

# Intermitencias y vínculos del enigmático objeto escénico

Sofía Arévalo

Universidad de Chile (Santiago - Chile)



**Figura 1:** *Chaika*, Natacha Belova y Tita Iacobelli, Compañía Belova - Iacobelli, Andrea Serrano, 2018



**Figura 2:** *Chaika*, Natacha Belova y Tita Iacobelli, Compañía Belova - Iacobelli, Michael Galvéz, 2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034701202019280>

**Resumen:** Este ensayo tiene el propósito de analizar el poder enigmático que emana del objeto escénico en las obras de Teatro de formas animadas. Enigma que estaría marcado por las intermitencias producidas entre la presencia y la ausencia, la vida y la muerte y los vínculos que acontecen entre objetos escénicos y cuerpos humanos. Estos aspectos serán aplicados a la obra *Chaika* de Tita Iacobelli y Natacha Belova, en la cual el cuerpo de la actriz se hibrida con el de una marioneta en la técnica marote.

**Palabras claves:** Objeto escénico. Enigma. Intermitencia. Vínculo.

**Abstract:** This essay has the purpose of analyzing the enigmatic power that emanates from the scenic object in the plays of Animated forms. Enigma that would be marked by the intermittences produced between presence and absence, life and death and the links that occur between scenic objects and human bodies. These aspects will be applied to the work *Chaika* by Tita Iacobelli and Natacha Belova, in which the body of the actress hybridizes with that of a puppet in the marote technique.

**Keywords:** Scenic object. Enigma. Intermittence. Link.

En la historia de las artes escénicas, los elementos no humanos han podido representar, presentar, o simplemente estar en una situación escénica, prescindiendo o no de la compañía de cuerpos humanos. Así el director y escenógrafo británico Gordon Craig señalaba que “en los tiempos antiguos el cuerpo humano no era utilizado como material en el arte del teatro” (1987, p.118). Con esto se refería a los espectáculos realizados por animales, específicamente a la lucha entre un tigre y un elefante en un campo de arena. Mencionaba que este tipo de enfrentamiento entregaba toda la emoción que se podía esperar de la escena moderna y en un estado puro. De este modo, piedras, sombras, máscaras, muñecos, objetos cotidianos, animales, plantas e imágenes, pueden eventualmente activar, desestabilizar, y/o potenciar por sí solos procesos escénicos, complejizando las posibilidades teatrales.

Considerando lo anterior, este ensayo se enmarca en la pregunta por el lugar del objeto escénico<sup>1</sup> contemporáneo. Objeto que se desplaza, prolonga y difumina por el espacio, minimizando las diferencias entre lo orgánico y lo inorgánico. En esta compleja indiferenciación, los conceptos de presencia-ausencia y vida-muerte no responderían necesariamente a una relación dicotómica, por lo que los cuerpos o cualquier atisbo de ellos, se encontrarían en una zona de intermitencia (de indefinición), potenciando el flujo de las interacciones a través de sus superficies, desde los bordes y hacia afuera. Esto permitiría el establecimiento de un juego de percepciones, en el cual el objeto escénico sería el portador de un poder enigmático y magnético capaz de producir efectos dramáticos.

En esta oportunidad, me referiré a la tensión producida entre la presencia y la ausencia, la vida y la muerte y los vínculos que se forman entre cuerpos humanos y no humanos, aspectos que me permitirán pensar en el halo enigmático que emana de los objetos.

---

1 Para los efectos de este ensayo, el término objeto escénico hace referencia a toda corporalidad no humana presente en la escena teatral. Por lo tanto, incluye a los elementos naturales sin intervención humana y a los contruidos y modificados por los seres humanos.

Posteriormente, me referiré brevemente a la obra *Chaika* de Tita Iacobelli y Natacha Belova estrenada en Santiago de Chile en el año 2018.

