

Entre el teatro de objetos y el teatro de actores. Una lectura intermedial de los primeros espectáculos de *El Periférico de Objetos*.

Bettina Girotti
Instituto de Artes del Espectáculo
Universidad de Buenos Aires (UBA)
bettina.girotti@gmail.com

Resumen: Las exploraciones de *El Periférico de Objetos* se alinean con la búsqueda de una estética que no se encuentra en el centro, sino en los bordes. Es esta acepción de lo periférico como borde, la punta del ovillo para ensayar una nueva mirada sobre este grupo que avanza sobre una posible combinación entre el teatro de objetos y el teatro de actores; una mirada desde una perspectiva intermedial que nos permita organizar su trayectoria desde un lugar original. Para ello, partimos de la hipótesis de que la superposición entre teatro de objetos y teatro de actores, clave para una estética periférica, y que tiene como síntesis formal la superposición de sujetos y objetos, una superposición que irá adquiriendo nuevas modalidades en cada uno de los espectáculos, puede ser entendida como un fenómeno intermedial. Nos detendremos entonces en los procedimientos que el grupo ha ensayado para moldear esa superposición sujeto/objeto haciendo foco en tres puestas y mirando especialmente los diferentes cuerpos y materialidades que se ven en escena, la manipulación y los sentidos que producen: *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1994) y *Máquina Hamlet* (1995).

Palabras clave: teatro de objetos; teatro de actores; cuerpo; intermedialidad; teatro posdramático.

Resumo: As explorações de *El Periférico de Objetos* alinham-se à busca por uma estética que não se encontra no centro, mas nas bordas. É esse significado do periférico como borda, ponta da bola para testar um novo olhar sobre esse grupo que avança uma possível combinação entre o teatro de objetos e o teatro de atores; um olhar desde uma perspectiva intermedial que nos permite organizar sua trajetória a partir de um lugar original. Para isso, partimos da hipótese de que a superposição entre teatro de objetos e teatro de atores, chave para uma estética periférica, e que tem como síntese formal a superposição de sujeitos e objetos, superposição que adquirirá novas modalidades a cada deles mostra, pode ser entendido como um fenômeno intermediário. Detenhamo-nos então nos procedimentos que o grupo tem ensaiado para moldar esta sobreposição sujeito/objeto, centrando-nos em três espetáculos e olhando especialmente os diferentes corpos e materialidades que se veem em cena, a manipulação e os significados que produzem *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1994) e *Máquina Hamlet* (1995).

Palavras-chave: teatro de objetos; teatro de atores; intermedialidade; corpo; teatro pos-dramático.

Abstract: The scenic research of *El Periférico de Objetos* is aligned with the quest for an off-center or border aesthetic. It's this acceptance of the peripheral as a border, the bare bone to test an approach that focuses on a possible combination between Object Theatre and Actor Theatre; an approach from an intermedial perspective that allows us to organize its trajectory from an original regard. In order to do so, we argue that the overlapping of subjects and objects, formal synthesis of the superposition between Object Theatre and Actor Theatre, key to a peripheral aesthetic, that will acquire new modalities in each of the shows, can be read as an intermedial phenomenon. We will analyze the procedures that this group has rehearsed to shape this subject/object overlap, focusing on three shows and looking at the different bodies and materialities seen on stage, the manipulation and the meanings that they produce: *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1994) and *Máquina Hamlet* (1995).

Key-words: object theatre; actor theatre; body; intermediality; posdramatic theatre.

Introducción

En 1989, integrantes del elenco de titiriteros del Teatro General San Martín (Buenos Aires, Argentina), dirigido por Ariel Bufano y Adelaida Mangani, decidieron encarar un trabajo destinado al público adulto, alejándose de la estética que marcaba al grupo oficial. Nació así El Periférico de Objetos. Según narra uno de sus fundadores, Emilio García Wehbi (2021), la historia del grupo comienza en realidad dos años antes, en 1987, a partir de la convocatoria para cubrir plazas en aquel elenco. En ese marco, se conformaría un proto-periférico con quienes ingresaron al elenco en el marco de aquella convocatoria: Ana Alvarado, Paula Nátoli y Daniel Veronese (que habían pasado por el taller privado de Bufano) y el propio García Wehbi. A este grupo, se sumaría dos años más tarde Román Lamas. A lo largo de casi dos décadas de trabajo esta formación irá mutando, incorporando nuevos intérpretes, más o menos estables, como Alejandro Tantanian, Javier Swedzky, Laura Yusem, Maricel Alvarez, Alejandro Catalán, Guillermo Arengo, Felicitas Luna, Jorge Sánchez, Julieta Vallina, por mencionar algunos nombres.

Las exploraciones del grupo se alinean con la búsqueda de una “estética periférica”, como sus integrantes la han denominado. Según Daniel Veronese:

Buscamos un nombre que tuviera que ver con nuestra forma de expresión. Lo de *periférico* nos gustaba por la manera de pensar nuestra ubicación dentro del teatro. También porque nos definía estéticamente; nos interesaba la búsqueda de “autores periféricos”, el mirar el teatro desde otro lugar. Por otra parte, creemos que trabajamos en una zona periférica entre el “teatro de actores” y el “teatro de objetos”. Tratamos de no inclinarnos para ninguno de los dos lados. (citado en Dubatti, 2012, p. 231).

La utilización del sintagma “periférica” para calificar su estética no se funda solo en un juego de palabras con el nombre de la agrupación, sino también en la (auto)inscripción de su trabajo como parte de una genealogía que hilvana como predecesores a artistas considerados periféricos y en la conciencia de que su propuesta estética no se encontraría en el centro sino en los bordes del campo teatral argentino de los 90; una propuesta estética alejada de los cánones estéticos imperantes. De todas las explicaciones esbozadas por Veronese, es la acepción de lo periférico como borde, como una zona a mitad de camino entre el “teatro de actores” y el “teatro de objetos” lo que aquí nos interesa retomar. El Periférico de Objetos es heredero del teatro de títeres, sin embargo, su propuesta escénica se funda en la ruptura con esta tradición, en la búsqueda de nuevas formas que exploren las posibles articulaciones entre sujetos y objetos. En este terreno, la presencia creciente y mutable de los cuerpos de quienes se encargan de la manipulación juega un rol fundamental ya que altera los vínculos entre sujetos y objetos y abre el camino a la multiplicación de las “especies de objetos”¹. Aquella idea de *equilibrio* entre el “teatro de actores” y el “teatro de objetos” planteada por Veronese se vuelve la punta del ovillo para ensayar una nueva mirada sobre El Periférico de

¹ Una versión preliminar de este artículo se ha presentado como ponencia en las *XXII Jornadas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”* bajo el título “Títeres, muñecas, maniqués: otros cuerpos en la poética del Periférico de Objetos”. En aquella oportunidad se trabajó sobre una periodización tentativa partiendo de la hipótesis de que en *Ubú Rey* todavía podemos hablar de teatro de títeres, con manipuladores a la vista pero “invisibilizados”, y que esta presencia disimulada comienza a hacerse explícita en las siguientes obras.

Objetos que avance sobre una posible combinación entre el teatro de objetos y el teatro de actores; una mirada desde una perspectiva intermedial que nos permita organizar la trayectoria de este grupo desde un lugar original.

Para ello, partimos de la hipótesis de que la superposición entre teatro de objetos y teatro de actores, clave para una estética periférica, y que tiene como síntesis formal la superposición de sujetos y objetos, una superposición que irá adquiriendo nuevas modalidades en cada uno de los espectáculos, puede ser entendida como un fenómeno intermedial. Nos detendremos entonces en los procedimientos que el grupo ha ensayado para moldear esa superposición sujeto/objeto haciendo foco en tres puestas y mirando especialmente los diferentes cuerpos y materialidades que se ven en escena, la manipulación y los sentidos que producen: *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1994) y *Máquina Hamlet* (1995).

Superposición sujeto-objeto como clave de lectura intermedial

A primera vista, un abordaje intermedial de la trayectoria de este grupo puede no resultar muy original: una mirada panorámica al trabajo de El Periférico de Objetos evidencia un denso entramado de cruces con otras prácticas artísticas. Podemos hablar de las relaciones del teatro con la literatura (el cuento de E.T.A. Hoffmann en *El hombre de arena*, *La metamorfosis* de Franz Kafka en *Zoedipous*, la nouvelle *Primer Amor* de Samuel Beckett en *Variaciones sobre B...*), con la ópera y los madrigales (en *Monteverdi Método Bélico M.M.B.*); con el circo (en *Circoneuro*), con las artes visuales (particularmente la instalación y la obra de Henry Darger en *Manifiesto de niños*). Además de estos cruces más o menos explícitos, el grupo trabaja en cada una de sus puestas con textos de diversa índole que le permiten construir aquella estética periférica. La utilización del concepto de lo siniestro de Sigmund Freud en *El hombre de arena* es quizá el ejemplo más extendido².

