UCLA
Mester

Title

El paisaje transmedial como una forma de resignificar el espacio teatral

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/56m9r2fv

Journal

Mester, 54(0)

Author

Hernández Parraguez, Carolina Alejandra

Publication Date

2025-12-12

DOI

10.5070/M3.61425

Copyright Information

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

El paisaje transmedial como una forma de resignificar el espacio teatral

Carolina Alejandra Hernández Parraguez
Universidad Católica Silva Henríquez

Introducción

A lo largo del siglo XXI, los lenguajes escénicos del teatro sudamericano han transitado una transformación radical, experimentando con formas que desestabilizan la relación de significante y significado, y cuestionando las lógicas miméticas tradicionales (Hernández 59). Este es un proceso de redistribución de los recursos teatrales. El cuerpo actoral comienza a funcionar como uno de los múltiples dispositivos escénicos —lumínicos, sonoros, visuales, materiales— que conforman el campo heterogéneo de afectos y percepciones. En otras palabras, el cuerpo actoral deja de operar como el único centro de sentido.

La transformación del teatro contemporáneo a nivel global ha sido explorada desde lo posdramático, lo posmoderno y lo posespectacular. Estas categorías son importantes porque amplían el campo de estudio para pensar otras formas de relación entre el dispositivo teatral y el mundo. Describen los desplazamientos del cuerpo actoral, la fragmentación del texto dramático y la irrupción de nuevos medios en escena. Desmantelan las narrativas tradicionales, las fronteras disciplinares y la jerarquización de los recursos escénicos (Lehmann 151). Estos enfoques permiten comprender cómo ciertas prácticas teatrales recientes desarticulan los regímenes de representación y los binarismos actor/objeto y sujeto/espectador. La afectación material, y no la mímesis, es fundamental para encontrar el sentido en las formas escénicas habilitadas por las nuevas categorías. Se trata de producir una "irrupción de lo real" para que los cuerpos (humanos y no humanos) actúen como vectores sensibles que exceden su representación, y no para imitar lo real (Sánchez 24).

El teatro posdramático da cuenta de una escena que organiza lo sensible desde la coexistencia de múltiples medios, no se estructura según la linealidad del texto dramático y tiene como principio la "imposibilidad de categorizar" (Lehmann 151). Los elementos escénicos posdramático se relacionan sin una subordinación jerárquica, produciendo una experiencia perceptiva abierta (Lehmann 151). El teatro posmoderno es un espacio de reapropiación, simulacro e intertextualidad, y desdibuja las identidades estéticas en favor de la deconstrucción (De Toro 27-28). Lo postespectacular evoca una distancia crítica respecto del "cara a cara" propio del teatro tradicional a través de formas escénicas que interrumpen la presencia directa de actores y espectadores. (Eiermann 3). Por lo tanto, el término "posespectacular" "designa un teatro que ya no debe responder a la demanda de inmediatez planteada por Debord" (Eiermann, 7), e incorpora una práctica de goce entre los actantes involucrados en el acontecimiento teatral. Quienes participan del hecho teatral se desenvuelven en una relación tripartita: la percepción de la alteridad se configura en tres estamentos: el yo, el otro y un tercer agente que se funde con el/la actor/actriz.

Si bien estas transformaciones del teatro forman parte de un proceso mayor de crisis de la representación, el humano continúa siendo su eje. Es decir, están ancladas al horizonte antropocéntrico. Sin embargo, otras prácticas escénicas latinoamericanas de los últimos 25 años experimentan con formas de agencia no humana. Estas reorganizan las condiciones sensibles del teatro desde un descentramiento ontológico radical. Ensayan en modos de coexistencia de cuerpos, objetos y fuerzas materiales que desestabilizan las nociones clásicas de presencia, sentido y percepción. Interrogan la función representacional de la escena.