En virtud de lo anterior, este escrito tendrá dos partes. En la primera se abordarán las intermitencias y vínculos que acontecen cuando se piensa en el teatro que potencia la utilización de objetos; y en la segunda, mencionaré algunos elementos presentes en la obra *Chaika*, en la cual es posible analizar el objeto escénico.

### **I. Intermitencias y vínculos**

Existen distintos antecedentes en los cuales se observa la búsqueda por potenciar al objeto en escena y poner en retirada o en intermitencia al cuerpo del actor. Entre ellos se puede señalar a los títeres y marionetas, los cuales para Gordon Craig (1987) serían los actores ideales, ya que pueden realizar aquello que el ser humano por sus limitaciones no realiza y de esta forma, permitirían expresar sin modificar lo que el autor o director desea. Así, en 1810 el ensayo “Sobre el teatro de las marionetas” de Von Kleist planteaba que la marioneta supera al bailarín, debido a la desafectación y a la ingravidez de sus movimientos, convirtiéndose en la figura ideal para la danza, pues el muñeco se desplazaba como un bailarín que se hubiera liberado de la atracción de la tierra (VON KLEIST, 2011, p. 146). Estas cualidades permitían potenciar la presencia escénica del muñeco, el cual desde la desafectación era capaz de afectar y producir efectos dramáticos en el ser humano.

En estos objetos, títeres, marionetas, máscaras y en su relación con el titiritero, marionetista o actor/actriz, se hacen visibles las tensiones entre la presencia y la ausencia escénica, las cuales se difuminan tornándose oscilantes. La presencia de los cuerpos se vuelve indeterminada producto de los diferentes tipos y grados de manipulación presentes, siendo posible observar una desviación energética, en donde la energía además de ser liberada, dosificada o trasladada por el actor, pareciera generarse y proyectarse desde el objeto mismo. Esto provocaría un desplazamiento de la percepción,

en donde la atención no estaría concentrada en lo humano, sino en el elemento no humano.

Para comprender este desplazamiento resulta útil lo planteado por el director alemán Heiner Goebbels, quien propone la existencia de una estética de la ausencia, en la cual el acontecimiento teatral no solo dependería de la expresividad del cuerpo de los actores, sino de la experiencia artística del espectador. Para Goebbels la ausencia puede ser entendida, entre otras cosas, “como la desaparición del actor/performer del centro de atención (o incluso su desaparición completa del escenario) o como una división de la presencia entre todos los elementos implicados...” (GOEBBELS, 2015, p.4). La estética de la ausencia planteada por Goebbels pone énfasis en la experiencia artística del espectador, el cual no necesariamente tiene un encuentro directo con el actor, sino que con la alteridad.

Esta estética de la ausencia se relacionaría con lo que André Eiermann considera como teatro postespectacular, en el cual el acontecer de la representación “no depende del encuentro entre actores y espectadores ni de la presencia de un suceso” (EIERMANN, 2012, p.24). Ante estas indeterminaciones resulta necesaria la existencia de un tercer mediado, el cual actúa como una cuarta pared material o lienzo semitransparente, que se convierte “en una pantalla en la cual se dibujan las huellas de la presencia del otro, pero tras la que permanece oculto lo real de la otredad” (Ibíd., p.18). Así, ante la presencia de elementos no humanos se hace evidente la necesidad de mediación, la cual mostrará atisbos, reminiscencias y ambigüedades del acontecer escénico. Al no existir certezas, la percepción del espectador cobra un rol fundamental que se suma a la disposición y focalización escénica propuesta.

Este encuentro del espectador con objetos es posible relacionarlo con el replanteamiento de la percepción estética propuesto por Martin Seel, el cual invita a poner atención a los objetos que se hacen presentes en la realidad. Este filósofo alemán menciona que la percepción estética consiste en concentrar la atención en el

presente del aparecer, señala “la estética comienza allí donde dejamos a algo ser tal como aparece en el aquí y ahora” (SEEL, 2017, p.129). Seel plantea la necesidad de que la percepción estética no se disperse, sino que se focalice en el juego de apariciones, ya que de esta manera se puede sentir el paso del presente de la vida, menciona: “absolutamente todo aquello que es perceptible puede ser percibido en su aparecer. Tan sólo debemos atender a su concreción sensorial, que siempre acontece en el presente, en un aquí y un ahora específicos” (Ibíd, p.123). En relación a la percepción de objetos de arte, Seel menciona que podemos obtener sus significados a través de los procesos, las energías y las constelaciones conjuradas también en el aparecer (Ibíd.).