Si los fenómenos de contaminación entre las artes pueden rastrearse en el teatro desde hace algunos siglos, no ha sido hasta hace poco tiempo que los estudios intermediales han proliferado: no estaríamos frente a nuevos tipos de problemas sino a nuevas posibilidades de presentación y pensamiento de estos fenómenos (Rajewski, 2020). El de intermedialidad es un concepto complejo cuyos aportes provienen de diferentes campos y tradiciones disciplinarias, lo que redundará en diversos enfoques y usos de este término³. Es

² A medida que los ensayos de *El hombre de arena* avanzaban fue sumándose a la estructura del relato escénico esta mirada periférica del cuento de Hoffman. El prisma de lo siniestro adquirió en las lecturas de las diversas producciones del grupo un papel central, como ha trabajado Ana Alvarado en "El Objeto de las Vanguardias del siglo XX en el Teatro Argentino de la Post-dictadura" (2005b).

Considerando las obras que aquí se analizan, podemos agregar a este corpus periférico: *El panóptico*, de Jeremy Bentham, *Vigilar y castigar* y *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, mi hermana y mi hermano...* de Michel Foucault, *El Antiedipo* de Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Álbum sistemático de la infancia*, de René Schérer y Ruy Hocquenghem y las lecturas desmanicomializadoras de Ronald David Laing y David Cooper para la puesta de *Cámara Gesell*; así como el trabajo con la noción de *doppelgänger* freudiano y el doble tal como ha sido trabajado por Edgar Allan Poe en "William Wilson" o por E.T.A. Hoffmann en "Los elixires del diablo" o "El hombre de Arena" y *Maus* de Art Spiegelman por mencionar algunas de las lecturas que acompañaron el trabajo de preparación de *Máquina Hamlet* (García Wehbi, 2021).

³ En el artículo "The 'in-between' of what? Intermedial perspectives on the concept of borders/boundaries" (2016), Jean-Marc Larrue reseña el devenir de los estudios sobre intermedialidad y organiza su desarrollo en dos periodos históricos: un primer momento al que denomina "mediático", caracterizado por la no problematización de la existencia objetiva de los medios y la noción de "in-between"; seguido por un periodo "pos-mediático" en el que se discute la existencia de estas entidades y cuestiona la

por ello que, tal como insiste Irina Rajewski (2020), invocar la noción de intermedialidad obliga a definirla. Siguiendo a Chiel Kattenbelt (2008) evitaremos la distinción entre “artes” y “medios”, entiendo que las diferentes artes pueden ser entendidas como medios; así serán entendidos el “teatro de objetos” y el “teatro de actores”. Entre los aportes a la discusión sobre esta noción que se han ofrecido en el terreno de la práctica teatral Kattenbelt distingue tres modalidades: la combinación de varios medios en un mismo objeto artístico a la que denomina “multimedialidad”; la transferencia de un medio a otro o “transmedialidad”, y, finalmente, la “intermedialidad”, es decir, la co-relación de medios en el sentido de influencias mutuas entre estos. Esta última modalidad no solo implica el encuentro de distintos medios o prácticas artísticas sino una redefinición y una influencia recíproca: “las convenciones específicas de cada medio, previamente existentes, se modifican y esto permite explorar nuevas dimensiones de percepción y experiencia” (Kattenbelt, 2008, p. 25).



Figura 1. *El hombre de arena.* El Periférico de Objetos. Fotografía de Magdalena Viggiani, cortesía de la autora..

Los espectáculos del grupo, explica Ana Alvarado, se caracterizan por “la investigación escénica de los posibles encuentros entre el cuerpo del actor y el cuerpo del objeto” (2018, p. 10). Es a partir de estos “posibles encuentros” que entendemos que esta estética periférica es también intermedial y tiene como punto de partida necesario la articulación entre el teatro de objetos y el teatro de actores. Hablaremos, entonces, de “actriz-manipuladora” y de “actor-manipulador”, intérpretes que actúan y manipulan a la vez. La utilización del guion no hace sino condensar en un solo término dos labores que son consideradas por separado y que aquí funcionan como clave para pensar las relaciones intermediales entre estas dos formas teatrales.

utilidad de la noción de medio.

Esta es una articulación que se produce en una zona pantanosa de las artes escénicas: el teatro de títeres y el teatro de objetos siempre han requerido de la presencia humana, de artistas que manipulen a los personajes-objeto y que les presten su voz. Sus historias se entrecruzan en múltiples momentos: el repertorio de los teatros de títeres –considerados “actores en miniatura”– solía incluir las mismas obras que las compañías de artistas de carne y hueso; asimismo, los espectáculos con muñecos funcionaron como antesala y como publicidad de las presentaciones de actores⁴.

Desde su irrupción en el campo teatral porteño e internacional, distintas investigaciones han reparado en la particular convivencia escénica de sujetos y objetos en las puestas de El Periférico de Objetos. La estética de este grupo ha sido explicada como “un complejo trabajo de interacción entre actores y muñecos” sin dejar de lado que “la presencia de los actores ha ido ganando terreno en sus últimas obras, en detrimento del trabajo con objetos” (Cornago, 2006, s/p) y sus puestas en escena, definidas como “una propuesta renovadora y única con respecto a los conceptos actuales de teatralidad, cuerpo, espacio, representación” (De Toro, 2006, p. 13). Se ha destacado también la relación particular entre los objetos y la palabra, entendiendo la hegemonía de los primeros y la periferia de la segunda, y vinculando la incorporación de la palabra con la pérdida del protagonismo de los objetos en favor de los sujetos (Trastoy y Zayas de Lima, 2006). Entre estas miradas, la de Ileana Diéguez se aproxima –sin explicitarlo– a un enfoque intermedial al considerar la propuesta de El Periférico de Objetos en términos de una hibridación que combina diversas materialidades y prácticas artísticas y cuyas creaciones apuntan “a una integración de soportes procedentes de las artes visuales, la fotografía, el teatro de objetos, el teatro de títeres (...) y el ‘teatro de actores’” (2014, pp. 108-109). Esta “estética fronteriza”, afirma Diéguez, desplaza “la teatralidad de sus marcos habituales, desautomatizando convenciones representacionales y perturbando las dinámicas de percepción” (2014, p. 113).

En estas lecturas puede entreverse la importancia de la presencia creciente y mutable de quienes manipulan. Empero, no avanzan respecto a un análisis de estas experiencias que considere la articulación entre sujetos y objetos como nudo de una propuesta intermedial. En ese sentido, las palabras de Alfonso De Toro respecto a la necesidad de un nuevo paradigma analítico resultan casi proféticas:

El teatro se presenta como materialidad “plástica” en una interacción entre muñecos y agentes (“actores”) que son punto de arranque de una reconceptualización de las categorías ‘actor’ ‘sujeto’ y ‘mimesis’ y con ello comienzan los problemas de recepción para el público y terminológicos y teóricos para cualquier crítico ya que los trabajos de (‘PO’) se encuentran al límite y más allá de los instrumentos de descripción actual. ‘PO’ tiene como tema no tan sólo fenómenos actuales de nuestra sociedad y del individuo, sino que su tema principal es el teatro mismo, de allí que una de sus características fundamentales es la ‘metateatralidad’. Con lo expuesto, ‘PO’ no tan sólo renueva el ámbito tradicional llamado ‘teatral’, sino que obliga a las ciencias del teatro a repensar sus categorías y métodos de análisis (2006, p. 13).

Meike Wagner (2006) pareciera tomar la posta respecto a esta necesidad al analizar la puesta de *Máquina*

4 Múltiples ejemplos de estos cruces pueden encontrarse en los dos volúmenes de *A History of European Puppetry*, de Henryk Jurkowsky y Penny Francis, y en el trabajo de John McCormick, J. y Bennie Pratasik, *Puppet Theatre in Europe, 1800-1914* (1998).

Hamlet de El Periférico de Objetos a través de la intersección entre fenomenología y teoría de los medios, y utilizando la noción de intermedialidad como matriz que da forma y produce cuerpos teatrales a través de una negociación entre el discurso sobre el cuerpo, el espectador como perceptor encarnado y el concepto de materialidad. Para Wagner, el teatro de títeres es una forma de arte intermedial que trae un problema ontológico a la distinción entre la representación de la vida versus la tecnología de los medios. Aunque Wagner nos ofrece una mirada intermedial a este espectáculo, su interés no radica en la articulación entre los cuerpos y las cosas.

Tal como se dijo, en tanto el teatro de títeres y de objetos y el teatro de actores se han entrelazado históricamente, los cruces entre estas prácticas configuran una zona pantanosa de las artes escénicas. El juego con las posibilidades que ofrecen objetos y actores puede ser leído desde el cambio de paradigma del teatro dramático hacia el teatro posdramático analizado por Hans-Thies Lehmann (2013) y las modificaciones que generó en la puesta en escena y que repercutieron en la ruptura de la especificidad y en la apertura hacia otros medios. Aunque Lehmann no está hablando del teatro de objetos (ni tampoco del teatro latinoamericano ni del teatro argentino) síntomas análogos pueden rastrearse entre experiencias de este tipo. Para ello, quizá debamos retroceder algunos casilleros y observar la interacción de sujetos y objetos en el teatro de títeres. Esta es una forma teatral que se distingue del teatro de actores por un elemento fundamental (tal vez el más fundamental): el “sujeto” actuante y hablante hace un uso temporal de fuentes motoras y sonoras externas. Las relaciones entre ese sujeto y sus fuentes motoras y sonoras cambian constantemente y estas variaciones comportan estéticas específicas. Henryk Jurkowski sostiene que:

(e)stos cambios han llevado al menos a la destrucción de las reglas “clásicas” y al mismo tiempo han contribuido a la disminución del uso de títeres como sustituto de los humanos (...) ha crecido un nuevo teatro rico en sistemas de signos. En el escenario han aparecido máscaras, muchos tipos nuevos de utilería y accesorios y de objetos. El teatro de títeres se ha convertido en un arte heterogéneo que se basa en muchos sistemas de signos diferentes (...) El teatro de títeres moderno, o al menos algunas de sus formas, se ha convertido en el arte de yuxtaponer diferentes medios de expresión (o 'signos'), todos capaces de evocar la metáfora y complicar aún más el lenguaje de este teatro de formas. (Jurkowski, 2013, pp. 87-88).

