# El objeto escultórico teatral como dinamizador en espectáculos interactivos

**Silvina Mañueco**(Especialista en Teatro de objetos, interactividad y nuevos medios; Doctoranda en Artes, UNA)

**RESUMEN**

Propongo delinear la categoría de Objeto Escultórico Teatral al observar el funcionamiento del término dentro de una producción escénica puntual como dinamizador dramatúrgico, generando movimientos entre la escritura y la exploración en escena para la creación narrativa del espectáculo. Se propone un espacio escénico no convencional con formato de Instalación Teatral analizando el proceso de creación de la obra *¿Qué son las cosas?* desde el desarrollo conceptual que emerge de esa experiencia escénica. Además, se incorporan las categorías de interactividad y nuevos medios como ejes constitutivos de la propuesta en un entorno de teatro de objetos. En la conclusión se destaca el poder de reconfiguración de gran parte de las obras contemporáneas interdisciplinares en su estado vivo y se reafirma el potencial de la investigación-creación para las artistas que desarrollamos obra, trabajamos en docencia universitaria e investigamos en arte este tipo de procesos.

**PALABRAS CLAVE**

Instalación - Escultura - Teatro de objetos - Interactividad - Nuevos Medios

**ABSTRACT**

In this research-creation work, I aim to outline the category of Theatrical Sculptural Object. I observe how this term functions within a specific stage production as a dramaturgical driver, generating movements between writing and exploration on stage for the narrative creation of the performance. A non-conventional stage space is proposed in the format of a Theatrical Installation, analyzing the creation process of the work "¿Qué son las cosas?" from the conceptual development that emerges from this stage experience. Additionally, the categories of interactivity and new media are incorporated as constitutive axes of the proposal in an object theater environment developed by an interdisciplinary team. In the conclusion, the power of reconfiguration in many contemporary interdisciplinary works in their living state is highlighted, and the potential of research-creation for artists who create work, teach at the university level, and conduct research in art through these kinds of processes is reaffirmed.

**KEYWORDS**

Installation - Sculpture - Object Theater - Interactivity - New Media

**Los objetos y su configuración**

Propongo abordar el sentido de los objetos en escena desde dos perspectivas iniciales. Por un lado, el objeto industrial, proveniente de un sistema de producción en serie, donde se realizan una cantidad de cosas idénticas que tienen como objetivo ser distribuidas y vendidas. Una vez en manos de personas con realidades particulares ya sea que tengan una utilidad específica o sirvan de decoración o adorno estas cosas comienzan a tener historias, se afectan por el paso del tiempo, el espacio, las personas y las vivencias.

Por otro lado un objeto escultórico desarrollado y creado para la escena que trae impresa una trama especial entre espacio y tiempo, una materialidad específica, aludiendo a aquello que parece haberse perdido y que ya no es capaz de recuperarse, el tiempo inexorable va avanzando y con él surgen nuevas imágenes, el aura de la obra escultórica tiene mucho de poético, se trata de una irrepetible aparición de una lejanía por cercana que esta pueda encontrarse referidas al tiempo, a la originalidad, a la visión del artista.

A partir de la convivencia y combinación escénica de estos dos tipos de objetualidades, proponemos abordar la construcción dramatúrgica con una mirada escultórica que permita poner de relieve las ideas que compartimos con la autora Shaday Larios cuando dice que:

> *el teatro de objetos se resiste a las definiciones y quiere mantenerse como una forma viva y conflictiva, si se toma en cuenta, además, que la mayoría de sus obras no nacen de dramaturgias prefijadas que pueden consultarse en un texto […] sino de pruebas y laboratorios constantes con el repertorio de objetos elegidos*. (p.23 Dossier).

Se plantea un teatro plástico-visual con abordaje escultórico como constitutivo de un texto inicial y fundante, a su vez acordamos con Ana Alvarado cuando plantea que este tipo de teatralidad cuestiona el estatus naturalista del objeto escénico por medio de realizar elecciones arbitrarias y romper el marco escénico convocando a la desproporción, a la alusión, a lo irracional, a la polisemia, a lo ambigüo o a la transformación de sus funciones.