Este artículo explora el fenómeno del desplazamiento como una experiencia sensible que interpela al espectador/a en su relación con la escena, desde una perspectiva situada, afectiva y especulativa, comprendida no solo como una categoría analítica. Se propone que las producciones *Vampyr* (2024), de Manuela Infante, y *Petróleo* (2018), de la Compañía Piel de Lava, funcionan como territorios de experimentación estética donde lo sensible se articula con lo político. Ambas obras configuran el espacio teatral como campo de relaciones

Este artículo explora el fenómeno del desplazamiento como una experiencia sensible que interpela al espectador/a en su relación con la escena, desde una perspectiva situada, afectiva y especulativa, comprendida no solo como una categoría analítica. Se propone que las producciones *Vampyr* (2024), de Manuela Infante, y *Petróleo* (2018), de la Compañía Piel de Lava, funcionan como territorios de experimentación estética donde lo sensible se articula con lo político. Ambas obras configuran el espacio teatral como campo de relaciones materiales, afectivas y técnicas, y no más un contenedor escénico. En el nuevo espacio teatral, lo humano está en tensión con otras formas de existencia. Cambian las fronteras entre naturaleza, tecnología, animalidad y escenificación. Estos límites se vuelven porosos, opacos e inestables.

En este marco, proponen la noción de racionalidad poético-afectiva como una clave metodológica para acercarnos al teatro desde una perspectiva no logocéntrica (Verzero y Proaño 3) . Cada experiencia estética puede entenderse como una "política emocional" (Verzero, "Cartografía" 2). Esta política emocional se configura a partir de la interacción de múltiples elementos: la palabra, los cuerpos y su gestualidad, las miradas, la luz, el espacio, los objetos, el ritmo y la vibración. Es decir, la escena supera la centralidad del texto verbal.

La supuesta racionalidad a la que se alude —que no separa lo estético y lo político ni lo formal de lo afectivo— permite pensar la escena teatral como un entramado sensible en el que ninguna de sus dimensiones ocupa un lugar jerárquico predefinido. En este sentido, tanto *Vampyr* (2024) como *Petróleo* (2018) logran exhibir su carácter político mediante una relación democrática de todos sus recursos teatrales. En este marco, se propone la categoría de paisaje transmedial. Es una figura que permite pensar una organización solidaria de las materialidades y comprende la escena como territorio de coexistencia de medios, cuerpos y materialidades.

Vampyr y *Petróleo* no organiza sus recursos en términos no jerárquicos ni antropocéntricos. Critican las formas de violencia y poder que han estructurado históricamente el dispositivo teatral: un poder masculino, racional, tecnocrático. Por una parte, *Vampyr* utiliza los cuerpos animales, video y proyecciones lumínicas de aerogeneradores para develar otros modelos de organización que se alejan de la racionalidad occidental. Por otra parte, *Petróleo* utiliza el trabajo colaborativo para criticar las formas patriarcales de acciones masculinas extractivistas del sur del continente. La ecología desde una perspectiva no antropocéntrica implica asumir una relación "solidaria" y no jerárquica entre los elementos, cuerpos y fuerzas que cohabitan un ecosistema (Morton, *Ecología Oscura* 14). En este sentido, estas propuestas escénicas desplazan la centralidad del sujeto humano y funcionan como dispositivos de crítica a las lógicas patriarcales que han naturalizado las dicotomías fundacionales de la modernidad —cultura/naturaleza, sujeto/objeto, razón/sensibilidad—.

Nuevas configuraciones emergen para repensar las relaciones entre lo humano y lo no humano. La redefinición del sujeto y del objeto de conocimiento desestabiliza las narrativas biológicas, tecnológicas y evolucionistas de la tradición occidental (Haraway 65). Y el *neo-materialismo* reconoce la agencia de la materia (Palacios 11).

Vampyr y *Petróleo* son obras creadas y dirigidas por mujeres que ensayan formas de descentramiento humano. Ambas problematizan la agencia del cuerpo actoral y el modo de los dispositivos escénicos tecnológicos, sonoros y materiales. Se relacionan de manera sensible con el espectador. Buscan una aproximación no jerárquica entre las materialidades y para la relación del espectador con los dispositivos escénicos.

Lógicas sensibles y afectivas en la escena contemporánea

En las últimas décadas, diversas teóricas latinoamericanas han propuesto pensar el teatro desde formas de racionalidad que desbordan los marcos disciplinarios y la lógica representacional dominante. Una de las vías más fértiles para esta tarea es la apuesta por una *racionalidad poético-afectiva* que permita atender a lo sensible como un campo donde se organizan las políticas del sentir, las tensiones materiales y los modos de vida, y no como ornamento del pensamiento. Lejos de la abstracción teórica o del puro comentario filosófico, esta perspectiva encuentra en la escena contemporánea un terreno concreto para imaginar y ensayar formas de conocimiento no centradas en la razón instrumental (Verzero y Proaño 3).