Este llamado a concentrar la atención en el presente del aparecer que se produce desde el sujeto, es posible agudizarlo considerando el poder emanando desde la cosa <sup>2</sup> misma; así, para Gernot Böhme, la atmósfera sería un espacio tinturado por lo que él denomina el “éxtasis de las cosas”, que sería la forma en que las cosas se salen de sí mismas, irradiando el espacio. Señala que las propiedades de la cosa como la extensión y la forma no serían cualidades que limitan y encierran a las cosas, sino que permitirían ejercer un efecto externo, que “quita la homogeneidad del espacio circundante y lo llena de tensiones y sugerencias de movimiento” (BÖHME, 1993, p. 121). En las obras de teatro con objetos, resulta posible considerar que las cosas no sólo absorberían pasivamente la energía desde el sujeto; sino que su presencia se irradiaría por el espacio escénico. La emanación del éxtasis de las cualidades de los objetos puestos en escena crearía un efecto potenciado, ya que los objetos escénicos se encuentran focalizados por la activación de diversos mecanismos y estrategias de representación.

De esta manera, tanto el traslado energético, como la concen-

---

2 En este ensayo el término cosa no se refiere a la funcionalidad del objeto, sino que alude a lo indeterminado de la esencia de su ser cosa. Esencia a la que según Heidegger podemos acercarnos gracias al arte.

tración de la atención y el éxtasis emanado de las cosas, permiten percibir al objeto como un elemento desajustado de la realidad. Este ya no se concibe considerando su fin utilitario, porque se encuentra emancipado de su función y desjerarquizado en relación al sujeto. Por otra parte, estas mismas cualidades posibilitarían que el objeto pueda ser visto como un ente que despierta de la inercia, dotado de cierta autonomía y en el que se eclipsa la intermitencia de la vitalidad. De esta forma, en el objeto escénico es posible apreciar la inestabilidad del vínculo entre la vida y la muerte.

Para algunos creadores teatrales resultó imprescindible trabajar desde la aparente quietud alojada en el objeto. Así, Gordon Craig para construir un arte escénico más puro, aspiraba a la creación de una supermarioneta, la cual señala “no competiré con la vida, sino más bien iré más allá. Su ideal no será la carne y la sangre sino más bien el cuerpo en catalepsia: aspiraré a vestir con una belleza similar a la muerte, aun cuando emane de un espíritu lleno de vida” (CRAIG, 1987, p.140). El objetivo de Craig, era plasmar en la obra de arte la esencia vacilante de los antiguos títeres y marionetas, los cuales revelaban y velaban una fuerza fascinante que hacía sentir un alivio físico y espiritual. Con esto el director británico pretendía afirmar que la aspiración artística tiene que partir de la muerte, ya que en ella es posible encontrar vida; menciona, “dicen que son frías aquellas cosas muertas, yo no lo sé; seguido se parecen más cálidas y más vivas de lo que se ostenta como vida” (Ibíd., p.130). Craig considera a la muerte como algo no revelado, oscuridad que es necesario explorar para encontrar “la desconocida tierra de la imaginación” (Ibíd, p.143).

Desde otra perspectiva, en una entrevista a propósito de la utilización de objetos en la obra *Una clase muerta*, Kantor señala que el maniquí, en su teatro, debe transformarse en un modelo por el cual pasa el vivo sentimiento de la muerte y la condición de los muertos. Un modelo para el actor vivo (1987). Para Kantor era necesaria la sacrílega utilización de estos objetos como fuente



de conocimiento, ya que, para él, “la vida no se deja expresar en el arte más que por medio de la ausencia de vida, por referencia a la muerte” (KANTOR, 1987, p. 270).