Esta idea de yuxtaposición de la que habla Jurkowski (propuesta para el teatro de títeres pero trasladable al teatro de objetos) se enlaza con las nociones de hibridación y de estética fronteriza que expone Diéguez y nos sirve para explicar la creciente presencia de los actores (Cornago, De Toro, Trastoy y Zayas de Lima): la superposición (yuxtaposición) entre teatro de objetos y teatro de actores se construye en los bordes de estas prácticas y tiene como síntesis formal la superposición de sujetos y objetos, la cual irá adquiriendo configuraciones originales en cada espectáculo de El Periférico de Objetos. Así, en su primera obra, *Ubú Rey* (1990), todavía podemos hablar de teatro de títeres, con manipulación a la vista pero “invisible”. Esa presencia disimulada comienza a hacerse explícita en las siguientes obras. En *Variaciones sobre B...* (1991) y *El hombre de arena* (1992) quienes manipulan asumen un rol de coparticipantes y esto puede observarse, por ejemplo, en el cambio de vestuario. Finalmente, se hace evidente la combinación de ambos lenguajes con la incorporación de un trabajo actoral desligado de la manipulación en *Cámara Gesell* (1994) y *Máqui-*

na *Hamlet* (1995), incorporando en este último caso otras “especies” de objetos. Esta última puesta, que constituye un parteaguas en la trayectoria de El Periférico de Objetos, condensa algunas exploraciones en relación a la superposición sujeto/objeto que sus integrantes venían ensayando ya en espectáculos previos. Así, conforme avanza en la construcción de una estética periférica intermedial, el grupo juega con diferentes formas de superponer el mundo de los sujetos y el mundo de los objetos, ofreciendo distintas facetas de este fenómeno intermedial: juega con el montaje de cuerpos, con la incorporación del trabajo actoral desligado de la manipulación y con construcción de un territorio intermedial cohabitado sin distinciones por cuerpos y cosas, todos estos, distintos modos de articular el teatro de objetos y el teatro de actores.

Superponer cuerpos y cosas: la manipulación como montaje

La superposición sujeto-objeto adquiere en *El hombre de arena*⁵, tercer espectáculo de El Periférico de Objetos, una cualidad particular a partir del montaje entre el “cuerpo” del objeto y el cuerpo de quien lo manipula. Las condiciones de posibilidad para este ensamblaje fueron gestándose en sus dos primeros espectáculos: primero, la manipulación a la vista pero “invisible” en *Ubú Rey* y, luego, el rol de coparticipantes en *Variaciones sobre B...*

Todas las presentaciones del grupo coinciden en tomar la labor de sus integrantes como parte del elenco de titiriteros del Teatro General San Martín como punto de partida. Ya sea que se hable de una “reformulación de la tradición” (Propato, 2002), de una “separación estética” de la labor que venían realizando (Veronese, 1999-2000) y hasta de la “muerte del padre” (García Wehbi, 2021), el pasado titiritesco es un pasado del que es preciso despegarse. Esta constelación terminológica –reformulación, separación, muerte– sintoniza muy bien con la elección del primer texto dramático que el grupo lleva a escena: *Ubú rey*, una obra de Alfred Jarry clave para pensar el proceso de renovación teatral de comienzos del siglo XX, caracterizada por su irreverencia pero también por deslizar una superposición entre el trabajo actoral y la actuación de los títeres. Jarry insistía en que Padre Ubú no era ni más ni menos que un hombre-títere⁶, y que la obra que “no se escribió para títeres, sino para actores que hacen de títeres, que no es lo mismo” (Plassard, 1992, p. 43). Aunque no profundizaremos en el análisis de esta propuesta de El Periférico de Objetos, el hecho de que haya sido pensada para títeres de mesa manipulados a la vista, es decir, una copresencia de sujetos y muñecos da cuenta de los intereses que atravesarán al grupo durante sus dos décadas de existencia: generar desconcierto en el público y crear un espacio escénico intermedial cohabitado por sujetos y objetos.

Los títeres de mesa son “reemplazados” en los siguientes espectáculos por una figura que se convertiría en

5 *El hombre de arena*. Intérpretes: Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Román Lamas y Paula Nátoli. Autores: Emilio García Wehbi y Daniel Veronese. Asistente de Dirección: Magdalena Viggiani. Escenografía, Vestuario, Diseño y Realización de Objetos: El Periférico de Objetos. Música Original: Cecilia Candia. Iluminación: Jorge Doliszniak. Puesta en Escena y Dirección: Emilio García Wehbi y Daniel Veronese

6 Antes de ser presentada en el Théâtre de l'Œuvre con el título de *Ubú rey*, la obra fue montada varias veces en Rennes por el “Théâtre des Phynances” de los adolescentes Henri Morin y Alfred Jarry con sombras, actores o títeres. Después de las emblemáticas funciones de 1896, Ubú adoptó dos veces, mientras Jarry vivía, las dimensiones del retablo: primero como títere de guante, en el “Théâtre des Pantins” (1898) y luego como marioneta, en el “Théâtre des 4-Z'Arts” (1901), en la forma reducida de *Ubú en la colina (Ubu sur la butte)*.

símbolo del grupo, la muñeca antigua. Este desplazamiento del terreno de los títeres al terreno de los objetos que no han sido contruidos para la escena viene acompañado en *Variaciones sobre B...*, segundo espectáculo del grupo, por una modificación en el trabajo de manipulación ya que quienes se encargan del manejo de los muñecos también tienen un papel en la acción. A partir del análisis de este espectáculo, al que considera un punto de clivaje, Lucas Rimoldi (2008) sostiene que la estética de Samuel Beckett signa la totalidad de la producción del grupo. La obra de este dramaturgo funciona como intertexto por diversos factores que van desde la noción de sujeto beckettiana, que erosiona la identidad dando a veces lugar al anonimato, una concepción estética que privilegia el trabajo con y desde la forma debido a lo cual pareciera no haber historia, la presencia de acciones obscenas y climas asfixiantes, la limitación y alteración de las posibilidades comunicacionales y, lo que aquí nos interesa, el estatuto y la utilización de los objetos. Para Rimoldi, “en Beckett los personajes se acompañan de entidades cargadas de trascendencia que parecen extensiones de los cuerpos, prótesis” (2008, p. 6). Aunque Rimoldi no ahonda en las diferentes modalidades que puede adoptar la relación sujeto-objeto, sí anticipa una suerte de relación simbiótica entre ambos.

Aquel vestuario negro neutro que en *Ubú rey* ponía los cuerpos de quienes se encargan de la manipulación al margen de la acción es reemplazado en *Variaciones sobre B...* por los largos guardapolvos azules y barbijos que usan los “científicos” (Primera parte) y por los sombreros y sacos al estilo de un clown beckettianos de los ciegos (Segunda parte). García Wehbi recuerda el abandono de la neutralidad y las posibilidades escénicas que esto abría:

Esa disociación era parte de una técnica que ensayábamos para generar verosimilitud y que, produciría cierto desconcierto en la mirada del espectador, ya que por un lado al muñeco se le daba vida manipulándolo, pero al mismo tiempo se lo sometía. Entonces en escena ya no había un único discurso basado en lo que narraba significativamente el objeto, sino que la presencia de los cuerpos de los manipuladores al mismo tiempo generaba una narrativa que se sostenía en el vínculo entre el manipulador y su objeto manipulado. (García Wehbi, 2021, p. 24).

Así, la acción se multiplica: sucede en la mesa (en este caso, una puerta de madera en posición horizontal), territorio de los objetos; sucede “alrededor” de ella, territorio de los sujetos; y sucede en un otro territorio en el que sujetos y objetos se superponen. La mirada del público que García Wehbi resalta en su lectura de la nueva propuesta de manipulación se hilvana con el proceso de “visión-doble”, noción que ofrece Steve Tillis para pensar la “esencia” del teatro de títeres; un proceso clave que no se limita a ningún estilo, época o tradición particular, sino que es fundamental para el fenómeno en toda su diversidad temporal y geográfica. Para este autor, durante la actuación del títere (y aquí podemos ampliar a la actuación del objeto), el público lo percibe como un “objeto” y, al mismo tiempo, lo imagina como un “ser vivo”. La propuesta de manipulación ensayada por El Periférico de Objetos ya en *Variaciones sobre B...* sostiene esta doble mirada del público de la que habla Tillis y al mismo tiempo la pervierte desequilibrando la balanza hacia la percepción como objeto. Tal como explica Román Lamas, buscaron desarmar la idea de que los objetos se mueven mágicamente, por sí solos, y generar con ello distintos niveles en escena: el nivel de los objetos, el

nivel de los sujetos que manipulan, y que, al mismo tiempo son manipulados por esos objetos⁷.