Desde esta perspectiva, Lorena Verzero y Lola Proaño proponen abordar las prácticas teatrales contemporáneas como campos atravesados por políticas emocionales. En su formulación, "cada experiencia estética expondría una política emocional integrada por la multiplicidad de elementos de la escena: los modos de actuación, los cuerpos y su gestualidad, las miradas, la luz, el espacio, la manipulación de objetos y el movimiento escénico" (2). Lo que aquí subyace es que la escena organiza un régimen afectivo específico, que actúa sobre los/las espectadores/as como una gramática sensible. El teatro no es solo forma o solo contenido. Es más que representar solo una emoción. Es atmósfera, contacto, vibración, resonancia. Florencia Garramuño plantea que las prácticas artísticas contemporáneas operan desde una *inespecificidad* que desborda cualquier intento de clasificación disciplinaria o genérica: "parece compartir el mismo malestar frente a cualquier definición específica o cualquier categoría de pertenencia en la cual cómodamente instalarse" (19). En el contexto escénico, esta *inespecificidad* no se traduce simplemente en la hibridación de lenguajes, sino en la imposibilidad de identificar un núcleo único de producción de sentido. Lo que se manifiesta una resistencia a la transparencia comunicativa y la multiplicidad de registros que no pueden reducirse a una estructura dramática tradicional. En las obras de Infante y Piel de Lava, estos desbordes se expresan en la relación no jerárquica entre cuerpo, objeto y sonido; en la coexistencia de elementos escénicos que no están subordinados a una narración lineal: música, iluminación, video, gestos, voz, etc.; y en la emergencia de una sensibilidad escénica donde lo humano aparece desplazado o contaminado por otras formas de existencia.

En el caso de *Vampyr*, la *inespecificidad* artística se manifiesta en los cruces entre diversas materialidades escénicas: el cuerpo actoral, la voz, las proyecciones lumínicas y la estructura del dispositivo escénico. El régimen afectivo, por su parte, emerge en la relación que estos recursos teatrales establecen con el/la espectador/a. Esta experiencia estética revela el carácter no antropométrico de un discurso que podría denominarse eco-materialista, en tanto dialoga directamente con lo no humano, con otras materialidades y con exploraciones postproductivas. En este sentido, la obra invita al público a reflexionar sobre una materialidad especulativa que trasciende la cosificación científica del mundo entendido como naturaleza pasiva. Las proyecciones audiovisuales de aerogeneradores de viento ponen en evidencia las contradicciones inherentes al modelo de energías renovable. Por un lado, estos parques eólicos generan energías limpias, por otra parte, producen la muerte de los murciélagos que habitan la zona por colisiones directas con las aspas y por cambios bruscos de presión atmosférica.

En *Petróleo* la inespecificidad artística también se expresa en los cruces entre distintas materialidades escénicas: el cuerpo actoral, la escenografía, la música y el texto. El régimen afectivo se configura a partir de las conexiones que el público establece con los cuerpos travestidos de las actrices, los cuales simbolizan el mundo patriarcal propio del extractivismo petrolero. Un ejemplo significativo es el personaje Palladino, quien tensiona la masculinidad de los obreros que trabajan en el yacimiento situado en la Patagonia argentina. Esta figura desestabiliza la virilidad de los demás protagonistas, la obra articula un cruce crítico entre extractivismo y prácticas patriarcales asociadas al universo del trabajador petrolero.

Materialidades insurgentes y agencia no humana

Pensar lo escénico desde una lógica no antropocéntrica implica desplazar el foco desde la representación del sujeto humano hacia la red de relaciones materiales que lo rodean, lo afectan y lo desbordan. Esta operación no se limita a introducir objetos en escena o tematizar el ambiente, sino que implica una reorganización profunda de la agencia teatral. Los objetos, las materias, los residuos y los elementos no humanos dejan de ser soportes funcionales para convertirse en fuerzas activas que configuran lo sensible. Se trata, como propone Marta Palacio, de abrirse a una comprensión *neo-materialista* del teatro, en la que los fenómenos exceden la capacidad de representación y de imaginación del ser humano para comprender la realidad: su lugar no está en el centro del cosmos (Palacios 17).