Es así como nos convoca pensar en las posesiones materiales y sus ciclos de vida en un territorio poético donde se crea una realidad paralela que evoca una memoria personal, social e histórica. Generando un movimiento entre cosa y datos. Abriendo la perspectiva a la problemática actual, al cambio de paradigma en que nos vemos sumergidos como población mundial que tiene que ver con la sublevación de la cosa a la no-cosa.

**Reflexiones sobre las relaciones entre cuerpo y objeto**

En lo que respecta a la exploración entre cuerpo y objeto he desarrollado una propuesta en la obra ¿Qué son las cosas? ( https://www.quesonlascosas.com.ar/) donde los objetos favorecen una dramaturgia visual en sustitución de la forma verbal. La actriz se integra al espacio y a los objetos, a veces a través de elementos escenográficos, por medio del vestuario y en las relaciones que establece con los OET. Su interpretación no representa necesariamente un personaje, más bien hay una intención de desdibujar los límites entre cuerpo y cosa, abrir sensorialmente la pregunta ¿Dónde comienza una cosa y termina la otra?

La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual. Este sistema está constituido por secuencias o segmentos, en ellos el cuerpo del actor o su fragmento es una unidad más, sin orden de importancia. El actor puede sintetizarse para formar un uno con la cosa o potenciarse, para violentarlo ydividirse.[1]

En la obra se pueden observar cabezas, cuerpos (construidos con la técnica del OET), bastidores, mesas móviles, ventanas con estructuras metálicas, máscaras, figuras, textos escritos en *letterpress*sobre carteles, efectos de luz e imágenes en movimiento que son protagonistas del acontecimiento escénico y no simples elementos complementarios de la representación. Hay un desarrollo de imágenes que invitan al espectador a construir su propio relato.

Por consiguiente, reflexionamos sobre las relaciones que se establecen entre el mundo-objetual y el mundo-humano en términos de cosa ycarne[2], conexiones de fuerzas correspondientes a lo vivo y lo inerte, en el sentido histórico y simbólico que le otorga uno a lo otro. La manipuladora puede sugerir por medio del vestuario y de su relación con máscaras y objetos que es parte humana y parte cosa. La metamorfosis entre cosa y carne propone un conjunto de fuerzas que se hacen presentes para mirar al mundo con una lupa multidimensional.

El cuerpo y el objeto en la escena se funden y se separan en una relación dialéctica en vínculo con la información que circula a través de la página web, es decir, las “no-cosas”. El público se encuentra en primer término con el espacio de repositorio de datos en la página del espectáculo para incorporar información y transformar la obra. Por otra parte, en la instalación puede intervenir de modo analógico sobre los bastidores de papel madera con dibujos, textos, etc. sobre la obra, esto genera un impacto directo en el plano narrativo- visual.

La experiencia que propone la instalación tiene una impronta interdisciplinar[3] en donde se conjugan distintas técnicas de las artes visuales, una impronta propia del teatro de objetos, un desarrollo musical pensado para la escena, una atmósfera lumínica y un desarrollo multimedial en la página web pensado para que el espectador comience su experiencia artística en el momento en que ingresa a ella, hace su reserva para asistir a la experiencia con la actriz en vivo y la página redirecciona a responder la pregunta ¿Qué cosas tienen memoria para vos? Aquí encontramos similitudes con el trabajo propuesto por Shaday Larios cuando habla de objeto documental, menciona que el TOD busca que los objetos activen todo su poder delator y hagan aparecer otras formas de vivir e “historiar” un territorio; ese contenido indagado se traduce en una obra, en la que suelen participar algunos integrantes de la comunidad investigada, dentro de espacios que tienen que ver con el caso trabajado.

En nuestro caso hay una propuesta para indagar sobre esa memoria e historia que un objeto encierra para historiar mediante el encuentro, pero a diferencia de Larios, nosotros utilizamos esas historias para ficcionarlas y poetizarlas en búsqueda de establecer relaciones con el objeto escultórico teatral para intensificar la sensación de vida de los objetos. Para llevar esto a cabo hacemos un trabajo con la técnica de la estatua viviente que propone a la detención y al movimiento como la metáfora entre la vida y la muerte, tanto de la manipuladora como de los objetos de la escena.