Figura 2. *El hombre de arena*. El Periférico de Objetos. Fotografía de Magdalena Viggiani, cortesía de la autora.

Como adelantamos, esta dinámica de superposición sujeto-objeto adquiere una nueva intensidad en *El hombre de arena* a partir de la superposición entre el “cuerpo” del objeto y el cuerpo de quien lo manipula. El cuento homónimo de E.T.A. Hoffman, punto de partida en la exploración del grupo, narra la vida de Nataniel, un joven que no ha podido superar la traumática muerte de su padre ocurrida durante su infancia y que tiene para él un único responsable: el hombre de arena, a quien cree reconocer en el abogado de su padre, el Dr. Coppelius. A pesar de estar comprometido con Clara, Nataniel se enamora de Olimpia y, el descubrimiento de que esta última no es ni más ni menos que una autómatas lo enloquece llevándolo al suicidio.

La versión “muy libre” (García Wehbi, 2021) de *El Periférico de Objetos* se estructura en cuatro escenas/momentos que rompen con la linealidad argumental y construyen una atmósfera onírica. El espacio escénico se organiza en torno a una caja llena de arena; un arenero que funciona como guiño al texto de Hoffman, alrededor y sobre el cual cuatro viudas vestidas íntegramente de negro y con un velo sobre sus rostros velan constantemente a las muñecas, enterrándolas y desenterrándolas una y otra vez. Desde el inicio de la obra queda claro el doble rol que tienen las viudas: de un lado, artífices del ritual de entierro-desentierro, de otro, la manipulación de las muñecas.

Esta acción cíclica inhumación/exhumación colaboró en la lectura de la obra como una metáfora sobre los

⁷ Esta idea fue compartida en el marco de la Mesa redonda “El Periférico de Objetos (más de) veinte años después”, coordinada por Luciana Estévez, de la que participaron Daniel Veronese y Román Lamas (XXII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino GETEA, 2013).

crímenes de lesa humanidad perpetrados durante la última dictadura cívico-militar argentina⁸. Daniel Veronese sostiene al respecto que

(l)a lectura que producía en el público argentino era unívoca. Los muertos querían aparecer a la luz para contar su historia. Si bien había en todos nosotros una necesidad política personal de exorcizar ciertos temas relacionados con la represión militar, ésta no estuvo presente a la hora de preparar el trabajo. Pero obviamente en nuestro país la obra fue leída como una obra sobre los desaparecidos por la dictadura. Nosotros, sin habernos propuesto hablar específicamente del tema, logramos una síntesis poética, creo que imposible de lograr si la idea hubiera estado delante de la forma. Simplemente dejamos vagar nuestros fantasmas sobre lo siniestro. Y es imposible que en la Argentina determinados signos no se lean de esa manera; siendo lo siniestro un elemento con el cual convivimos durante años. El resultado no fue panfletario. Ese fue, creo, el mayor logro del trabajo. (Veronese, 1999-2000).

La reescritura del cuento de Hoffman se centraba en el personaje de Nataniel, que acababa de morir y estaba siendo velado por las cuatro viudas-manipuladoras. Durante el sepelio, Nataniel, que había vivido postrado en una silla de ruedas, vuelve a la vida para ver cómo las viudas entierran y desentierran su pasado: a su mujer, al bebé hijo de ambos y a su amante, reviviendo una y otra vez la tragedia familiar. Esto sucede ante la mirada silenciosa del Dr. Coppelius, una muñeca en cuyo rostro se intuye aquella repugnancia que en el cuento despierta este personaje en Nataniel. Aquel, es el único sobreviviente de la puesta: al final el Dr. Coppelius/hombre de arena, se yergue exultante sobre el gran arenero.



Figura 3. *El hombre de arena*. El Periférico de Objetos. Fotografía de Magdalena Viggiani, cortesía de la autora.

También aquí decidieron recurrir a las muñecas antiguas que habían utilizado en *Variaciones sobre B...*

⁸ Lorena Verzero (2011) resalta que para el momento de estreno de *El hombre de arena* los años del terrorismo de estado aún no ocupaban un lugar central entre las temáticas aludidas desde la escena. Verzero insiste en que, si bien la pieza no tematiza la desaparición de personas durante la dictadura, en “la representación del horror universal es posible observar la particularidad de la historia argentina de los años setenta e, incluso, por sinécdoque, historias privadas. Historias de madres, de abuelas, de familiares, de desaparecidos” (Verzero, 2011, p. 207).

Aunque la presencia de estos objetos establece una continuidad con ese espectáculo, en *El hombre de arena* la manipulación se pervierte aún más a partir de la transformación de la relación entre sujetos y objetos y la disolución de los límites entre ambos: las manos de las viudas-manipuladoras reemplazan las manos de las muñecas, combinando así las potencialidades expresivas de sujetos y objetos.

La primera cuarta parte del espectáculo se concentra en estas viudas que se mueven alrededor del arenero. Lo primero que vemos son sus manos alumbradas por las velas que sostienen y que quiebran la penumbra de la sala. Las manos son la única parte de sus cuerpos que permanecerá constantemente descubierta. Luego de unos instantes de silencio, comienza la música, una composición repetitiva aunque con variaciones que monopoliza por completo el plano sonoro, con la excepción de los ruidos generados por las acciones. Las viudas se sientan a un lado del escenario mirando al público, sosteniendo sus velas, y una quita la mortaja que cubre a Nataniel-muñeca, que yace en medio del escenario-arenero: le quita la venda de los ojos, la acaricia mientras permanece inerte, y de repente –y sin mediar explicación– se levanta el velo y comienza a besar a la muñeca hasta que otra intercede para detener la acción (secuencia que se repetirá más adelante). Hasta aquí, las muñecas aparecen solo en su condición de muñecas, inmóviles, a merced de los deseos y caprichos de las viudas. No será hasta la aparición de una segunda muñeca, que las viudas, sin abandonar su ritual, comiencen a manipular. Estas figuras irán alternando entre permanecer sentadas e incorporar elementos a la acción. Ubican una a una las velas sobre el arenero, traen la silla de ruedas de Nataniel-muñeca, buscan una pala y desentierran al hijo-muñeca que permanecía sepultado. Nataniel-muñeca se incorpora para mirarlo e intentar tocarlo: abandona su inercia para construir la ilusión de estar vivo.

El Dr. Coppelius, que solo observaba las acciones de los demás personajes, le tira la arena en la cara a Nataniel. Las muñecas, como el hombre de arena del cuento de Hoffman, se arrojan tierra a los ojos. Es en esta pequeña y significativa acción, que se condensa el solapamiento entre el “cuerpo” del objeto y el cuerpo de la viuda que lo manipula: es la mano de la viuda sin disimular la que toma la arena y la echa con violencia sobre la muñeca. Este ensamblaje de cuerpos se reitera en diferentes momentos. En uno de los sucesivos velorios, una de las muñecas toma a la que está siendo velada y la arrastra hasta un pozo. A diferencia de otras interacciones entre las muñecas en las que la mano de la muñeca es la que establece el contacto (por ejemplo, los intentos de Nataniel-muñeca de acercarse y acariciar a su hijo) aquí es la mano de la viuda la que se superpone y funciona como mano de la muñeca y esto lo hace sin tratar de disimularse tras la pequeña mano artificial.

Esta superposición sujeto-objeto que se concentra en las mismas manos que habían sido iluminadas al comienzo de la obra, es “un montaje de cuerpos”, tal como ha propuesto Ana Alvarado para pensar la manipulación. Se trata de dos materialidades, la del objeto (en este caso una muñeca) y del sujeto que lo manipula (en este caso la viuda); materialidades que Alvarado resume en los términos “cosidad” y “carnalidad” y que construyen un nuevo ente, aquel “cuerpo teatral” del que habla Mieke Wagner. Esta combinación entre

carne y cosa es, ni más ni menos, que la base del teatro de objetos entendido como un sistema integrado por el cuerpo del actor/actriz y el del objeto, ambos considerados fragmentos de un cuerpo mayor e intermedial que constituyen juntos. En palabras de Alvarado:

(e)ste sistema está constituido por secuencias o segmentos; en ellos, el cuerpo del actor o su fragmento es una unidad más, sin orden de importancia. Los cuerpos rotos de los manipuladores pueden funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables e independientes entre sí. (2005a, p. 1).

Esta idea de piezas intercambiables y de simetría se enlaza en *El hombre de arena* con la imposibilidad, o por lo menos, la dificultad de separar al sujeto del objeto. Es aquí donde podemos pensar esta innovación en el manejo de los objetos en términos de una reformulación de la técnica de manipulación del teatro de títeres tradicional a partir de la idea de prótesis. Chiara Cappelletto sostiene que en el teatro de títeres, sujeto y objeto están unidos a través de un vínculo protésico aunque invertido ya que es el cuerpo humano el que completa el objeto. Si tomamos el caso del títere de guante –tal como hace la autora citando al titiritero ruso Sergei Obrastzov– y le sacamos el vestido, quedará la mano desnuda con la cabeza colocada en uno de los dedos. En *El hombre de arena*, quienes manipulan “prestan” a la muñeca una parte de su cuerpo, las manos. Estas se transforman en constitutiva del objeto: carnalidad y cosidad se superponen, se entrelazan y redefinen de forma recíproca. A diferencia del títere de guante su origen no es encubierto, sino que cuerpo y objeto se presenta en un mismo nivel resaltando un contraste material que, paradójicamente, en escena no es percibido como tal.