Desde esta perspectiva, el escenario se vuelve un espacio de insurgencia material, donde los objetos ya no son decorado ni herramienta, sino entidades que intervienen, interrumpen, afectan. Este desplazamiento responde a una crítica más amplia a la racionalidad tecnocientífica y al proyecto moderno de dominación de la naturaleza, que ha llevado a una devastación ecológica sin precedentes. Frente a esta lógica extractivista, el

teatro que trabaja con materialidades insurgentes no se plantea como denuncia, sino como puesta en crisis del aparato de representación tradicional, proponiendo formas de convivencia escénica que no reproducen la jerarquía sujeta/objeto. El paisaje como territorio de imbricación material, donde "los modos de sociabilidad exceden lo humano" (Andermann 323). Esto supera la noción del paisaje como imagen de lo natural. Podemos pensar el teatro actual como un espacio donde los materiales naturales, artificiales y técnicos interactúan sin estar subordinados a una lógica ilustrativa. No hay en este paisaje una separación entre lo escénico y lo ambiental: el teatro deviene como un ecosistema sensible, y sus fuerzas actúan, resisten y resuenan.

En *Vampyr* y *Petróleo*, los cuerpos humanos coexisten con dispositivos escénicos, materiales residuales, texturas sonoras y objetos híbridos que no representan lo real, sino que lo performan desde su propia inestabilidad. La escena produce sentido a partir una red de afectaciones materiales que invitan a pensar otras formas de agencia. Esta redistribución del poder escénico desafía tanto el antropocentrismo como las formas patriarcales de organización teatral, donde el cuerpo masculino y la lógica instrumental han dominado históricamente el dispositivo. La escena *neomaterialista*, por el contrario, propone formas cooperativas, fragmentarias y afectivas de relación, donde el gesto, el residuo, el sonido o la luz pueden tener el mismo peso ontológico que un cuerpo actoral. En esta escena contaminada, la agencia no humana no es un tema, es una condición.

Ontologías especulativas: hiperobjetos, cuasiobjetos y estética de lo no humano

Una vez desplazado el sujeto humano del centro de la escena, y redistribuida la agencia hacia objetos, fuerzas y materialidades no subordinadas, se vuelve necesario ampliar el marco teórico hacia aquellas corrientes que han buscado pensar lo real más allá de su captación por la conciencia. Los aportes del realismo especulativo y la ontología orientada a objetos (OOO) nos invitan a preguntar por la representación de lo no humano en la experiencia estética.

El acceso a la realidad está mediado por las relaciones de sujeto-objeto y las que los objetos establecen entre sí. Desde esta perspectiva, el conocimiento humano es siempre parcial, especulativo, y los objetos poseen una existencia autónoma más allá de su uso o representación. Esta idea desplaza la epistemología clásica. Habilita la lectura del fenómeno escénico en términos de interobjetividad que sitúa lo humano como una instancia más en una red más amplia de interacciones (Harman , 2019:99).

La categoría de cuasi-objeto refiere a las entidades híbridas que no pertenecen de manera exclusiva a la naturaleza y el lenguaje. Estos cuasi-objetos habitan la escena y componen una red de circulación de cuerpos, instituciones, técnicas y afectos: "trazan redes, son reales, bien reales, y nosotros los humanos no los hicimos. Pero son colectivos porque nos relacionan unos con otros, circulan entre nuestras manos y nos definen por su misma circulación" (Latour 132).

En *Vampyr* de Manuela Infante y *Petróleo* de la Compañía Piel de Lava, la escenografía, la iluminación, el sonido, los residuos plásticos o el petróleo performado son cuasiobjetos que median y reorganizan el vínculo entre espectador, cuerpo y entorno. Por ejemplo, en Vampyr la proyección visual de los aerogeneradores de viento producen una simulación de lo real mediante el ejercicio que debe realizar el espectador/a al vincular la imagen con la sensación de un cuasiobjeto: el viento. En el caso de la obra teatral *Petróleo*, este recurso no renovable se convierte en una metáfora sobre el poder patriarcal mediante la relación que debe producir el espectador con el gesto masculino que realizan las actrices al representar la cotidianeidad de los obreros de una petrolera.