Además, concordamos con Byung-Chul Han cuando dice que:

> *Quien actúa rompe con lo que existe y pone en el mundo algo nuevo, algo completamente diferente. Para ello debe vencer una resistencia. El juego, en cambio, no interviene en la realidad. Actuar es el verbo de la historia. El humano jugador, manualmente inactivo, del futuro representa el final de lahistoria.*[4]

Propongo entonces que la mirada expectante pueda generar relaciones históricas territoriales identitarias y que haga uso de las nuevas tecnologías a favor de construir y revisar una experiencia personal que resuena en una comunidad y se extiende a un contexto sociohistórico.

El autor plantea que las no-cosas están desnudas, si subordinamos completamente la vida a funciones e informaciones, desterramos de ella lo divino, el camino a construir entonces tiene que ver con un reconectar con lo vital de la vida; tierra, cuerpo, cosa y cielo. Buscamos re-construir una memoria colectiva que resuena de modo vital en el encuentro, en el momento en que se activa esta realidad paralela en el espacio de museo damos sentido a la cosa y a la teatralidad rompiendo con la solemnidad propia de estos espacios. Le damos una significativa importancia a la recopilación de datos que van a ser escuchados por sus propios autores en el momento de la escena instalativa. Esto identifica y hace partícipe al público de lo que sucede narrativamente en la obra.

Por otro lado, Nietzsche piensa la teoría del eterno retorno como una visión circular del tiempo en donde los acontecimientos siguen reglas de causalidad. Una repetición del mundo en donde se llega a la extinción para volver a crearse, un volver a comenzar, pero no desde cero, sino que hay una idea de acumulación de lo vivido. Esta teoría se manifiesta de manera omnipresente y metafórica en la escenografía por medio de la forma circular del dispositivo escénico y de la repetición de la acción del público en la experiencia interactiva, por otro lado, en la técnica estatuaria que evoca circularmente el estado de reposo y de acción.

Siguiendo en la dirección de pensar el cuerpo, en relación con las cosas y a las no-cosas propongo identificar la idea del cuerpo con el potencial de devenir en objeto escultórico teatral, me interesa dialogar con tres autoras. Por un lado, con Andrea Saltzman tomando su libro *La metáfora de la Piel* en el que habla de diseño de vestimenta, nos comunica que la metáfora de la piel se da a través de las formas, plantea a la piel como ese órgano conector entre el sujeto y el mundo. Poniendo el foco en las interacciones entre el ser y su entorno. La piel como metáfora de la materialidad hace referencia a una multiplicidad de estrategias de adaptación e intercambio entre un cuerpo vivo en relación con un mundo/contexto que cambia todo el tiempo.

> *El espacio diseñable se construye en relación, somos paisaje y somos cuerpo, somos cuerpos que diseñan cuerpos, piel que diseña piel. Somos seres sociales que vivimos, nos alimentamos de nuestros afectos, del aire, de la luz, del agua, de la tierra, somos parte de este sistema vital que a su vez conforma un antiguo universo que se expande* (pág.146)

La decisión de mirar al cuerpo como esperanza de la vida y de la posibilidad de reconfigurar el modo de historización, de conectarnos con otras/os, de ser algo más que información se hace presente en la trama. Producir teatralidad en cada territorio con sus singularidades funciona de raíz creativa y de escucha a los procesos sociales que se dan en cada región como parte de una comunidad nacional y mundial más grande. Hay algo de lo que puede narrar el vestuario y la imagen que no es capaz de absorberlo ni la palabra ni el gesto.

**Objeto Escultórico Teatral**

Propongo el término Objeto Escultórico Teatral para describir una serie de objetos manufacturados escultóricamente para la escena espectacular, teniendo como contexto el formato de Instalación Teatral.

El objeto escultórico teatral es creado a través de la acción de esculpir, moldear, modelar, realizar sobre materiales sólidos una forma tridimensional. La creación de un objeto que será puesto en acción en un espacio, un tiempo y un lugar con fines ficcionales para contemplar en relación con un público, utilizando una combinación de discurso visual, no verbal de carácter poético.