De esta manera, no se percibiría a los títeres, marionetas y objetos como una materia quieta e inerte, sino que como una materia en intermitencia, que se encuentra afectada por un estado cataléptico que no termina de descifrarse. Esta intermitencia es posible relacionarla con lo que entiende Jane Bennett por materia vibrante, que sería aquella curiosa habilidad de las cosas inanimadas para animar, actuar y producir efectos dramáticos y sutiles (2010). Esta filósofa y teórica política norteamericana señala que existe una vitalidad energética en cada una de las cosas que hemos considerado como inertes. Estas serían materias vibrantes que en un momento pueden parecer sin vida, pero en otros es posible apreciar la vitalidad presente en ellas (Ibíd). Esta vitalidad energética se haría efectiva en los teatros que utilizan objetos, ya que por medio de estrategias escénicas se quiere precisamente percibir la vida alojada en ellos. Así, el flujo de sentido que atraviesa a los objetos se trastoca escénicamente, estos ya no serían considerados solamente como elementos sin vida, ensombrecidos por la presencia humana, sino que como elementos dotados de energía, que amplifican su capacidad de atraer la atención en escena.

Esta presencia y vitalidad del objeto favorecería la aparición del enigma que produce lo objetual en escena. En este sentido, Heidegger señala que a pesar de la cercanía física que pudiéramos experimentar con las cosas existe una distancia que nos imposibilita llegar a su esencia (1994). Esta imposibilidad generaría en el ser humano una fascinación tanto por contemplar este enigma, como por desocultar a la cosa, lo cual se vuelve latente en el teatro que utiliza objetos, por la focalización hacia las otras materias presentes.

Relacionado con esto, para la investigadora y creadora teatral Shaday Larios, el enigma del objeto cotidiano en el teatro documental de objetos, se produciría porque hay datos que se suprimen

de él, cancelando su sentido unívoco y permaneciendo inscrito en el movimiento polisémico de la sugerencia (2018). Para la autora, el enigma sería un principio compositivo en el que el objeto deambularía constantemente entre cuanta información oculta y cuanta transmite, buscando con esto mantener en suspenso su sentido (Ibíd.). Este suspenso provocaría el aumento del deseo por descifrar este enigma, deseo que no necesariamente se concretiza, permitiendo que se conserve y aumente la fascinación que mantiene cautivo al espectador.

De esta forma y para acercarse al enigma objetual, resulta necesario tener en cuenta que los objetos usados en escena permitirían algún tipo de reencuentro. Si consideramos que las máscaras, títeres, marionetas y otros objetos han sido utilizados por los seres humanos, desde tiempos inmemoriales; entonces, de alguna manera, serían parte del ser humano, parte de la necesidad de representar lo que por sí mismo no puede. Por esta razón, ante la presencia de un objeto escénico, el sujeto podría eventualmente experimentar una especie de reencuentro con una parte de él, a la que no puede acceder de manera directa. De este modo, el objeto puesto en escena podría acercarse al registro de lo Real, considerado como aquello imposible, que no se puede explicar (LACAN, 1992). Por lo tanto, este tipo de reencuentro, en conjunto con las intermitencias y vínculos producidos en escena, podrían revelar en parte, la sensación enigmática de atracción o magnetismo que se siente cuanto se está ante un objeto escénico.

Para entender esta atracción o fuerza magnética resulta importante considerar que esta se produce entre elementos opuestos o aparentemente opuestos. Así, para el filósofo alemán Schelling, el magnetismo era la reunificación de los contrarios, orgánico-inorgánico (LEYTE, 1998). Considerando esto y en términos escénicos, el magnetismo funcionaría como una fuerza de atracción entre cuerpos heterogéneos, un intento de cohesión potencial que mantiene la tensión constante en escena.