Actuar sin manipular. El sujeto en un mundo de objetos

Ese montaje de cuerpos, ese cuerpo teatral que es al mismo tiempo carnalidad y cosidad y que exhibe su estatus intermedial y paradójico forma parte de un sistema más grande en el que convive con cuerpos “puros” y objetos “puros” que encuentran otros modos de superponerse, tal como sucede en la siguiente puesta del grupo, *Cámara Gesell*⁹. Organizada en diez escenas, esta obra narra los trágicos pasos de un niño llamado Tomás por diferentes familias y entornos. La palabra es aquí monopolizada por una voz en off que ofrece una mínima descripción de lo que sucede y algunas veces reproduce unas supuestas didascalias y los diálogos de los personajes, generando distintos niveles de proximidad con lo sucede en escena.

Tomás, interpretado por Laura Yusem, es un sujeto en un mundo de muñecas deformes, cuyas proporciones han sido modificadas. La extrañeza que Tomás siente respecto de sus sucesivas familias se hace cuerpo en la particular articulación entre sujetos y objetos. Yusem no manipula las muñecas pero sí se relaciona con estas sin que en ese juego participen quienes las mueven. A su vez, interactúa con estos sujetos, sin la mediación de las muñecas.

⁹ *Cámara Gesell*. Intérpretes: Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Román Lamas y Laura Yusem. Voz en Off: Alberto Segado. Autor: Daniel Veronese. Asistencia de Dirección: Magdalena Viggiani. Sonorización: Claudio Koremblit. Realización Escenográfica: Norberto Laino. Diseño de Espacio y Escenografía: El Periférico De Objetos. Iluminación: Jorge Doliszniak. Puesta en Escena y Dirección: Emilio García Wehbi y Daniel Veronese.

En la primera escena, mientras Tomás-Yusem permanece sentado en medio del dispositivo escénico, la voz en off lo presenta: “Llamemos Tomás, al sujeto apto de desear. Veamos por un instante esta cálida imagen de núcleo familiar”. Mientras la narración continúa, Tomás-Yusem se acerca y establece contacto visual con dos manipuladores vestidos de negro que asoman del dispositivo. Tal como sucedía en *El hombre de arena*, la primera aparición de las muñecas resalta su ser objetos: inmóviles y envueltas en una manta son entregadas al protagonista quien las irá liberando de esta suerte de mortaja una a una. Se observan en estas pequeñas acciones nuevos modos de vincularse entre los sujetos. De un lado, la posibilidad de actuar sin manipular y, de otro, la posibilidad de quienes manipulan de relacionarse con ese sujeto-actriz que solo actúa sin que los objetos canalicen ese vínculo.



Figura 4. *Cámara Gesell.* El Periférico de Objetos. Fotografía de Magdalena Viggiani, cortesía de la autora.

El espacio coopera para la multiplicación de las articulaciones entre sujetos y objetos: en la construcción del dispositivo escénico se observan “infinitas trampas, salidas y puertas” que permiten “no solo la visualización del manipulador, sino también de sus rostros, sumados a la interacción de muñecos y actriz” (Veronese, 1999-2000). La superficie por la que circulan Tomás-Yusem y las muñecas es una especie de damero cuya cuadrícula se deforma por secciones perdiendo su regularidad y con

tres frentes cerrados con madera negra que se activaban mediante sogas y cadenas, abriendo y cerrando trampas por las que los muñecos y manipuladores aparecían inesperadamente, incluso colgados casi cabeza abajo. Esas trampas también se reproducían en el suelo del escenario, que estaba elevado unos cincuenta centímetros del piso y permitía a los intérpretes arrastrarse por debajo de él

y aparecer por una de las tantas puertas, para luego desaparecer de inmediato y reaparecer por otra (García Wehbi, 202, p. 60)

A través de estas trampas, ubicadas en diferentes zonas del dispositivo, emergen de forma aleatoria los cuerpos de las muñecas y los cuerpos fragmentados de quienes las manipulan, a veces para ejercer el manejo de las mismas, a veces simplemente para dialogar a través de la mirada con Tomás-Yusem.

La superposición sujeto-objeto encuentra en *Cámara Gesell* un nuevo formato, ya no solo a través del montaje de cuerpos en la manipulación sino condensado en Tomás. Los gestos y movimientos de Yusem se mimetizan con los de las muñecas, su expresividad se adecúa al campo de posibilidades del objeto. Tomás es un personaje-sujeto que emula a los personajes-objeto: como actriz, Yusem usa gestos y movimientos, formas específicas del trabajo actoral, para referir a la actuación de los objetos y esto puede ser leído desde la noción de “referencia intermedial” propuesta por Irina Rajewski. Las referencias intermediales serían “estrategias productoras de sentido que contribuyen al significado de todo el producto medial” en las cuales “el producto usa sus propias formas específicas” ya sea “para referirse a una obra individual específica producida en otro medio (...) como para referirse a un subsistema medial específico (como puede ser un género cinematográfico) u otro sistema medial en sí” (Rajewsky, 2020, p. 443). A diferencia de otras categorías propuestas por la autora, en el caso de la referencia intermedial es solo el medio referenciante (en este caso el teatro de actores) el que está presente materialmente evocando o imitando elementos de otro medio (el teatro de objetos).



Figura 5. *Cámara Gesell*. El Periférico de Objetos. Fotografía de Magdalena Viggiani, cortesía de la autora.

Esa superposición sujeto-objeto se observa también en el plano de la historia: este mismo personaje puede presentarse tanto en forma de sujeto como de objeto. En una de las últimas escenas de la obra, la voz en

off nos anuncia que “en esta escena, el actor que personifica a Tomás es reemplazado por un objeto ya que debe ser víctima de algunas vejaciones y abusos del personaje”. La acción se desarrolla casi a oscuras, por lo que no solo “el actor que personifica a Tomás” es preservado de las atrocidades que atraviesa el personaje, sino también el público, un recurso infrecuente en las puestas de *El Periférico de Objetos*. La obra, que nos había propuesto pactar que una mujer adulta puede ser un niño de diez años, nos ofrece ahora un nuevo pacto: ese niño de diez años también puede ser una muñeca.

Esta superposición entre personaje-sujeto/personaje-objeto –que reaparecerá en *Máquina Hamlet*– parece jugar con la distinción entre presencia y aura propuesta por Erika Fischer Lichte. Esta autora reserva la noción de presencia para el cuerpo humano, para ese cuerpo en constante devenir cuya imposibilidad de ser fijado en obra solo puede ser combatida con la muerte, mientras que propone aplicar el concepto de aura a los objetos para referir a su capacidad para adueñarse del espacio y acaparar la atención (2011). En esta distinción entre presencia y aura resuenan las nociones de carnalidad y cosidad propuestas por Alvarado, con la sola distinción de que, en el caso de estas últimas, su enfrentamiento colabora en la construcción de un sistema en el que ambas conviven, la manipulación.

La superposición entre personaje-sujeto/personaje-objeto tiene como reverso la superposición de personajes-objeto. A lo largo de la obra vamos conociendo a las diversas familias del protagonista. Sin embargo, cada nuevo entorno no está marcado por su contraste con el anterior, sino por su continuidad. La mujer desconocida que llega de la calle, Amanda, “con la que el Padre Segundo intenta reemplazar a la Madre Segunda mientras esta se ausenta” resulta familiar, ya conocemos a esa muñeca: “notarán enseguida que la mujer es el fiel reflejo de la amiguita que visitaba la casa de Tomás”, nos dice la voz en off por si esa familiaridad ha pasado desapercibida. Entre todos los momentos de la obra, es quizá la escena del interrogatorio de Tomás, luego del homicidio de su segunda familia, en la que más claramente se manifiesta esta superposición de personajes-objeto. La voz en off explica que ya conocemos a los dos personajes que llevan adelante la indagatoria:

personajes estos a los que si los observamos bien, sí podrían confundirse dolorosamente con su Padre Segundo y Madre Segunda sin ninguna duda. (...) lo mismo pasa si los comparamos con los primeros padres.

Situación repetida en la vida de Tomás. Personajes que manejan aparato de dentista, demasiado parecidos a interrogadores, y el ayudante de dentista, al compañero del anterior policía, y estos dos, a su vez, desgarradoramente idénticos a sus segundos padres. Todo es realmente asombroso.

Nuevamente, la semejanza física entre los personajes-objeto no es disimulada y, en caso de que no haya sido notada, la narración se ocupa de resaltarla y de encadenarla con una gran serie de parecidos. Anticipando una de las estrategias clave en *Máquina Hamlet*, aquí los personajes-objeto se multiplican: aunque comparten apariencia, representan un nuevo rol en cada aparición.

Territorio intermedial cohabitado por cuerpos y cosas

Como dijimos al comienzo, *Máquina Hamlet*¹⁰ condensa y magnífica algunas exploraciones intermediales que se venían ensayando en los espectáculos previos, especialmente en lo que respecta al cruce entre el teatro de objetos y el teatro de actores y en el que la presencia creciente de los cuerpos de los manipuladores en escena juega un rol fundamental para redefinir los vínculos y los límites entre sujetos y objetos. En el caso de esta obra la superposición de objetos y sujetos se construye sobre dos factores estrechamente vinculados: de un lado, la multiplicación de las especies de objetos y las especies de sujetos-objetos; y, de otro, por el abandono de la mesa y la construcción de un territorio intermedial cohabitado sin distinciones por cuerpos y cosas. Es esta última decisión, que resulta extremadamente simbólica en tanto la mesa es una superficie casi ineludible para el teatro de objetos, la que habilita la aparición de esas nuevas especies y, con estas, nuevas modalidades de superposición con los sujetos.



