

Objetos en escena.¹

Beatriz Trastoy (Universidad de Buenos Aires)
Perla Zayas de Lima (CONICET-IUNA)

1. Los objetos nuestros de cada día

Vivimos rodeados de objetos que facilitan nuestras necesidades cotidianas, de objetos en los que depositamos nuestros afectos y nuestros recuerdos, pero también de objetos con una vida, una fuerza propia que nos modifican y condicionan. Pueden ayudar a construir la identidad del sujeto o, por el contrario, obstaculizar ese proceso de integración.

Cada día -sostiene Marcel Proust- atribuyo menos valor a la inteligencia. Cada día me doy más cuenta de que sólo desde afuera de ella puede volver a captar el escritor algo de nuestras impresiones, es decir, alcanzar algo de sí mismo y de la materia única del arte. Lo que nos facilita la inteligencia con el nombre del pasado no es tal. En realidad, como ocurre con las almas de difuntos en ciertas leyendas populares, cada hora de nuestra vida, se encarna y se oculta en cuanto muere en algún objeto material. Queda cautiva, cautiva para siempre, a menos que encontremos el objeto. Por él la reconocemos, la invocamos y se libera. El objeto en donde se esconde -o la sensación, ya que todo objeto es en relación con nosotros, sensación- muy bien puede ocurrir que no lo encontremos jamás. Y así es como existen horas de nuestra vida que nunca resucitarán².

Los codiciados objetos de consumo han logrado rodearse de una mitología al infundir en gran parte de la sociedad la creencia de que son capaces de cambiar radicalmente la vida de sus poseedores. A partir del siglo XX, la íntima relación del hombre con los objetos que lo rodean en la realidad o en el sueño se hace en este siglo mucho más evidente. Los objetos nos significan y tienen la potencialidad de otorgarnos algunos sentidos; a ello debe sumarse el plus simbólico fugaz pero potente que les agrega el mercado³.

El número 13 de la revista *Communications* está dedicado a los diferentes aspectos que constituyen la teorización del objeto. Desde el punto de vista de la comunicación, Abraham Moles lo considera un producto cultural,

¹ Este ensayo es un fragmento del capítulo dedicado al objeto teatral de un libro en preparación.

² Marcel Proust, "Prefacio" a su *Ensayos literarios I. Contra Saint-Beuve*, Barcelona, Edhasa, 1971; p. 43

como un elemento que el hombre fabrica y que puede manipular. Se trata de una noción semiótica, en tanto el objeto "es manipulado conceptualmente a partir del nombre que sirve para designarlo"⁴.

En ese mismo volumen, Henri Van Lier⁵ distingue tres tipos de objetos: el antiguo no occidental (Asia, África, América precolombina, Oceanía), el antiguo occidental y el objeto contemporáneo. En el primero, la materia constituye el punto de partida de la empresa y posee virtudes generadoras de la obra; hay un predominio de lo táctil sobre lo visual; pero estos objetos no caen bajo los sentidos del que los hace o los emplea; están juntos en los flujos y reflujos de una vida en común. En el segundo caso, el del objeto antiguo occidental, se trata de un verdadero *ob-jectum*, una realidad que nos sale al paso, que se manipula, que se pesa y se mide, que se abarca siempre con la mirada y cuyo gesto constructivo se ha convertido en gesto instrumental. El objeto contemporáneo no deja espacio ni para la vida del gesto, ni para el valor de trabajo y habilidad. Como en el vestuario, se verifica una disociación entre signo y función. La cosa se reduce a su empleo o bien interviene como pura imagen, sin relación con éste. Dado que estos objetos ya no gozan de los azares de lo hecho a mano, ni de las profundidades de la materia, la única oportunidad de introducir una significación consiste en proponer novedades.

Otra clasificación que ayuda a comprender la función de los objetos es la que realiza, también en dicho volumen, Violette Morin⁶, quien distingue dos empleos antinómicos del objeto: uno concerniente al llamado objeto biográfico o biocéntrico (decorativo o utilitario); el otro, al cosmocéntrico o protocolar. En el primer caso, objeto y usuario se utilizan mutuamente y se modifican recíprocamente; los objetos envejecen al mismo tiempo que su poseedor y se incorporan a la duración de sus actividades. El consumidor reencuentra en él la jornada de ayer y presiente la de mañana. Por el contrario, el objeto protocolar no se arraiga en los interiores; desde allí es proyectado al exterior; su destino no consiste en gastarse o envejecer, sino en deteriorarse y pasar de moda, mientras que el usuario resulta ser el único elemento pasivo y, al mismo tiempo, el único que envejece.

³ Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Ariel, 1994; p. 29-31.

⁴ Abraham Moles, "Objetos y comunicación", AAVV., *Los objetos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, Colección Comunicación, 13, 1971; p. 14.

⁵ Henri Van Lier, "Objeto y estética" AAVV., *Los objetos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, Colección Comunicación, 13, 1971.

⁶ Violette Morin, "El objeto biográfico", AAVV., *Los objetos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, Colección Comunicación, 13, 1971.

Los objetos permiten una exploración del propio cuerpo y del cuerpo de 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.

Jean Baudrillard⁷ se refiere a la moral de los objetos, en tanto función-signo y lógica de clase. Los objetos cumplen el papel de exponentes del status social provisoriamente alcanzado. A su función distintiva, se le suma una función discriminante. Los objetos, producidos y consumidos, poseídos y personalizados, además de ser elementos esenciales de nuestro entorno, constituyen uno de los datos primarios del contacto del individuo con el mundo y del mundo con los otros hombres; son vectores de comunicación. Sin embargo, junto con esta función amurallante del objeto que genera un entorno confortablemente conocido y protector, los objetos pueden adquirir un protagonismo capaz de desplazar al sujeto: "Las metamorfosis, las tretas, las estrategias del objeto -sostiene Baudrillard⁸- superan el entendimiento del sujeto. El objeto no es el doble ni la representación del sujeto, no su fantasía ni su alucinación, no es su espejo ni su reflejo, sino que tiene su estrategia propia, es poseedor de una regla del juego impenetrable para el sujeto, no porque sea profundamente misteriosa, sino porque es infinitamente irónica."

Todas estas diferentes clasificaciones y funciones de los objetos, verificadas en la vida cotidiana, se potencian en el marco de la creación teatral.

2. Función escénica de los objetos

El objeto escénico cumple un papel fundamental en el universo de la representación teatral. Crea y condiciona las conductas de los personajes en tanto interviene en sus deseos, hasta llegar, inclusive, a adquirir una impronta actancial capaz de suplantar a los propios personajes. Introduce informaciones no sólo por medio de su presencia (o ausencia) material, sino también por medio de su presencia (o ausencia) en el discurso verbal de los personajes. Su funcionalidad abarca la posibilidad de acumular tiempo e

⁷ Jean Baudrillard, "La moral de los objetos", AAVV., *Los objetos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, Colección Comunicación, 13, 1971.

⁸ Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1994; p. 195-6.

historia; de este modo, constituye un recurso apropiado para la economía narrativa de la obra dramática.

La utilización escénica del objeto puede servir como recurso cómico y/o distanciador, pero ello dependerá, obviamente, de la manipulación que el personaje haga del mismo y de los desplazamientos semánticos que pueda asumir. El objeto escénico puede ser enunciado por el autor del texto (en las acotaciones o en los parlamentos de los personajes), por el escenógrafo (que lo materializa en la puesta), por el comediante (quien, al manipularlo, puede llegar a modificar su semantismo).

Para Anne Ubersfeld⁹, los cuerpos de los comediantes, los elementos del decorado y los accesorios son autónomos sólo si pueden tener funciones intercambiables. El objeto escénico llega a adquirir un estatuto escritural remitiendo o no a un referente figurable. Lo importante es distinguir en el texto dramático qué puede convertirse en objeto: tipo de objeto evocado, número de objetos y su carácter escénico o extraescénico. Ubersfeld propone una clasificación a partir de las didascalias y diálogos (utilitario, referencial y simbólico) y distingue en la relación texto-representación *un estar ahí* (presencia concreta) y *un estar ahí que produce* (gestos, actos, relaciones, estímulos). Icónico y referencial, el papel retórico más usual del objeto en el teatro es el de ser metonimia de una realidad referencial, aunque muchos objetos juegan un papel metafórico que, a veces, deviene símbolo. Es responsabilidad de la concretización directorial (en algunos casos prevista en las didascalias) la elección, introducción y destinación adecuada del objeto en el marco del universo ficcional de la representación. Y tanto al director, como antes al autor, le corresponde analizar cómo el mensaje objetual varía según aparezca en forma aislada, agrupada o en masa; la pasividad o el dinamismo en la relación del objeto con el personaje; el punto en que se encuentra un objeto dentro del ciclo de su duración; su permanencia o movilidad en el espacio; su tamaño en relación con los otros objetos y con los personajes; su pertenencia a personajes presentes o ausentes, conocidos o desconocidos; su introducción en la escena hecha a la vista del espectador, detrás de un telón o en el interior de una fosa.