De esta forma, esta fuerza magnética promueve los diversos encuentros que acontecen entre los cuerpos y en los que se observan diferentes tipos de vínculos. Algunos de ellos responden a una fusión directa entre los cuerpos humanos y no humanos, los que forman una nueva estructura híbrida, en la que se mezcla y confunden sus bordes. Otros se producen por un leve toque, roce o incluso sin que los elementos entren en contacto directo, sino que, a través del prolongamiento de sus superficies, o siguiendo a Deleuze “en este tenue vapor incorporal que se escapa de los cuerpos, película sin volumen que los rodea, espejo que los refleja, tablero que los planifica” (2005, p.13). Así, en la escena teatral, en la que los cuerpos humanos, manipulan y/o son manipulados por otros cuerpos no humanos, resulta factible concebir que el intercambio no se cree exclusivamente mediante la cercanía, sino que es posible permear y ser permeado por el otro a través de la distancia, permitiendo con esto, no solo la hibridación de cuerpos, sino que también de ideas, sistemas, mecanismos y mundos.

La realización de estas manipulaciones, hibridaciones que ocurren en las superficies, no es otra cosa que la presencia del deseo de arrastrar y ser arrastrado por la otra corporalidad, en busca de la realización de alianzas y no meras relaciones dicotómicas. Deleuze señala que el Universo no funciona por filiación, sino que la formación, el desarrollo y la transformación de las manadas se realiza por contagio, lo cual permite que multiplicidades heterogéneas entren en contacto y devengan la una en la otra y formen diversos agenciamientos. Estos agenciamientos estarían constituidos por elementos heterogéneos y liberados de toda organización (2004). Según Deleuze para la concretización de este proceso resulta fundamental estar situado en la frontera, ser el fenómeno de borde, el cual puede ser equiparado con la figura del brujo que habita en las lindes y realiza pactos. El actor, el titiritero o marionetista que es hábil en la manipulación de los elementos a su disposición, bien podría ser considerado como un brujo, un mago de la transmu-

tación de las materias escénicas. También resultaría perfectamente factible considerar al elemento marionético u objetual como aquel elemento mágico o anormal, que desde sus bordes se va extendiendo, produciendo el contagio de sus cualidades al resto de los elementos escénicos. Transmutaciones producidas a través de una serie de intencionados intercambios, en los cuales el objeto se va humanizando y el actor se va objetualizado, produciéndose entre ellos agenciamientos de material indeterminado, en los cuales “las fibras conducen unos a otros, transforman los unos en los otros, atravesando las puertas y los umbrales” (DELEUZE, 2004, p. 274).

Si se considera aquel teatro que privilegia la utilización de objetos, muchos de los agenciamientos diversos entre las materias se pueden catalogar como uniones ilícitas, perversas o inquietantes. En escena es posible observar relaciones desnaturalizadas, vínculos no cotidianos que causan extrañeza a quien los observa. Estos vínculos se realizarían no solamente por compartir un espacio, ni por las relaciones de dependencia y de utilidad que se establecen para el desarrollo escénico, sino que es de vital importancia la realización de un pacto o alianza entre elementos heterogéneos.

Considerando lo anterior es posible afirmar que en las propuestas escénicas que privilegian la utilización de objetos existe un poder objetual enigmático, marcado por oscilaciones de presencia, intermitencias de vitalidad y el establecimiento de vínculos entre diferentes materialidades. Intercambios diversos (hibridación, manipulación, roce o distancia) que potenciarían que desde los bordes y hacia afuera de las superficies de los cuerpos se puedan generar afectos y efectos. Esto permitiría el establecimiento de una comunidad umbral que desea deshumanizarse y desmarionetizarse para perderse y encontrarse en la indeterminación de las fuerzas.

## II. Atisbos de un ejemplo

Esta articulación de conceptos, conforma un sistema flexible e interconectado, el cual se puede observar en el teatro de formas

animadas. Así, dependiendo de cada propuesta es posible advertir la existencia de estéticas objetuales, en las que se vuelve latente el enigma del objeto escénico.