Figura 6. *Máquina Hamlet*. El Periférico de Objetos. Fotografía de Magdalena Viggiani, cortesía de la autora.

La obra fue preparada con la ayuda de un dramaturgista alemán, Dieter Welke, que trabajó junto a El Periférico de Objetos en la lectura de la obra de Heiner Müller¹¹. Nuevamente la palabra flota sobre la escena: al igual que en *Cámara Gesell*, se recurrió a la voz en off para recitar el texto de Müller. La propuesta escénica de El Periférico de Objetos¹² comparte la estructura en cinco actos de la obra de Müller –“Álbum fami-

10 *Máquina Hamlet*. Intérpretes: Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Román Lamas y Alejandro Tantanian. Autor del texto: Heiner Müller. Traducción: Gabriela Massuh y Dieter Welke. Dramaturgia: Dieter Welke. Asistente de Dirección: Magdalena Viggiani. Voces en Off: Alejandro Tantanián y Román Lamas. Fotografía Escénica: Magdalena Viggiani. Diseño y realización de Muñecos y Objetos: Norberto Laino. Coreografía: Felicitas Luna. Vestuario: Rosana Bárcena. Música Original y Tratamiento Sonoro: Cecilia Candia. Iluminación: Jorge Doliszniak. Diseño de Espacio y Escenografía: El Periférico de Objetos. Puesta en Escena y Dirección: Emilio García Wehbi, Daniel Veronese y Ana Alvarado.

11 El contacto con Welke se gestó a través del Goethe Institut. Welke también trabajó junto a Gabriela Massuh en una nueva traducción del texto.

12 Tal como sucedió con *El hombre de arena*, *Máquina Hamlet* ha sido leída a través de la historia reciente argentina. Según analiza

liar”; “La Europa de la mujer”; “Scherzo”; “Peste en Buda batalla por Groenlandia”; y “Feroz espera / En la terrible armadura / Milenios”-, cada uno de los cuales ofrece una configuración espacial y objetual singular: muñecas, maniqués, máscaras y muñecas más pequeñas desfilan por esta escena periférica. La superposición personaje-sujeto/personaje-objeto que el grupo había ensayado en *Cámara Gesell* se transforma en un procedimiento clave que adopta diferentes especies de objetos. A riesgo de desarmar la temporalidad fragmentada de esta puesta, este apartado se organizará de acuerdo a las especies de objetos pero sin perder de vista el eje que guía este análisis, la superposición entre sujetos y objetos como un fenómeno intermedial.

I. Muñecas (antiguas y no tanto)

A modo de hilván con obras anteriores como *Variaciones sobre B...*, *El hombre de arena* y *Cámara Gesell*, las muñecas antiguas reaparecen en *Máquina Hamlet*. Si bien hacen breves apariciones a lo largo de la obra, son las protagonistas indiscutidas del primer acto, “Álbum de familia”. Aquí, se pone en escena una síntesis del Hamlet de William Shakespeare reescrita por Müller y tamizada por una estética periférica: mientras una voz en off recita el texto del dramaturgo alemán vemos el envenenamiento del rey Hamlet por parte de su hermano Claudio, el nuevo matrimonio de Gertrudis, la muerte de Polonio y la violación de la reina. En estas breves escenas, los tres actores-manipuladores vuelven a recurrir al montaje de cuerpos como una estrategia para el manejo de las muñecas. Las manos de los sujetos se acoplan con estas últimas de una forma sumamente orgánica, ampliando el catálogo de acciones ejecutables por estos ensambles de cuerpo y cosa: señalan, agarran objetos, hacen gestos y ademanes. La simbiosis entre carnalidad y cosidad hace imposible percibir las manos de los actores-manipuladores como un agregado de las muñecas.

La acción de las muñecas que se despliega sobre la mesa va acompañada de pequeñas interacciones entre los actores-manipuladores que, disociándose por completo de aquellas, las examinan como si no tuvieran responsabilidad en las mismas, observando “extrañados lo que manifiestan los objetos-personajes” (Propato, 2002, p. 295). Los actores-manipuladores se vinculan a través de los personajes que manejan, pero también se vinculan entre ellos sin que necesariamente medien las muñecas, posibilidad de juego que el grupo ya había explorado. Con ello en este primer acto se construyen dos espacios: el de la mesa, un espacio reservado únicamente para los objetos y el espacio que la rodea, reservado para los sujetos. Esta disección del espacio desaparecerá en los siguientes actos, para comenzar a construir un territorio intermedial sin distinciones.

Como hemos podido ver, la presencia continua de las muñecas antiguas en cuatro de los primeros cinco espectáculos del grupo las transforma en un objeto icónico para la estética periférica. La centralidad indis-

Lola Proaño Gómez, “las diferencias entre texto e imágenes y la relación del lenguaje escénico con el imaginario social que lo produce, lo recibe y lo decodifica, permite aventurar el significado siniestro del espectáculo, cuando tomamos como su referente la realidad argentina contemporánea. Las metáforas que surgen del texto shakesperiano se transforman en imágenes que señalan icónicamente no sólo trágicos sucesos de la historia argentina, sino la situación de la Argentina a lo largo de la historia reciente” (2020, p. 83).

cutida de estas muñecas comienza a desarmarse justamente en *Máquina Hamlet*, una obra en la que pierden su exclusividad objetual a manos de otras especies de objetos. En el último acto, “Feroz espera / En la terrible armadura / Milenios”, son unas Barbies apócrifas las que, puesta en abismo de por medio, se encargan del cierre del espectáculo.

Los intérpretes colocaban en proscenio y sobre una mesa individual cubierta por un mantel de pana roja idéntica a la del comienzo, un cajón de un metro por cincuenta centímetros de ancho y altura con el rótulo del nombre del grupo. Al abrirlo se notaba que era la reproducción del teatro en donde se estaba llevando a cabo la representación, pero en escala muñeca *barbie* descabezada. Hasta se podían apreciar los pedacitos de muñeca colgando en el fondo de este, replicando el final del acto anterior, con los fragmentos del cuerpo del descuartizado contra la pared de ladrillos de la sala.

Uno de los intérpretes manipuladores empezaba a reproducir, con los muñecos en miniatura, las acciones llevadas a cabo durante toda la obra hasta esa misma escena. Cuando llegaba al mismo punto actual del espectáculo hacía aparecer un baúl pequeñísimo que tenía inscripto el nombre del grupo. Al abrirlo se observaba a unos muñecos muy pequeños. (García Wehbi, 2021, p. 91).

El protagonismo de las muñecas antiguas, indiscutido hasta ahora, comienza a mermar a partir de este espectáculo. En términos de fisonomía y de juego, las muñecas del quinto acto se ubican en el polo opuesto de aquellas que el grupo había transformado en emblema: estas últimas protagonizan el primer acto pero serán reemplazadas al final del espectáculo. Este gesto es el comienzo del fin del reinado de las muñecas antiguas. Alvarado recuerda que “en su espectáculo *MMB Monteverdi* (2000), El Periférico de Objetos usó la última muñeca antigua de su obra, reproduciendo a las pequeñas en una muñeca gigante de cuatro metros y medio” (2018, p. 11). Aquel final apoteótico, broche de oro que cerraba el ciclo protagonizado por las muñecas antiguas, también ponía en escena una nueva contraparte para los sujetos: los “autómatas analógicos, creados especialmente para el espectáculo, del tamaño promedio de un ser humano, muy realistas” (2018, pp. 11-12). Con estos, los hasta ahora actores-manipuladores se desharán completamente de su rol de manipuladores, emancipándose del muñeco, el cual va a adoptar su forma más independiente del sujeto, el autómata. Para Alvarado “en el 2001, el grupo inicia un periodo de reflexión escénica sobre la necesidad de seguir incluyendo objetos, el agotamiento de lo que ya había desarrollado escénicamente y las preguntas sobre los nuevos objetos tecnológicos, ineludibles ya en la escena” (2018, pp. 11-12). Podemos ver los primeros rastros de esto ya en *Máquina Hamlet*¹³.

II. Máscaras

El desgaste de la centralidad de aquellas muñecas antiguas, se dijo, comienza en este espectáculo no solo a través de aquellas Barbies apócrifas, sino de las diferentes especies de objetos que protagonizan cada uno de los actos. La superposición sujeto-objeto adquiere aquí una forma novedosa para la escena periférica; una forma que en realidad nada tiene de nueva sino que hunde sus raíces en los orígenes del teatro: la utilización de máscaras, un objeto que muchas veces ha funcionado como punto de encuentro entre el mun-

¹³ Es en *Máquina Hamlet* cuando El Periférico de Objetos incorpora por primera vez el trabajo con imágenes proyectadas. Este juego con los medios audiovisuales, que aparecerá también en obras como *Zoedipous*, *MMB Monteverdi* y *Manifiesto de niños*, nos ofrece otra vía para continuar indagando en la construcción de una mirada intermedial que organice la trayectoria de este grupo.

do de los títeres y los actores. En el segundo acto, “La Europa de la mujer”, Ofelia-sujeto ingresa a escena arrastrada por tres intérpretes enmascarados que la colocan en una diminuta jaula que comprime su accionar. La utilización de máscaras de ratas se acompaña con la transformación de los tres intérpretes en verdaderos roedores. Para ello las máscaras se ubican sobre el cráneo y no sobre los rostros, una decisión que va acompañada de un cambio en la disposición corporal respecto al resto de las escenas, desplazándose en cuatro patas y animalizando sus movimientos. Así, mientras Ofelia-sujeto permanece inmovilizada en la jaula, las tres ratas la acechan.



