomía ganada frente a la exigencia narrativa.

En este aspecto, como en muchos otros, el Teatro de Objetos, que en nuestro continente tiene mucho menos trabajo de investigación editado que “el teatro a secas”, podríamos decir que ejerce la dramaturgia escénica desde sus inicios.

Ningún posible texto dramático podría cerrar la concepción dramaturgica de una materia que no está prevista ni creada para la escena. Es imposible pensar en una dramaturgia literaria antes que el objeto se encuentre con el espacio escénico. Hasta que el objeto encontrado o resignificado no atraviesa la “estrategia de desfamiliarización”, término que tomo de Didier Plassard (2018) y se encuentra con el espacio y con sus pares (objetos y/o sujetos) haciendo estallar la metáfora y la sinécdoque, entre otras figuras retóricas, no hay ninguna posibilidad de dar por finalizado un texto dramático para teatro objetual.

Cuando trabajo en el marco de la materia Dramaturgia para Teatro de Objetos con mis estudiantes de la UNSAM, la tarea es un permanente ida y vuelta de la escena al texto y del nuevo texto logrado a cotejarlo en la escena otra vez, hasta lograr un material definitivo.

En este proceso la puesta en Espacio es fundamental. La inclusión de un objeto encontrado en la escena es un proceso dialéctico entre el objeto y el territorio que ocupa.

El espacio es resignificado, es indagado poéticamente, ha sido fecundado por un nuevo objeto. El espacio escénico es sacudido por un elemento extraño, frente al cual debe establecer una nueva relación de dependencia mutua y el objeto ha sido pervertido, perturbado, mutado. Se ha trastornado su estado, su orden anterior. Se encuentra libre para servir a una nueva práctica. Pero, aun así, porta su historia previa y este nuevo objeto, apto para la escena, es el producto del choque del estado de latencia anterior, de la historia que porta, con su nueva función escénica (ALVARADO, 2016).



Figura 4 - Espectáculo *María Magdalena o la Salvación*. Foto: DeaDosSolerVeronese.



Figura 5 - Espectáculo *Vaticínios*. Foto: DeaDosSolerVeronese.

Patrice Pavis suma el concepto de “Espaciamiento” que permite comprender que la puesta en escena teatral instauro fundamentalmente marcos espaciotemporales. El devenir Tiempo del Espacio y el Devenir Espacio del Tiempo.

Y el director teatral argentino, Ruben Szuchmacher, en su libro *Lo incapturable*, agrega otro tema fundamental para aclarar la noción actual de espacio escénico:

Para la mayoría de los artistas de teatro, el hecho teatral se produce precisamente en un punto entre el espacio de la escena y el espacio del espectador. Este suceso no está ni en uno ni en el otro, sino en la intersección de uno con el otro. Es en ese entre de las dos instancias -indivisibles- donde se constituye el hecho teatral (SZUCHMACHER, 2015).

Estas definiciones son caminos para intentar definir al hecho teatral en un modo que actualice y acerque la definición de espacio escénico a las nuevas concepciones que pusieron en crisis el concepto de espacio asociado exclusivamente a la arquitectura teatral.

El Teatro de Títeres ha tenido un vínculo habitual con la arquitectura teatral, teatrinos a la italiana, retablos de teatro de títeres y mesas ubicadas frontalmente pero también participa desde hace siglos del teatro callejero y sus formas circulares o semicirculares. El Teatro de Objetos integra actualmente el campo de la experimentación de nuevas prácticas escénicas y las intervenciones a espacios que no responden a la arquitectura teatral tradicional.

Estas últimas formas están más ligadas a lo que Patrice Pavis incluye en sus diccionarios teatrales dentro del concepto de *Performance Cultural* como puesta en acción cultural, social y no exclusivamente teatral. Un trabajo en los bordes de lo teatral.

El giro performativo del arte y las prácticas sociales, culturales y políticas presenta nuevos escenarios y corre los límites de las nociones más asentadas de lo que llamamos teatro, espacio escénico, dirección teatral y puesta en escena. Este corrimiento no implica

que lo performático haya reemplazado al teatro como lo entendimos durante siglos, sino que el análisis de la teatralidad actual tiene que tomar en cuenta las nuevas experiencias liminales, tal cual lo expresa la estética relacional.