A continuación, mencionaré una obra chileno-belga de teatro de formas animadas que utiliza una de las técnicas marionéticas, el marote.

En junio del año 2018 se estrena en Santiago de Chile, *Chaika* de Tita Iacobelli y Natacha Belova, obra que está basada en el personaje de Arkádina de *La Gaviota* de Antón Chéjov. *Chaika* cuenta la historia de una actriz de avanzada edad con notorios problemas de memoria, la cual debe salir a escena para interpretar el personaje de Arkádina de la obra *La Gaviota*. Sin embargo, ella desea realizar el papel de Nina, a pesar de que ya no cumple con los requisitos para interpretar a una mujer joven. La pérdida de memoria de la actriz le impide realizar fluidamente su rutina de actuación y así divaga entre parlamentos de los personajes que ha representado en su carrera, recuerdos, confusiones y con la duda constante de si seguir o no, el destino de su propia gaviota.

Desde el momento en que comienza la obra el espectador focaliza la atención en el acontecer escénico propuesto, que en este caso se dirige preponderantemente hacia la marioneta. Su movilidad, la profundidad de su mirada, la desorganización de su estructura corporal, la relación con los otros cuerpos en escena, aportan a que emane una energía enigmática desde el híbrido conformado por la actriz y la marioneta.

Considerando la articulación conceptual propuesta y puntualizando en las intermitencias de la presencia y ausencia, es posible observar que la atención se concentra principalmente en la marioneta, pero no exclusivamente por su presencia, sino porque la actriz lo genera mediante un desplazamiento de energía. Se produce un juego de oscilaciones en el cual la actriz va dosificando su presencia, en algunos momentos está presente en la escena accionando y reaccionando en conjunto con la marioneta, y en otros se observa su

ausencia y la focalización de su mirada en la marioneta para realzarla.

Mediante la técnica de movimiento empleada, la actriz manipula el cuerpo de la marioneta, a través de un traslado energético que permite que desde la quietud emerja la movilidad. Además de este movimiento producido desde la actriz a la marioneta, existiría otro inverso, originado por el peso y por los materiales de construcción de la marioneta, los cuales determinarían los límites y cualidades de movimiento que puede tener el marote. De esta manera, ambas estarían manipulando y delineando los movimientos.

Relacionado con este punto y continuando con el sistema propuesto, la intermitencia de la vida y la muerte se produce por este movimiento energético que va desde la actriz a la marioneta y de la marioneta a la actriz, en un intercambio escénico que impide determinar con certeza quién anima a quién. En este sentido, por más que exista una manipulación directa desde el cuerpo humano al cuerpo del marote, existe una vía de escape dada por la materialidad y las posibilidades corporales de la marioneta, desde donde emergería la vitalidad latente en ella. Por otra parte, así como la marioneta se ve afectada por la vida transferida o alojada en ella, el cuerpo de la actriz se ve afectado por aquella cualidad indescifrable que transmite la materia muerta. La actriz que está presente en escena interpretando un personaje en conjunto con la marioneta, constantemente no solo se ausenta; sino que además, se automatiza confundándose con el cuerpo inanimado de la marioneta. Esto permite afirmar que actriz y marioneta se encontrarían en un estado cataléptico de indefinición entre la vida y la muerte.

Por último, para analizar los vínculos que se producen entre los diferentes cuerpos, es necesario considerar que la técnica marionética utilizada en esta obra es el marote, en la cual el cuerpo de la muñeca se une con el cuerpo de la actriz, ambas comparten las extremidades inferiores y una de las superiores. En el marote se aprecia la fusión y confusión de cuerpos, en la parte inferior se percibe un cuerpo que se separa como una quimera en la parte superior, apareciendo

dos torsos y dos cabezas de distinta naturaleza. Junto con esto, el cuerpo de la marioneta se desarticula constantemente en escena, apareciendo su cabeza separada de su cuerpo, unida a otro cuerpo, calva, entre otras disociaciones que aportan a la desestructuración corporal de la propuesta. Además, es importante considerar que en esta obra el objeto marionético utilizado es una construcción artesanal realizada en base al rostro de la actriz, lo que permite que el vínculo entre el humano y el objeto se vaya construyendo previamente a los ensayos.