Figura 7. *Máquina Hamlet. El Periférico de Objetos.* Fotografía de Magdalena Viggiani, cortesía de la autora.

A decir de Cecilia Propato (2002), estamos frente a una mutación:

los actores manipuladores pasan de ser actores manipuladores a actores con forma de ratas. Pierden su yo. Cambian. De seres humanos que bailan con unas doncellas en una escena que representa a un café/cabaret berlinés-porteño, se convierten en entes portadores de agresión. Los sujetos en la puesta de *Máquina Hamlet* pierden su conciencia, se robotizan, se vuelven objetos (Propato, 2002, p. 291).

Esos “seres humanos que bailan con doncellas” de los que habla Propato, son esos mismos tres intérpretes que en el siguiente acto, “Scherzo”, utilizan esas mismas máscaras pero esta vez sobre sus rostros, construyendo así otros cuerpos híbridos, cuerpos con movimientos “más” humanos. Estos sujetos enmascarados colocan una a una las mesas y sillas de ese café/cabaret, en las que luego sienta a los maniqués, que también llevan puestas máscaras de ratas, y bailan con otros maniqués, con esas mismas máscaras, ubicados en plataformas con ruedas: “el espacio se abría a una danza absurda y siniestra donde los manipuladores avisaban de sus partenaires duplicados, con gestos que mezclaban humor y crueldad” (García Wehbi, 2021, p. 87). El baile es un “evento esencialmente social y por lo tanto humano” tal como hace notar Lola Proaño

Gómez (2020, p. 84), estos hombres rata se comportan bailan como humanos, nada hay en sus movimientos que recuerde a las ratas-hombre que acechaban a Ofelia. Un mismo objeto, la máscara, construye entre estas dos escenas dos modalidades antropozoomorfas distintas multiplicando así las formas de superposición entre carne y cosa que serán explotadas en futuros espectáculos.

III. Maniquíes

En *Máquina Hamlet*, el espacio escénico está atestado de maniquíes “prolongaciones o dobles materiales de los actores” (Veronese, 1999-2000). La idea de doble es aquí literal a partir de la incorporación de una serie de figuras construidas a imagen y semejanza de los integrantes del grupo: ocho maniquíes, con dimensiones humanas cuyos rostros reproducen en látex las facciones de los intérpretes. Son estos los mismos rostros que habían comenzado a reclamar nuestra atención en *Cámara Gesell*.

En el primer acto, “Álbum de familia”, estas figuras, algunas sentadas, otras de pie, se mezclan con sus originales. Unas y otros, inmóviles y uniformados con un mismo vestuario, compuesto de largos tapados negros y borceguíes. La iluminación colabora en confundir quién es el doble y quien el original: carnalidad y cosidad (Alvarado, 2005a), presencia y aura (Fischer Lichte, 2011) se enredan desde el comienzo de la obra. Estas figuras, como se dijo, reaparecen en el tercer “Scherzo” usando máscaras y bailando junto con los intérpretes. Aparecerán también, como veremos más adelante, en el cuarto acto, “Peste en Buda batalla por Groenlandia”.

Junto a aquellos ocho dobles, se observa un noveno maniquí, ubicado al comienzo del primer acto en un extremo de la larga mesa que atraviesa el escenario. Esta figura también fue fabricada a imagen y semejanza, pero su referente debe buscarse por fuera del espacio concreto de la puesta en escena: sus facciones replican las del autor del texto dramático, Heiner Müller. Este maniquí “encarna” a Hamlet, tal como lo hace su copia reducida en formato muñeca, con la cual se encuentra cara a cara al inicio del primer acto. Mientras uno de los cuatro actores-manipuladores maneja al maniquí-Hamlet-Müller, la manipuladora tomará a la muñeca-Hamlet: los personajes objetos parecen mirarse, el maniquí-Hamlet examina de cerca a su versión en pequeño formato y busca alguna explicación en quien lo manipula, luego lo toma como si se tratara de una muñeca para devolverlo finalmente a la manipuladora, que lo dispondrá en el baúl, dando inicio a la síntesis del *Hamlet* shakespeariano reescrita por Müller.

El maniquí-Müller funciona como hilo conductor entre los cuatro primeros actos, observando la puesta en escena desde dentro. En cierta forma, la incorporación del autor, aunque más no sea como doble objetual de este, recuerda a las puestas de Tadeusz Kantor, influencia ampliamente reconocida por El Periférico de Objetos¹⁴. Para el director polaco, “el espectáculo tenía que estar en el límite entre la ilusión y la realidad.

14 Quienes integraron El Periférico de Objetos reconocieron en múltiples oportunidades el impacto producido por Tadeusz Kantor, especialmente en el marco del estreno de la obra *Que revienten los artistas* en 1987 en el Teatro General San Martín. La utilización de maniquíes en este espectáculo y su lectura en relación al Teatro de la Muerte resulta una tentación. Para un análisis de la recepción de Kantor por parte de El Periférico de Objetos, remitimos al trabajo de Katarzyna Cytlak “Objetos molestos en escena.

Como guardián de este frágil equilibrio estaba el propio director, siempre presente en sus puestas en escena. Desempeñando diversos roles, nunca determinados, hacía de director de escena, de actor, de observador” (Nawrot, 2015, pp. 215-216).



Figura 8. *Máquina Hamlet*. El Periférico de Objetos. Fotografía de Magdalena Viggiani, cortesía de la autora.

A diferencia de Kantor, el maniquí-Müller no tendría injerencia en la acción, sino todo lo contrario. Observar la puesta en escena desde dentro conlleva, a su vez, cierto riesgo. En el tercer acto, mientras los maniqués-dobles enmascarados participan del baile, este observa la escena como si fuera parte de un público “diegético” mientras es seducido por una Ofelia enmascarada. En el cuarto acto, “Peste en Buda batalla por Groenlandia”, el maniquí-Müller, que ya había ensayado su rol en el acto anterior observando los bailes, deviene espectador de cine, junto a los demás maniqués e intérpretes, que se ubican en fila de espaldas al público asistente. Mientras se proyectan las diapositivas, una serie de cien imágenes del horror histórico del siglo XX, se escucha la descripción que Müller hace del levantamiento popular de Budapest y los intérpretes que observan las imágenes con sus dobles de látex comienzan a golpearlos con mangueras y uno a uno los retiran de escena apilando sus “cadáveres” a un lado del escenario. El maniquí-Hamlet-Müller es el único sobreviviente de la matanza de sus congéneres, que ahora yacen a un lado del escenario:

Comentarios sobre la recepción del concepto de objeto en el teatro de Tadeusz Kantor por el Periférico de Objetos” (2015) en donde estudia los elementos provenientes del teatro de Kantor (su idea del “objeto pobre” y su concepción de “la realidad de rango inferior”) y cómo estos adquieren una significación distinta al insertarse en el debate sobre el pasado reciente de la Argentina en el periodo de la posdictadura. Asimismo, Martina Flores Mendeville, dedica un apartado de su artículo “*Máquina Hamlet* (1995) por El Periférico de Objetos: la delgada línea entre el objeto y el sujeto” (2022) esta resonancia.

“cuando llegaba la última imagen, que era la de un sobreviviente de los campos de exterminio nazis desnudo mirando a cámara con los ojos vaciados de humanidad, el único espectador que había quedado en la sala era el del muñeco Hamlet/Müller” (García Wehbi, 2021, p. 89). Luego de una presencia constante (e inquietante) desde el comienzo de la obra, los ocho maniquíes-intérpretes, dobles de los sujetos-intérpretes abandonan definitiva y violentamente la escena.

Lo mismo está a punto de sucederle al maniquí-Hamlet-Müller que, hasta ahora, había conectado las diversas configuraciones espaciales y objetuales de cada acto. Mientras la voz en off recita el fragmento “fotografía del autor”, este maniquí será desmembrado/desarmado en escena por los tres actores-manipuladores. Aunque vemos su esqueleto de madera y goma espuma, la manipulación del maniquí, resulta extremadamente verosímil, vemos cómo intenta resistirse a la tortura. Finalmente, su cabeza y su torso serán exhibidos como trofeos de caza en la pared del fondo.

La superposición sujeto-objeto a través de la utilización de maniquíes afecta aquí a todos los agentes del espectáculo, desborda la escena envuelve y avanza sobre el público. Como se dijo, la intención de desconcertar a la audiencia y de construir un espacio escénico cohabitado por sujetos y objetos, puede observarse desde los primeros espectáculos de *El Periférico de Objetos*. En este sentido el grupo nunca ha sido indiferente a las reacciones del público y no resulta extraño que en esta propuesta generase un marco para que espectadoras y espectadores participen.