Adelanto mi percepción de lo liminal como como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales (DIÉGUEZ, 2014).

En América Latina las prácticas performativas han tenido un enorme desarrollo en lo que va del siglo y en ellas los objetos han sido fundamentales. Los títeres y objetos son protagonistas en acciones callejeras y en intervenciones en espacios y edificios públicos y también parte constitutiva de instalaciones teatrales y performances de colectivos grupales.

En Buenos Aires, tanto el espectáculo *Manifiesto de Niños* de El Periférico de Objetos como la obra completa de Emilio García Wehbi y Maricel Alvarez, las experiencias teatrales y documentales de Pompeyo Audivert, Lisandro Rodriguez y Martín Seijo, así como las varias intervenciones generadas por grupos que coordiné yo misma (*Spa Conceptual, Visible, Diarios de 15*) trabajan en los bordes de lo teatral.

La noción de Cosidad, Carnalidad y Virtualidad, objeto autónomo y sujeto intermediario que rige la carrera de posgrado Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios de la UNA (Universidad Nacional de las Artes) nace como consecuencia de las experiencias de muchos artistas jóvenes que bucean en esos “bordes”. “La carrera creada produjo nuevas reflexiones sobre el concepto de objeto en la era de la virtualidad y el rol del interactor en la tecnoescena” (ALVARADO, 2018).

Dice la investigadora Liliana López que en el siglo XXI la teatralidad lejos de menguar adopta nuevos recursos y en una suerte de ars combinatoria de formas teatrales, discursos sociales, docu-

mentalismo e inclusión de viejas y nuevas tecnologías, construye lo que ella denomina *Interteatralidad*, concepto que, aunque remite al de intertextualidad, excede el campo de la lengua.

La noción de interteatralidad es aplicable al teatro documental y específicamente al *Biodrama* uno de los modos de inclusión de lo real en la escena teatral que caracteriza estos últimos veinte años y se suma a lo ya experimentado en el terreno de la performance desde los años 60 pero aportando una nueva mirada desde el teatro.

En la escena de Buenos Aires tiene dos culturas fundamentales, Vivi Tellas y Lola Arias. Dice la directora teatral argentina Vivi Tellas, refiriéndose a su proyecto *Biodrama en el Centro de Experimentación del Complejo Teatral de Buenos Aires* (2009) que el retorno de la experiencia, es también el retorno de Lo Personal con mayúsculas, la vuelta del Yo pero en un modo inmediatamente cultural, social y político. El teatro documental en Argentina tiene en ella a su principal exponente ya que su obra y su curaduría incluyen lo biodramático desde los inicios de los años 90. Noticias de medios gráficos, entrevistas, reportajes, testimonios, objetos de las personas de las que se habla, protagonistas escénicos que nos son actores pero se presentan en escena siendo ellos mismos o su entorno personal y afectivo construyendo su biografía ante el público y muchos elementos analizables más, caracterizan a esta práctica dramatúrgica.

Entre México y España, la investigadora y artista Shaday Larios está dando un nuevo giro al llamado teatro documental. Dice Shaday de su propia investigación a la que denomina *TOD (Teatro de Objetos Documentales)* que es un observatorio que explora las relaciones de la sociedad contemporánea con su cultura material.

Así pues, en el TOD el objeto se convierte en documento del contexto presente en el que es construido, testimonio de múltiples interacciones políticas y culturales que dejan de pertenecer a un tiempo lineal para tornarse multitemporal (LARIOS, 2018).

La obra escrita de Larios está dejando su huella en todos los artistas objetuales de habla hispana, así como sus atractivos conceptos: *escenarios de la materia indócil*, los sujetos como *indagadores de la objetualidad*, *la vitalidad de lo objetual en el Teatro de Objetos Documentales* y mucho más que vale la pena leer en la obra de la propia autora.