Estos objetos pueden tener distintas formas, en este caso tomé la decisión de trabajar sobre cuerpos antropomorfos con el potencial de metamorfosearse con otros objetos industriales de la escena, por ejemplo, brazos que se adhieren a una mochila recolectora de manzanas por medio de imanes. Realicé dos muñecos de distintas materialidades, por un lado, abordando materiales reciclados como cartones, papeles, tornillos, y cementos de contacto, cintas, e imanes para uno de los personajes llamado “Abuelo”. Por el otro lado desarrolle un trabajo sobre textiles, buscando la adherencia con ojales, cordones y costuras, de ello resultó dos personajes con expresividades opuestas, “la abuela” con características blandas, curvas, y redondeadas, texturas suaves y el otro con rigidez, más áspero y frío. En el proceso de creación de los OET fuí buscando imprimir un peso y una mirada tridimensional, pensando su circulación en distintos espacios de la escenografía. Finalmente diseñamos un dispositivo escenográfico también con impronta escultórica que me permite profundizar en esta idea por medio de la utilización de otros tipos de materiales, tales como, metales y maderas. Me resultó indispensable durante todo el proceso incorporar un diálogo fluído con la materia, escuchar lo que el material me iba pidiendo para abordar la construcción y luego para manifestarse por medio de los ensayos en la escena.

Entonces afirmamos que nuestra investigación escénica se encuentra centrada en el desarrollo de un código teatral que puede ser leído de modo escultórico. Al hacerlo, nos proponemos dialogar con el espacio en función de sus características específicas: ya sea una sala teatral, un museo o la calle. La escultura funciona como un "enigma" que permite trascender la materialidad del objeto "aludiendo" a lo humano (esto contiene lo histórico y también lo espiritual) en el despliegue de una visión personal del mundo. Hasta el momento esto se manifiesta en un tipo de teatralidad -que podríamos llamar- instalativa que se manifiesta en la tensión permanente entre movimiento y detención. En términos de relato, las palabras que aparecen en la escena también se apoyan sobre lo histórico-colectivo y lo individual.

En el OET se hace presente la relación entre vida y muerte. La materia se comunica por medio de movimientos que genera la manipuladora en la escena, es la acción la que invita a imaginar la vida de las cosas. A su vez en los momentos de detención y reposo es la cosa en sí misma a través de su materialidad, sus huellas y cicatrices comunica una historia pasada, podemos aludir a una acción que en algún momento fue dada. En este momento el silencio como metáfora visual interviene sobre un espectador que resulta influenciado por lo que percibe sensorialmente.

En la exploración escénica, el guión termina de construirse sobre las relaciones que establece el OET y la performer con los demás objetos; relaciones de

acompañamiento, tensión y hasta confrontación. También se la entiende como una dramaturgia fenomenológica, específica, que se plasma en el presente de la escena a través de la evolución de la materia en el tiempo y en el espacio. La obra resultante se consuma tanto con las posibilidades reales y materiales de los objetos como con la relación escena-espectador dada, principalmente, a través de la percepción y la decodificación.[5]

**Relación entre artes visuales y teatro**

Desde una perspectiva liminal y porosa revisamos nociones que nos ayudan a pensar en el proceso puntual que abordamos con nuestra producción artística.

**Escultura expandida**

El estudio del objeto escultórico pertenece a primera vista, al campo de la escultura, a un campo que pareciera presentar en su definición infinitas posibilidades de ser descrito. Rosalind Krauss (1978) expresa que la escultura había surgido como monumento, y que a partir del minimalismo pasa a desterritorializarse, se vuelve autónoma.

Krauss define a estas nuevas prácticas como campos expandidos de la escultura. Esta expansión no sólo acontece del arte hacia el mundo, sino que va también en sentido contrario: de cualquier práctica social, comunitaria, hacia el arte. Es una manera de expandir el concepto de escultura para abarcar a todas estas nuevas corrientes y obras que antes no sabían dónde encasillarlas. Como el trabajo desarrollado por las/os siguientes artistas: Alice Aycock en Laberinto, (1972) o Robert Smithson en Primer desplazamiento de espejos, Yucatán, (1969). En Argentina Julio Le Parc y Gyula Kosice, por ejemplo.