De esta forma, en este vínculo entre la actriz y la marioneta, existiría una constante tensión, debido a que presentan movimientos y recorridos iguales y diferentes, en los cuales la manipulación es tan cercana, que se confunden sus superficies en una hibridación que crea una nueva estructura. En esta hibridación es posible apreciar como la marioneta se humaniza, mientras que el cuerpo de la actriz se acerca a lo indeterminado de lo inanimado. Junto con esto, en la obra no solo se aprecian los vínculos entre la actriz y la marioneta, sino que también entre la marioneta y los otros objetos presentes, lo que produce una cadena de manipulaciones. De este modo, la marioneta comparte escena principalmente, con un oso de peluche, un pañuelo, una gaviota y una silla. Así, en una de las escenas la marioneta tiene un encuentro amoroso con la silla, la cual representa el personaje del escritor y amante de Arkádina en *La gaviota*, se juntan y se separan formando una nueva estructura corporal que mezcla lo humano y lo objetual. Esto permitiría entender que la formación de vínculos en escena, se va transformando constantemente a través de las distintas posibilidades que permite la penetración, el roce, el empuje y la distancia de los cuerpos.



**Figura 3:** *Chaika*, Natacha Belova y Tita Iacobelli, Compañía Belova - Iacobelli, Michael Galvéz, 2018

En virtud de lo anterior y para concluir, la obra *Chaika* y aquellas obras que privilegian la utilización de estructuras no humanas, redirigen el movimiento humano para deslizarlo hacia el enigma de lo objetual. Deslizamientos que estarían marcados por intermitencias y vínculos entre las materias. Intercambios en los que cada cuerpo al sentir la presencia del otro, no solo lo desjerarquizar, sino que desea hibridarse con él, arrastrar y ser arrastrado por la otra fuerza, potenciando con esto, la confusión y el contagio de todos los elementos escénicos presentes.

## REFERENCIAS

BENNETT, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

BÖHME, Gernot. *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, Thesis Eleven, 36, 1993, p. 113-126



CRAIG, Gordon. **El arte del teatro**. México, D.F.: Grupo editorial Gaceta, 1987.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **La lógica del sentido**. Barcelona: Paidós, 2005.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia**. Valencia: Pre-textos, 2004.

EIERMANN, André. Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes, **Telón de Fondo**: Revista de teoría y crítica teatral, Argentina n° 16, dic. 2012. Disponible en <https://www.google.com/search?q=teatro+post+espectacular&oq=teatro+post+espectacular&aqs=chrome..69i57j35i39j69i64l2.6512j0j9&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acceso el 22 de mar. de 2019.

GOEBBELS, Heiner. **Aesthetics of Absence**. London and New York: Routledge, 2015.

HEIDDEGER, Martin. **La cosa**. Trad. Eustaquio Barjau. Barcelona: Ediciones del serval, 1994.

KANTOR, Tadeusz. **El teatro de la muerte**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987.

LACAN, Jacques. **El Seminario** Libro 17: El revés del psicoanálisis. Paidós, Buenos Aires, 1992, p. 48-49.

LARIOS, Shaday. **Los objetos Vivos**. Escenarios de la materia indócil. Ciudad de México: Paso de gato, 2018.

LEYTE, Arturo. **Las épocas de Schelling**. Madrid: Akal, 1998.

SEEL, Martin. Un paso al interior de la estética, **Estudios filosóficos**. 36, 2007, p. 117-131. Disponible en <http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n36/n36a07.pdf> Acceso el 22 de mar. de 2019

VON KLEIST, Heinrich. **Sobre el teatro de marionetas y otras prosas cortas**. Bogotá: Ideas y valores, 2011.