A esta constelación conceptual se suma la noción de hiperobjeto. El hiperobjeto designa entidades omnipresentes como el cambio climático, el plástico, el petróleo o la radioactividad. Excede el intento de representación puntual por su escala no humana y su presencia desbordante. Son objetos que reorganizan el pensamiento estético, ético y ontológico: "el fenómeno que llamamos intersubjetividad es simplemente una instancia antropocéntrica y local de un fenómeno mucho más extendido: la interobjetividad" (Morton, *Hiperobjetos* 141-142).

Es decir, la interobjetividad se manifiesta como la forma en que los objetos interactúan entre sí y con los seres humanos en redes dinámicas e inestables, en las que Naturaleza, Tecnología e Historia se presentan como esferas imbricadas. Según Morton, esta interconexión se revela con particular intensidad en el marco del capitalismo tardío, donde el despliegue masivo de objetos —desde residuos plásticos hasta infraestructuras fósiles— transforma nuestra relación con el mundo:

> Paradójicamente el capitalismo ha desatado sobre nosotros una inmensidad de objetos, con su multifacético horror y su brillante esplendor. Doscientos años de idealismo, doscientos años de ver a los humanos como centro de la existencia y ahora los objetos despliegan su venganza, terriblemente enormes, antiguos, de larga duración, amenazantemente diminutos, invadiendo cada célula de nuestro cuerpo. (*Hiperobjetos* 197).

A partir de la relación del ser humano con los objetos, el realismo especulativo, nos invita a reconsiderar nuestra posición dentro de esta red de relaciones, y a dejar de concebir la realidad como un conjunto de entidades subordinadas por el humano. En consecuencia, esta corriente del pensamiento contemporáneo propone la idea de conocer el mundo desde una mirada no antropocéntrica, que problematiza la perspectiva del giro lingüístico. Desde el ámbito artístico, Harman sugiere que tanto los objetos como la naturaleza poseen una estructura estética y existen independientemente del ser humano. Harman (2019) explora la noción de una filosofía orientada a los objetos (p. 99) en donde las redes de significación se invierten y adquieren una realidad enigmática, lo que supone un enfoque radicalmente distinto a las perspectivas filosóficas tradicionales. Una tradición que ha tendido a priorizar la razón o el pensamiento como el fundamento último de la realidad, subestimando el papel de los objetos y la naturaleza en sí misma.

En el contexto escénico, estas categorías permiten pensar cómo ciertas constituyen hiperobjetos escénicos en sí mismos. Es decir, entidades heterogéneas, materiales, afectivas y filosóficas que envuelven al espectador en una experiencia de cohabitación más que de contemplación. Al concebir los hiperobjetos, no se está representando particularmente cada materialidad (el murciélago, el petróleo). Así, se busca ampliar los horizontes del campo del teatro para que la escena hable con ellos.

Vampyr y *Petróleo* se configuran como paisajes especulativos, donde la estética deviene como campo de experimentación Por consiguiente, se propone la noción de paisaje transmedial como una figura crítica que nombra este tipo de configuración compuesta por flujos, contaminaciones y afectos interobjetuales.

Paisaje transmedial: formas democráticas entre los recursos del espacio teatral

En *Vampyr*, Manuela Infante despliega una teoría escénica no antropocéntrica: el cuerpo escénico excede al del intérprete y puede devenir murciélago. Es decir, la obra no se centra en el lenguaje o gestualidad humana de los actores y actrices sino en dispositivos escénicos y en la expresión corporal de los murciélagos. La obra interroga las formas de explotación que han afectado tanto a cuerpos humanos como no humanos. En coherencia con ello, el proceso creativo ensaya modos de organización que incorporan lo no humano. ¿Cómo imaginar un teatro no antropocéntrico, decolonial y no humanista? La obra responde a esta pregunta a través del mito del vampiro que funciona como un dispositivo de exploración.