A raíz de estos ejemplos la autora presenta un campo expandido, en donde se pueden ver una diversidad de manifestaciones que demuestran una sorprendente elasticidad y posibilidades creativas de la escultura en un campo que sale del museo para devenir en diversos espacios, lugares y materialidades, como a su vez busca modos diversos de relacionarse con las personas. Aquí es interesante resaltar los comienzos de los debates que abren a las nuevas propuestas híbridas e interdisciplinarias en el campo escultórico, en paralelo también sucede esto en el mundo del teatro puesto que se venía desarrollando esta idea de fronteras porosas entre disciplinas que generan experiencias multidimensionales en las obras de arte.

Por otro lado, Delia Boyano realiza un abordaje del Objeto escultórico desde la performance y propone tres momentos:

> *En primer lugar, se efectúa una aproximación al objeto como elemento clave en la configuración de identidades, con una fuerte carga simbólica y política. En segundo lugar, se aborda la importancia de la indumentaria entendida como escultura liminal, que permite al performer salir de los marcos preestablecidos por la sociedad… Mediante este recorrido se muestra cómo el objeto escultórico en acción marca el ritmo y el significado dentro del cual la performance se desarrolla* (Boyano, 2020: 1).

Se hacen manifiestas las relaciones entre materia y cuerpo, el vestuario como metáfora de la piel y constructor de una imágen compositiva, que genera emociones y sensaciones al espectador al darle la posibilidad de interactuar mediante una construcción poética del cuerpo que se expande hacia el público en forma de cosa.

**Instalación Teatral**

En el caso de las instalaciones encontramos su origen en las artes visuales. A partir del arte cinético que comienza a tomar fuerza hacia 1955, se destaca el rechazo a cualquier referente narrativo o literario, en la mayoría de los casos la abolición del soporte tradicional del cuadro, la incorporación de materiales inéditos para la creación artística, (plásticos, metales, circuitos eléctricos, etc.) y la intención de insertarse en la vida pública de la ciudad, formando parte del urbanismo.

Aparecen artistas que comienzan a trabajar con medios o materiales más novedosos, ya sean lumínicos, sonoros o tecnológicos, como se ve en muchas de las obras de Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto y Gyula Kosice, entre otros.

Con el nacimiento del concepto de Instalación entre los años sesenta y setenta, define Patrice Pavis: La instalación coloca elementos de la plástica, medios audiovisuales, fuentes de palabra o de música, itinerarios a través de una escenografía, con exclusión, sin embargo, de actores o performers vivos (Pavis, 1998: 248).

Teniendo en cuenta la definición de Pavis, propongo hablar de “Instalación Teatral” incluyendo la presencia de una actriz como parte del proceso instalativo sin que por ello se tenga que hablar de performance. Es decir, una Instalación Teatral Interactiva de Teatro de Objetos puede tener la presencia de una actriz o performer que incorpore la acción dramática.

Generalmente la obra es transitable por el espectador y este puede interaccionar con ella el tiempo que desee. Marcel Duchamp, uno de los artistas que da origen a este género, hace uso de los objetos cotidianos para resignificarlos como obras de arte en galerías y museos, donde el público puede interactuar con ellos generando ciertos movimientos. Los ready-made de Duchamp son una crítica al arte retiniano (puramente visual), donde el objeto manufacturado, sacado de su contexto original, ya sea de utilidad o decoración, se transforma en un objeto vacío, anónimo, se vuelve concepto, idea rizomática.

Durante los años sesenta también aparecen otros conceptos como el videoarte, donde los medios electrónicos (analógicos y digitales) se utilizan con un fin artístico. Uno de los pioneros, el artista Nam June Paik, utiliza la potencialidad artística del video y la televisión. Paik junto a Joseph Beuys y Wolf Vostel, entre otros, forman parte del movimiento “Fluxus” en Alemania. Movimiento que perseguía la libertad de pensar y expresar a través de la interdisciplinariedad y la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes campos.

La performance, encuentra su origen en estos “acontecimientos”, donde no se separa al artista de su obra, sino que su presencia es sujeto-objeto de la obra de arte, transgrediendo los límites entre vida y arte.