Patrice Pavis, quien se refiere brevemente a este tema en el capítulo "Los otros elementos materiales de la representación" de su estudio sobre el

⁹ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.

análisis de Iso espectáculos¹⁰, propone, por su parte, una tipología de los objetos en el teatro según los grados de objetividad, situándolos en un *continuum* que va de la materialidad a la espiritualidad y ofrece algunos ejemplos del teatro europeo, aplicando su teoría de los vectores.

Los objetos no cumplen un papel pasivo en la obra teatral; entre ellos y los personajes son diversas las dialécticas que pueden generar acontecimientos, pero, en todos los casos, el mensaje objetual es el vehículo que nos remite a la esencia misma del conflicto. Estos objetos están ubicados en una determinada escenoarquitectura (o dispositivo escénico) que le permite reconocer al lector-espectador en forma inmediata la localización espacial, un registro social, un código de costumbres determinado por la realidad socioeconómica y el nivel de clase, al tiempo que responde funcionalmente a los vaivenes de la fábula dramática. El lector-espectador se encuentra frente a objetos que se le ofrecen para su contemplación. Estos "formidables interlocutores mudos", como los llama Joan Abellán¹¹, son para el receptor portadores de signos y exponentes sociales, pero, al mismo tiempo, se constituyen en sujeto de deseo para el o los personajes. El espectador de teatro tiene el privilegio de mirar, de observar cuerpos y objetos con total libertad, ya que en la representación se suprimen las restricciones que impone la vida social. Sin embargo, esta suerte de voyeurismo legitimado tiene su propia paradoja: el espectador los mira libremente, o bien, en forma indirecta, mediatizados por la mirada que hacia ellos dirige el personaje. Se establece, entonces, un triángulo de miradas altamente significativo, ya que "el espectador ve el objeto y ve la mirada del personaje hacia el objeto. La interpretación que hace de eso no es, por lo tanto, sólo a partir de su propia valoración del significado del objeto contemplado, sino que su efectividad dramática en cada momento de la acción provee el grado de correspondencia entre la propia valoración y la que supone que hace el personaje sobre eso"¹². Teniendo en cuenta este triángulo de miradas, los mensajes que emiten los objetos no dependen sólo de su estado de uso, acumulación o escasez, agrupamiento o aislamiento, orden o desorden, sino que deberán ser decodificados por el espectador a partir de la relación dinámica que tales objetos entablan con los personajes.

¹⁰ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000.

¹¹ Joan Abellán, "La vida dels objectes", *Estudis Escènics*, Quderns del' Institut del Teatro de la Diputació de Barcelona, 27, 1985.

¹² Joan Abellán, ob. cit., p. 115 (la traducción es nuestra).

3. El mensaje de los objetos en las distintas estéticas

Todo análisis semiótico de los objetos escénicos debe considerar la relación que el sistema objetual mantiene con los otros sistemas signícos que operan en la puesta en escena, ya que dicha relación es la que permite decodificar su significación en el marco del universo ficcional. Asimismo, si los objetos, en tanto marcas ostensibles de prestigio social, constituyen un código reconocible por una determinada comunidad, será importante tener en cuenta no sólo lo individual, sino también las eventuales referencias a la movilidad y/o congelamiento de la estratificación social a la que pertenecen los personajes.

3.1. Realismo y objeto. En las escenografías realistas y naturalistas, los objetos ayudan al espectador a comprender a los personajes y sus acciones; son índices de comportamiento. A causa de la vitalidad esencial de la relación que los personajes pueden tener con los objetos, será responsabilidad del director potenciar su valor indicial hasta los límites deseados por medio del trabajo actoral, pero siempre sometido a las elásticas leyes de la verosimilitud escénica, ya que dicha estética trata básicamente de impedir todo tipo de ambigüedad. Gran parte del semantismo objetual está en relación directa con su disposición espacial y con su materialidad; por ello, resulta sumamente interesante observar la disposición escénica del mobiliario. Por ejemplo, la presentación escénica de un comedor burgués supone un ordenamiento de tipo patriarcal, un espacio estructurado, cerrado sobre sí mismo. En ese ámbito, los muebles suelen aparecer ordenados "alrededor de un eje que asegura la cronología regular de las conductas: la presencia perpetuamente simbolizada de la familia ante sí misma"¹³.