Y por último lo más importante. Entre las tareas inevitables de un docente que tiene a su cargo la materia Dirección Escénica está, la casi imposible, de convertir en contenidos evaluables la dirección de actores, titiriteros, objetantes o si preferimos generalizar, intérpretes. El único modo que considero posible para llegar a decodificar este aspecto del trabajo es estar en “estado de ensayo” permanente en las clases. Los estudiantes tienen que ensayar frente al docente, el cuerpo de quien ejercita la dirección escénica se pone a consideración de la clase completa, se evalúan sus acciones tendientes a lograr determinados objetivos con el trabajo del intérprete. La clase de Dirección Escénica no es una clase de actuación ni de manipulación o animación de objetos, se trabaja sobre los aciertos y fracasos de las ideas y propuestas del estudiante que desea ser director. No obstante, es importante que conozca y ejercite el lenguaje que elige para expresar su poética. No conozco directores de teatro objetual que no hayan animado y manipulado objetos antes de dedicarse a la dirección escénica.

Como refleja en su libro Guillermo Heras algunos modos de análisis del rol del director escénico han cambiado:

Aquello que decía Nemiróvich-Dánchenco en su libro “Del pasado”: El Director de escena debería ser tricéfalo, que reúne en sí tres categorías:

1. Director -intérprete, actor y pedagogo que ayuda al artista a construir su personaje;
2. Director-espejo, reflejo de las características individuales del actor;
3. Director-organizador de todo el montaje.

Pero para mí y tantos otros directores de hoy, eso tiene que ir mucho más allá, pues el director debe crear una poética propia que configure una dialéctica interna entre las diferentes áreas de creación del proceso escénico y su propia visión del mundo (HERAS, 2014).

La dirección escénica es, en algunos casos, colectiva pero aunque no haya sido planteada así, una de sus tareas fundamentales es coordinar la tarea grupal del equipo artístico que convocó, aspirando a generar una poética que los represente. Su tarea es la de un cartógrafo, traza el mapa y ubica el territorio. El rol es visto actualmente de ese modo. La dirección escénica es mucho más horizontal ahora que en los mediados del siglo XX.

El Teatro de Objetos en altamente experimental, es un trabajo de descubrimiento e investigación y, como también ocurre con los títeres, suele ser un teatro de grupo. El desafío de un docente que trabaja esta materia es poder lograr que el estudiante encuentre su propia voz y pueda reconocerla, transmitirla y compartirla con el resto del equipo artístico, entusiasmarlos y coordinarlos. Que aspire a lograr un código de interpretación compartida y una coherencia formal y que logre dialogar fuertemente con su tiempo en la construcción de una poética compartida.

REFERENCIAS

- ALVARADO, Ana (compiladora). **Cosidad, carnalidad y virtualidad. Introducción.** Buenos Aires: UNA, 2018.
- ALVARADO, Ana. *El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos.* In: DUBATTI, Jorge (compilador). **Escritos sobre Teatro II.** Colección Temas de teatro universal. Buenos Aires: Nueva generación, 2009.
- ALVARADO, Ana. **Teatro de Objetos, manual dramaturgico.** Colección Estudios teatrales. Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires: Sn, 2016.
- CORNAGO, Oscar. **Para una crítica del concepto de posdramaticidad.** Revista El Apuntador, N° 20. Quito: Sn, 2009.

- DIÉGUEZ, Ileana. **Escenarios Liminales**. Serie Teoría y Técnica. México: Paso de Gato, 2014.
- HERAS, Guillermo. **Los retos de la dirección de escena actual**. León: Luciérnaga Azul, 2014.
- LARIOS, Shaday. **Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil**. Serie Teoría y Técnica. México: Paso de Gato, 2018.
- LARIOS, Shaday. **Teatro de Objetos Documentales**. Número 14. México: Paso de Gato, 2018.
- LÓPEZ, Liliana (Compiladora). **Interteatralidad**. Topología de la crítica teatral. Serie Investigaciones sobre teatro. Buenos Aires: UNA, 2018.
- PAVIS, Patrice. **Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo**. Serie Teoría y Técnica. México: Paso de Gato, 2016.
- PLASSARD, Didier. **Por una retórica del teatro de objetos**. N° 74. México: Paso de Gato, 2018.
- SÁNCHEZ, José. **Dramaturgias de la Imagen**. Colección Monografías. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 2002.
- SINISTERRA, José Sanchis. **La escena sin límites**: fragmentos de un discurso teatral. Sl: Ñaque Editora, 2002.
- SZUCHMACHER, Rubén. **Lo incapturable**. Buenos Aires: Reservoir Books, 2015.