En los años setenta aparecen artistas que trabajan la performance centrados radicalmente en el propio cuerpo, donde se borran los límites entre lo ficticio y lo verdadero. Con la evolución de la tecnología, emergen variedad de performances producto de interacciones corporales y virtuales, donde lo digital se convierte en una extensión del ser humano. También florecen nuevas combinaciones y mixturas de lenguajes generando continuamente nuevos conceptos, como se da en el trabajo de la artista suiza Pipilotti Rist, quien utiliza el video reproducido a gran escala como componente central de su obra, produciendo video instalaciones y video ambientes. Invita al espectador a recorrer el espacio integrando las imágenes, el sonido, la música, la iluminación y el video con el objetivo de introducir al público en un ambiente particular generando sensaciones, percepciones emocionales y reflexiones.

En cuanto a la relación entre obra y público, tanto en los distintos tipos de instalaciones y de performance, los participantes muchas veces son meros espectadores, en otras tienen una participación, y a veces cumplen ambas funciones.

Si bien instalación y performance son términos que nacen dentro del ámbito de las artes visuales, en los ´90 se vinculan más explícitamente con el teatro. Julia Elena Sagaseta, en su artículo sobre Instalación Teatral afirma:

> *(…) la instalación teatral es una de las formas con las que los artistas tensan la teatralidad (las otras son la performance y la intervención), expanden sus límites y sus posibilidades, la sacan de los lugares conocidos para ampliar las posibilidades de creatividad, de modo que determina un teatro performático.* (2007: 2)

Finalmente, instalación y performance, ambos conceptos tan amplios y abarcativos, continúan en constante fusión con otros géneros, donde se borran las

fronteras disciplinares.

Coincidiendo con la autora en que en el teatro contemporáneo se dan cruces de lenguajes, propongo la obra *¿Qué son las cosas?* no solo como una instalación teatral, sino como una Instalación que incluye, reproducción de audios del público en vivo recopilados mediante la página web de la obra, carteles realizados con técnica de letterpress, dispositivos escénicos con instancias de activación en vivo por una actriz , combinados con elementos de plásticos, moldeables, en una puesta escenográfica común, donde está presente el encuentro entre cuerpo y cosa, cuerpo vivo y cuerpo inanimado, cuerpos que se muestran fragmentados y virtualizados por medio de la palabra hablada. El espectador es invitado a vivenciar una experiencia, a interactuar o simplemente contemplar una manifestación de un territorio con memoria chacarera.

**Conclusión**

Finalmente dejaré abiertas varias preguntas que indefectiblemente se desprenden de un proceso creativo y a su vez compartiré distintas afirmaciones que tienen un sentido ético y estético.

Por un lado, quiero destacar el poder de reconfiguración de gran parte de las obras contemporáneas interdisciplinares en su estado vivo, con esto quiero decir que mientras la obra esté en proceso de funciones, en estado de latencia tendrá el potencial de transformarse permanentemente y afirmarse en sus ejes de mayor solidez, conformando a su vez una nueva experiencia estética en cada ocasión que se abra al público mientras éste intervenga en ella.

Por otro lado, deseo reafirmar el potencial de la investigación-creación para las artistas que desarrollamos obra, trabajamos en docencia universitaria e investigamos, puesto que nos permite profundizar en una especialización de lenguaje, en el entendimiento de los procesos creativos desde el análisis conceptual que a su vez son compartidos con la comunidad. Propongo crear con una mirada de trabajo en equipo como desarrollo sostenible y posibilitador de obtener logros científicos en arte.

Resultan de ello producciones de una gran potencia expresiva al generar abordajes técnicos - conceptuales que integran procedimientos plásticos como lo es el OET en relación con una escena dramática, en un entramado que se sostiene a nivel estructural como lo es en este caso el trabajo con la interactividad y los nuevos medios. Estos modos de producción favorecen a los intercambios que luego se generan entre espacios institucionales involucrados con el arte, la cultura y la educación.

Es entonces que propongo preguntarnos si ¿Las reconfiguraciones que le suceden a la obra viva permiten que el espectáculo sostenga una misma esencia? ¿Generar un espacio de encuentro tanto con un equipo, como con el público es un modo de resistir al vacío de la información desmesurada, o es una ilusión artesanal?