Veamos la función escénica de los objetos en *Soledad para cuatro* (1961) de Ricardo Halac, obra iniciadora del realismo que predominó en el teatro argentino en los 60. El texto se inicia con una extensa didascalia a través de la cual el autor presenta fielmente el habitat de una familia de clase media de escasos recursos: "un *pequeño departamento* situado en un edificio de tres plantas. Es de *esas construcciones baratas sin ascensor*, que se levantaron en Buenos Aires durante la guerra, poco antes de que la ciudad de

¹³ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1985; p. 13.

transformara en la inmensa urbe de hoy". Hay una ventana cubierta por una cortina de "tela ordinaria"; el autor destaca la existencia de un gran sofá, "algo destartado", separado de otro por una mesita baja. En el comedor, "una mesa ovalada; plegadiza; con sillas alrededor"; un armario o bargüño; un tocadiscos, uno de *esos viejos aparatos* que tocan un disco por vez, y un florero vacío. La luz es escasa y permite la existencia de rincones sombreados, proviene "de una fea araña que cuelga sobre la mesa". La acción se desarrolla un sábado a la tarde. La precisa temporalización y espacialización que encuadra el discurso dramático, se profundiza en la últimas palabras de esta primera didascalía: "Detrás de todo, se adivina la pobreza. Intuimos, en fin, una casa cuyos ocupantes se resisten a asimilarse a los de su verdadera condición" ¹⁴.

En ese ámbito, una serie de objetos se convierten en verdaderos agentes de la acción dramática. Los jóvenes Luis y Roberto se vinculan por lo que cada uno puede ofrecerle al otro: un lugar donde estar sin sus mayores y con mujeres, dinero para la bebida y el auto, respectivamente. Si incluimos a las mujeres dentro de los objetos es porque así son consideradas por Luis, quien admira al "silencioso", un amigo que "consigue las mejores minas y sin abrir la boca" (p. 55). Son precisamente los objetos que se tienen o se desean los que desatan entre ambos jóvenes una feroz competencia. Un encendedor japonés de Roberto provoca el primer enfrentamiento; la bebida que éste consume y permanentemente esconderá Luis, el segundo; finalmente, quién va a quedarse con la chica invitada por Norma, el tercero. Esta lucha por la posesión de objetos los llevará hasta la agresión física.

Los objetos poseídos o deseados son factores decisivos para marcar la soledad resultante de la incomunicación. En muchos casos, se trata de realidades objetivas representadas sólo por la palabra que, no obstante, conectan los objetos referidos verbalmente con los que se visualizan en escena y con los personajes. No hay amistad posible entre los jóvenes, porque ambos poseen bienes que identifican status diferentes: Luis, un departamento viejo alquilado y un tocadiscos también viejo; Roberto, en cambio, departamento y equipo de música nuevos, encendedor importado, dinero, auto, auto de carrera del primo, fábrica de zapatos del padre. Luis quiere el mundo de Roberto para él; su rencor aflora permanentemente cuando comprende que pierde cosas (la bebida, a Inés). Si la carencia de

¹⁴ Ricardo Halac, *Soledad para cuatro*, Buenos Aires, Corregidor, 1987; p. 53; las cursivas son

objetos impide una auténtica relación de amistad, a Roberto, la posesión de los mismos no le facilita la comunicación con los demás. Ese consumo ostentoso que practica (exhibir el encendedor cada vez que enciende un cigarrillo, hacer frecuentes continuas referencias al auto) funciona como sustituto de una auténtica comunicación con Luis y con Inés. El problema no está en los objetos, sino en el uso que se hace de ellos. Basta comparar la actitud de Roberto con la de Inés, cada vez que ella se relaciona con objetos o los ofrece (pastillas, fotografías). Para Roberto, el auto es signo de poder, de refugio, una proyección fálica y narcisista a la vez, que compensa, satisfactoriamente, una relación sexual deseada, pero imposible de lograr a pesar de los esfuerzos. Reproduce así el discurso social de la clase media argentina que jerarquiza el objeto automóvil: "Objeto por excelencia, puesto que resume todos los aspectos del análisis: la abstracción de todo fin práctico en la velocidad, el prestigio, la connotación formal, la connotación técnica, la diferenciación forzada, la inversión apasionada, la proyección fantasmagórica"¹⁵.