En el final del tercer acto, hace su entrada una criatura deforme –parte humano (rostro de uno de los manipuladores), parte muñeco y pie de maniquí con ruedas– que se encarga de realizar un sorteo en el cual participa toda la audiencia: a la entrada de la sala cada persona había recibido un número aleatorio que debía prenderse en la ropa¹⁵: “con ese gesto mínimo transformábamos al público en espectadores activos, individualizándolos, inculcándoles cierta sensación de peligro al imaginar que, estando identificados numéricamente, algún suceso escénico podría involucrarlos” (García Wehbi, 2021: 82). El poseedor del número seleccionado resultaba ser un muñeco que, desde el comienzo de la obra, había estado sentado en la primera fila, mezclado entre el público de carne y hueso. Este maniquí-espectador, que oficia de doble de cualquier persona del público, es “invitado” a pasar al escenario y arrastrado al fondo para finalmente recibir un disparo en la cabeza. La copresencia física de actores y espectadores, tal como afirma Fischer Lichte (2011) es la condición de posibilidad para los distintos modos de contacto recíproco entre actores y espectadores. Aunque en la escena del sorteo los integrantes de *El Periférico* no ejercen este contacto con el público de carne y hueso sí concretan ese contacto (posibilidad que existe en cualquier espectáculo) con su doble, jugando con las posibilidades de distancia/cercanía que ofrece la copresencia. Luego del fusilamiento del maniquí-espectador, este es atado contra la pared, crucificado, y, mientras limpian el lugar, uno de

¹⁵ Podría decirse que utilizaron una estrategia inversa en *El hombre de arena*: al ingresar a la sala, cada persona recibía un barbijo como protección para la tierra que comenzaba a saturar el espacio a partir de los sucesivos entierros-desentierros. Román Lamas llama la atención sobre esta paradoja, ya que se intenta “proteger” (físicamente) a la audiencia y sin embargo termina (emocionalmente) afectada (2013).

los actores le arroja dardos como si se tratara de un blanco. La utilización de maniqués como dobles es la forma más acabada de la superposición sujeto-objeto ya que afecta aquí a todos los agentes del espectáculo: intérpretes, autor y público.

Palabras finales

En este trabajo emprendimos un recorrido por las primeras obras de El Periférico de Objetos entendiendo su estética periférica desde la acepción de borde, clave para avanzar sobre una lectura intermedial de su trayectoria que explique su particular combinación del teatro de objetos y el teatro de actores. Su inicial desplazamiento del terreno de los títeres al territorio de los objetos no solo abrió un campo de trabajo para este grupo, sino que colaboraría en configurar el teatro de objetos como tal. Partimos para ello de la idea de que la articulación entre estas dos formas teatrales (teatro de objetos y teatro de actores) tiene como síntesis formal la superposición de sujetos y objetos la cual adquirió modalidades específicas en cada uno de los espectáculos analizados.

Esta superposición entre teatro de objetos y teatro de actores fue leída como un fenómeno intermedial, entendiendo la intermedialidad como una influencia mutua entre el teatro de objetos y el teatro de actores; influencia que trae aparejada una redefinición de esos medios. Desde este punto de partida, los tres espectáculos revisados constituyen momentos paradigmáticos para evidenciar esos diálogos intermediales: la reformulación de la técnica de manipulación, la referencia a la actuación de los objetos en el trabajo actoral y la construcción de un espacio intermedial co-habitado por sujetos y objetos.

Cada una de las obras constituye una nueva zona de experimentación que se funda sobre lo construido en la puesta anterior. Así, en *El hombre de arena*, las indagaciones del grupo le permitieron arribar a una nueva propuesta en el manejo de las muñecas transformando la manipulación en un montaje de cuerpos: el “cuerpo” de la muñeca y el cuerpo de quien la manipula. En Cámara Gesell, siguiente espectáculo, a partir de la posibilidad de incluir un trabajo actoral desligado de la manipulación, incorporan al sujeto independiente rodeado de objetos. Y, finalmente, en *Máquina Hamlet*, al abandonar la delimitación de un espacio exclusivo para la manipulación condensado en la mesa, abren el espacio a la construcción de un territorio intermedial cohabitado sin distinciones por cuerpos y cosas. Este abandono permite, además, que las especies de objetos y de sujeto-objetos se multipliquen y habiten de forma original cada una de las configuraciones espaciales que se ofrecen a lo largo de los cinco actos.

Referencias bibliográficas

Alvarado, A. (2005a). Cosidad versus carnalidad: Cuerpo y objeto en el teatro. *telondefondo Revista de teoría y crítica teatral* (2), 1-4. <https://doi.org/10.34096/tdf.n2.9599>

Alvarado, A. (2005b). El Objeto de las Vanguardias del siglo XX en el Teatro Argentino de la Post-dictadura.

En Dubatti, J. (comp.). *Escritos sobre Teatro II: teatro y cultura viviente: del mundo griego clásico a la post-modernidad actual* (pp. 11-80). Editorial Nueva Generación.

Alvarado, A. (2015). La dramaturgia en el Teatro de Objetos y Títeres. En *Teatro de objetos. Manual dramaturgico* (pp. 7-47). Inteatro.

Alvarado, A. (2018). Introducción: Cosidad y Carnalidad. En *Cosidad, Carnalidad y virtualidad. Cuerpos y objetos en la escena*. UNA.

Cappelletto, C. (2011). The Puppets Paradox: an organic prothesis. *RES: Anthropology and Aesthetics* (59-60), 325-336. <https://doi.org/10.7916/D8T151VB>

Cornago, O. (2006). Los espacios inciertos: entre el actor y el muñeco. <https://archivoarte.uclm.es/textos/los-espacios-inciertos-entre-el-actor-y-el-muneco/>

Cytlak, K. (2015). Objetos molestos en escena. Comentarios sobre la recepción del concepto de objeto en el teatro de Tadeusz Kantor por el Periférico de Objetos. *telondefondo Revista de teoría y crítica teatral*, 11(21), 1-6.

De Toro, A. (2006). El Periférico de Objetos, II: Prácticas de corporalización y descorporalización. *GESTOS* (41), 13-38.

Diéguez, I. (2014). *Escenario liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Paso de Gato

Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Biblos.

Fischer Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores

Flores Mendeville, M. (2022). "Máquina Hamlet (1995) por El Periférico de Objetos: la delgada línea entre el objeto y el sujeto". *Apuntes De Teatro* (147), 84-104. <https://doi.org/10.7764/apuntesdeteatro.147.52485.2022>

García Wehbi, E. (2021). *El Periférico de objetos. Un testimonio*. Documenta A/Escénicas Ediciones

Jurkowski, H. (2008). *Métamorphoses: la marionnette au XXe siècle*. Charleville-Mézières: Institut international de la marionnette-L'entretemps.

Jurkowski, H. (2013). *Aspects of the puppet theatre*. Palgrave Macmillan.

Jurkowski, H. y Francis, P. (1996a). *A History of European Puppetry: From its origins to the end of the 19th century*. Edwin Mellen Press.

Jurkowski, H. y Francis, P. (1996b). *A History of European Puppetry: The twentieth century*. Edwin Mellen Press.

Kattenbel, C. (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. *Cultura, lenguaje y representación: revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, (6), 19-29, <https://raco.cat/index.php/CLR/article/view/226334>

Larrue, J.-M. L. (2016). The "In-between" of What? Intermedial Perspectives on the Concept of Borders/Boundaries. *Digital Studies/le Champ Numérique*, 5 (3). <http://doi.org/10.16995/dscn.33>

Lehmann, H. T. (2013). *El Teatro posdramático*. Cendeac/Paso de Gato.

- McCormick, J. y Pratasik, B. (1998). *Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*. Cambridge University Press.
- Nawrot, J. (2015). Tadeusz Kantor en el centenario de su nacimiento. *Impossibilia*, (9), 210-218. <https://doi.org/10.30827/impossibilia.vi9.23271>
- Plassard, D. (1992). L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie. Lausanne / Charleville-Mézières: L'Age d'Homme / Institut International de la Marionnette.
- Proaño Gómez, L. (2020). *Desarticulaciones teatrales del neoliberalismo. La escena latinoamericana 1990-2007*. CELCIT
- Propato, C. (2002). El Periférico de Objetos: resignificación político histórica y distanciación objetual. Dubatti, J. (coord.). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas I* (pp. 285-296). Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Rajewsky, I. (2020). Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad. Traducción al español de Brenda Anabella Schmunck. En *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* (6), 432-461. <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/278>
- Rimoldi, L. (2008). Un paradigma local de posdramatismo: "Variaciones sobre B" y "Circonegro" de "El Periférico de Objetos". *telondefondo Revista de teoría y crítica teatral* (8), 1-15. <https://doi.org/10.34096/tdf.n8.9400>
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Prometeo.
- Veronese, D. (1999-2000). El Periférico de Objetos. <http://www.autores.org.ar/sitios/dveronese/periferico.htm>
- Verzero, L. (2011). Los hijos de la dictadura: construir la historia con ojos de niño. *Taller de Letras* (49), 205-217.
- Wagner, M. (2006). Of Other Bodies: The Intermedial Gaze in Theatre. Chapple, F. y Kattenbelt, C. (eds.). *Intermediality in Theatre and Performance* (pp. 125-136). Brill.