Este recorrido me convoca a pensar en los diferentes modos de investigación-creación, en las obras como objeto de estudio, en sistemas metodológicos que favorezcan los procesos de creación de obra y la teorización sobre estas herramientas que se aplican para seguir construyendo estrategias que aporten a los modos del hacer, en relación a la contundencia del trabajo con materialidades en relación a la mano humana y al encuentro.

**BIBLIOGRAFÍA**


- Alvarado, A. (2018). *Cosidad, carnalidad y virtualidad: cuerpos y objetos en escena.* Buenos Aires. Diseño editorial: Ruth Miller.
- Berlante, D. (2018).*Instalación Teatral.* Buenos Aires.UNA/UBA. Recuperado de: https://xdoc.mx/documents/la-instalacion-teatral-como-agente-de-5e1e21 792a18c
- Walter Benjamin.(1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Publicado en BENJAMIN, Walter Discursos Interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires. Extraído de: https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf
- Boyano López de Villalta, D. (2020). *Del objeto escultórico como dinamizador de la narrativa en la performance feminista iberoamericana contemporánea*. Sin Objeto, 02, 68-82. Doi: http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2020.02.04.
- Byung Chul Han. (2021). *NO-COSAS*. Argentina, Buenos Aires. Penguin Random House Grupo Editorial. http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2020.02.04.
- Shaday Larios. Dossier 74 Paso de Gato Objetos. *Teatro de Objetos. Inventario de Rebeliones materiales*. Julio - septiembre 2018. Recuperado de: https://es.scribd.com/document/437743112/Teatro-de-objetos-dosier-74- paso-de-gato
- *Materiales, energía y simbolismo en Joseph Beuys*. (Marzo 2015). Extraído de: https://vitaminagrafica.wordpress.com/tag/el-concepto-ampliado-del-arte/
- Martone, N. (2022). *TADEUZ KANTOR, De Polonia a Buenos Aires*. Buenos Aires: Tinta Roja - Proteatro.
- Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario de teatro*. *Dramaturgia, Estética, Semiología*, Paidós, Barcelona.
- Ramón Almela. *"Instalaciones. Mirada Viajera de Urs Jaeggi"*. Extraído de: https://www.criticarte.com/Page/file/art2004/InstalacionesUrsJaeggi.html
- Sagaseta Julia Elena. (2007). *Instalación teatral: experimentación y denuncia en Manifiesto de niños*. Revista Territorio teatral Nº 1.
- Wehbi, E. (2021). *EL PERIFÉRICO DE OBJETOS, Un testimonio*. Córdoba: DocumentA/ Escénicas Ediciones.


**NOTAS**

[1] Ana Alvarado (2016) *Teatro de Objetos. Manual dramatúrgico*, Instituto Nacional del Teatro Editorial, Buenos Aires (Colección Estudios Teatrales), p. 8

[2] "Al Teatrode Objetos le inquieta la batalla entre cosidad y carnalidad. Objeto y humano. Cosa y carne. En el Teatro de objetos esta lucha pertenece a la naturaleza de la tarea interpretativa, el actor de este tipo de teatro es llamado "manipulador". Es una intensa y emotiva fuerza externa que impulsa al objeto. Su cuerpo está conformado por zonas o provincias disociables que le permiten ser él mismo, pero también lo otro, el objeto." (Alvarado, 2018, p.8).

[3] Berlante (2018): "Pensar hoy el teatro contemporáneo implica desplegar una serie de categorías que han resultado eficaces para intentar abordar un objeto de por sí bastante inasible. Performático, postdramático, posmoderno, post espectacular, son denominaciones que, si bien pueden diferir en varios de sus presupuestos, coinciden de manera excluyente en un punto: el teatro contemporáneo se resuelve en la interdisciplinariedad de las artes.

[4] ByungChul Han. (2021). *NO-COSAS*. Argentina, Buenos Aires. Penguin Random House Grupo Editorial.

[5] Joseph Danan, "Qué es la dramaturgia", en Qué es la dramaturgia y otros ensayos, Paso de Gato, México, 2012, pp. 11-14. 2