Tanto los objetos mencionados en el diálogo como las didascalias referidas a la ambientación general en *Soledad para cuatro* revisten la función simbólica de significar exteriormente lo que sucede con los personajes. Al comenzar la acción, nos encontramos con un lugar desordenado, acentuado por el discurso verbal y gestual de los personajes. Este desorden exterior se corresponde tanto con el desorden interior de los protagonistas como con las tumultuosas y conflictivas relaciones interpersonales. En un segundo momento, todo queda ordenado y limpio, pero sólo en apariencia (Luis esconde la tierra debajo de los muebles) y también, sólo en apariencia, los cuatro jóvenes podrán disfrutar de una tarde de sábado. Muy pronto, los conflictos afloran y resulta imposible mantener la compostura. De ese caos también es reflejo el espacio invadido caóticamente por los objetos que fueron arrojados ("Cada vez que tu hijo trae un programa, la casa queda hecha un chiquero" [p. 97]). Roberto, como el resto de los personajes, ha vivido atado a los objetos por su propio deseo, luego por su propio placer y, finalmente, para su propio pesar. Todo ha fracasado. Tanto los que han obtenido los objetos deseados, como los que no lo lograron, han quedado insatisfechos. Permanecen los objetos, confundidos, arrojados sin orden, como testigos mudos de la vulnerabilidad de los hombres que cifran su existir en el poseer.

nuestras. Las citas consignadas más adelante corresponden a esta edición.

La teatralidad de los objetos, tal como lo propone el texto realista de Halac, muestra que la escenografía se erige en mensaje esencial para la comprensión del espectáculo y la materialidad del lugar representado, en elemento decisivo para el comportamiento de los personajes. Los autores realistas del teatro argentino de los años 60 tratan de provocar con sus obras la reflexión del espectador sobre problemas tales como la incomunicación, la soledad y el fracaso del hombre de la clase media, depositando en el universo de los objetos inanimados (portadores de signos y exponentes sociales) gran parte de la efectividad dramática. No obstante, esta incorporación de un gran número de objetos trasciende la intención de copiar o reproducir miméticamente la realidad, pues el uso que los personajes hacen de ellos les otorga una función indicial y, a veces, simbólica. Las relaciones que los objetos mantienen con los personajes señalan el lugar de los individuos en un tipo de sociedad y cómo se verifican los procesos de alienación.

3.2. Objeto y absurdismo. Cuanto más no alejamos de una lógica imitativa del entorno social, más posibilidades tiene el contexto escénico de dar relieve a sus potencialidades simbólicas. El objeto escénico, además de denotar, de ser signo de cosa, pluraliza sus posibilidades connotativas y funcionales, y, por consiguiente, será captado en su valor utilitario, lúdico y simbólico. La puesta en escena no realista puede llegar a crear acción dramática a partir de una reacción aleatoria de los acontecimientos con los personajes y los objetos. Y a medida que se aleja de la convención de la cuarta pared, se agita notablemente el dinamismo del triángulo que establece el espectador con los personajes y los objetos. Las realizaciones pioneras en el marco de lo que hoy podríamos llamar *teatro de objetos* y *teatro de imágenes* se deben, sin duda, a los futuristas¹⁶. Además de dar protagonismo a los objetos, formas, colores y partes aisladas del cuerpo, los futuristas hicieron importantes experimentaciones con la técnica lumínica. La capacidad de un objeto de erigirse en agente de la acción ha sido muy empleada en las narraciones policiales; la relación lúdica entre objeto y personajes con fines distanciadores, en la comedia; como símbolos o alusiones a valores universales, pero cuyos alcances semánticos, retóricos y funcionales fluctúan dentro de cada obra, especialmente en el caso del teatro del absurdo.

¹⁵ Jean Baudrillard, *El sistema ...*, ob. cit. p. 74.

¹⁶ José Antonio Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 1994, p. 48 y ss

La refuncionalización del mensaje objetual, apoyado a su vez en la sobreabundancia y la grandilocuencia del gesto, crea en la estética absurdista una fuerte tensión con la discursividad verbal basada en las esticomitías, en la magnificación de las informaciones irrelevantes y en el imprevisto e inmotivado cambio de *topic*. Tal es el caso de los dieciocho esquicios que componen *Telarañas* (1976) de Eduardo Pavlovsky, en los cuales el manejo de los objetos deja al descubierto no sólo el vínculo sado-masoquista establecido entre los padres y el hijo, sino también de qué manera esa perversa relación familiar interacciona con el campo social. Aunque con un principio de causalidad dislocada, las absurdas ceremonias de los personajes remiten claramente a los lugares comunes del imaginario social de la clase media argentina; los objetos que se extraen de un ropero -extraña caja que todo lo contiene- son precisamente los índices y los símbolos de estas transformaciones rituales.

Los escudos, banderines, gorros, banderas, camisetas del equipo preferido, expresan no sólo la adhesión al club de fútbol, sino también a la *institución* en términos amplios, ya sea familiar, social, nacional, y, al mismo tiempo, el sometimiento al control público, a la indiferenciación de la masa que no tolera el disenso. El fútbol opera así como metáfora estructuradora de los lazos patrióticos, religiosos e ideológicos¹⁷. Las ruletas de todos los tamaños que emergen de los lugares más insólitos, los paños con los números, los rastrillos y las cajas de fichas, convierten el espacio en un casino y a los miembros de esta particular familia en croupiers profesionales y apostadores ansiosos. El juego de azar, otro tópico de la doxa porteña, se iconiza así como desquite y como triunfo sobre los demás.

La literalización de las metáforas, una constante vertebradora de la obra, se vehiculiza en varias ocasiones a través del peculiar empleo de los objetos. En efecto, cuando el Padre accede a jugar a caballito con el Pibe (de edad indefinida), "queda en cuatro patas. La Madre se dirige al ropero y extrae unas anteojeras y un rebenque. Le pone las anteojeras al Padre. Al Pibe le da el rebenque y un birrete de jockey. Le alcanza unos terrones de azúcar, que el Pibe le hace comer al Padre"¹⁸ (p. 26). Las pelucas, los zapatos y la ropa interior de la Madre permiten su desplazamiento al rol de prostituta, remitiendo tanto al ritual machista de la iniciación sexual (el hijo asume el

¹⁷ Charles Driskell, "El poder, los mitos y los ritos de agresión. Tres obras teatrales de Eduardo Pavlovsky", *Teatro Argentino I. El teatro de Eduardo Pavlovsky*, Buenos Aires, Búsqueda, 1981.

papel del cliente del burdel), como a las más ostensibles modalidades perversas del comercio sexual (el Pibe, respondiendo a las exigencias de la Madre, le flagela la espalda desnuda). Por otra parte, cuando tales objetos son usados por los parapoliciales que irrumpen salvajemente en la casa generan su metamorfosis fetichista: "Pepe: [*Mirándose con una peluca rubia en el espejo*] ¡Qué parecido a mamá que soy!" (p. 42). También a partir de las acciones resemantizadas por los objetos, el cumpleaños infantil deviene una diversión cuyo sadismo estimula sexualmente a los adultos: tras fracasar con sus imitaciones de Carlitos Chaplin, los padres obligan al Pibe a ponerse una careta de metal con el rostro de un negro y le arrojan pelotas de madera; excitados por sus aullidos de dolor se acarician hasta el orgasmo. En una nueva situación de cumpleaños, los padres ahorcan al Pibe con la soga que ellos mismos le ofrecieron como regalo. El álbum de fotografías familiares, único objeto que establece una cierta tregua de aparente afecto en la desquiciada urdimbre de sus relaciones, adquiere, sin embargo, una carga significativa diferente cuando los padres contemplan nostálgicamente una foto del hijo que, en una suerte de macabra duplicación, se visualiza junto a su cadáver. El espejo del ropero, que se tematiza verbal y gestualmente a lo largo de toda la pieza, se rompe precisamente en forma de *telarañas*, al ser golpeado por los vaivenes del cuerpo del ahorcado.

En los espectáculos y textos dramáticos considerados a modo de ejemplo, la referencia y la utilización de objetos resulta un elemento medular. Predominantemente simbólicos, los objetos enunciados tanto por el autor del texto, como por el escenógrafo o por el comediante, tienen el poder de dar sentido a lo humano y a sus sueños. Ya sea cumpliendo funciones de sujeto (cuando se transforman en fuerza que cosifica a los personajes) o de predicado (complemento de una serie de operaciones de manipulación); ya sea determinando personajes, acciones, lugares y tiempos, o bien, en términos retóricos, funcionando metonímica o metafóricamente; el objeto escénico puede connotar múltiples significaciones que apuntan no sólo a lo dramático, sino también a lo psicológico y a lo sociológico.

¹⁸ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1976. Las citas consignadas corresponden a esta edición.