El cuerpo del actor o actriz deviene de la animalidad y establece una relación no jerárquica con los recursos naturales. Desestabiliza los límites entre cuerpo animal y cuerpo humano a través de la imitación de los sonidos que producen los murciélagos hasta su posición corporal. Esta ambigüedad material genera una escena que interpela al espectador como parte de un mismo sistema de relaciones sensibles. No hay distancia crítica garantizada ni relato que ordene la mirada. Es una experiencia liminal que provoca que el sonido, la luz, el cuerpo y el residuo actúen como portadores de sensibilidad para el público. Se trata de producir una "irrupción de lo real" para que los cuerpos (humanos y no humanos) actúen como vectores sensibles que exceden su representación (Sánchez 24). Es una relación no jerárquica que contribuye al *paisaje transmedial* en la obra teatral mediante los elementos materiales y simbólicos que la obra dispone. Vampyr construye el sentido creando un campo de afectación inestable, pero no de forma mimética o como representación narrativa. Este fenómeno se observa en las gestualidades que realizan el actor y la actriz cuando emulan el cuerpo animal del murciélago para transformarse luego en trabajadores de una empresa de energías renovables. La mutación súbita provoca desconcierto en la audiencia ya que los personajes pasan de emitir chillidos a establecer una dialogo sobre la explotación laboral.

La relación entre animales y seres humanos se concibe como democrática. Asimismo, los dispositivos escénicos configuran su gramática sensible. Estos son

La relación entre animales y seres humanos se concibe como democrática. Asimismo, los dispositivos escénicos configuran su gramática sensible. Estos son aerogeneradores eólicos proyectados, bolsas plásticas de basura, una estructura de trapecio que permite a los cuerpos adoptar la postura de murciélagos hematófagos, música, proyecciones audiovisuales en pendones plásticos que representan aerogeneradores eólicos, e iluminación. La noción de racionalidad poético-afectiva resulta clave para leer cómo la obra *Vampyr* organiza sus afectos como una vibración que tensiona la percepción misma, alejándose de la significación abierta. La escena se muestra y se propaga. La audiencia queda sumida en una atmósfera opaca y fragmentaria. Los cuerpos suspendidos, los sonidos ubicuos y las estructuras móviles producen una experiencia de inmersión más que de lectura. La animalidad no funciona como metáfora. Es una técnica de percepción. El cuerpo del intérprete incorpora los ritmos y gestualidades y gestualidades del murciélago, desestabilizando los límites entre lo humano, lo técnico y lo animal. Todos estos recursos teatrales conforman un *paisaje transmedial*, ya que invitan al público a reflexionar sobre nuestra posición dentro de la red de relaciones, en lugar de fortalecer la concepción de realidad como algo dado y estático.

La obra de Manuela Infante nos invita a desmarcar la noción de intersubjetividad antropocéntrica que excluye a los no humanos. *Vampyr* ofrece una "imbricación de materialidades" (Andermann 323). Observamos lo inespecífico de los medios y soportes artísticos (Garramuño 157). Estos son el cuerpo actoral, la voz, el gesto, las proyecciones audiovisuales, la música, y el plástico de las bolsas de basura se traduce también a una hibridación entre cuerpo humano y cuerpo animal. En otras palabras, "es una mirada crítica al neocolonialismo verde. Una investigación sobre agotamiento y energía, trabajo y descanso" (Infante). La premisa temática de la obra subyace la idea deprimente y oscura de una conciencia ecológica que es trágica y apocalíptica. En este sentido, los territorios del sur son terreno fértil para la degradación medioambiental y la explotación laboral del neocolonialismo verde del norte del continente. En consecuencia, la concepción planteada por Morton sobre una ecología oscura que deviene en la angustia por reconocerse como ser humano, "como una entidad más" (Ecología Oscura 104).

Petróleo (2018) de la Compañía teatral Piel de Lava se diferencia de la densidad especulativa y atmosférica de *Vampyr* (2024). *Petróleo* instala la lógica del exceso. El recurso mineral funciona como un hiperobjeto que proyecta el carácter violento de la explotación de los recursos naturales y los seres vivos. Critica la razón instrumental. La obra es fruto del trabajo colectivo de cuatro artistas escénicas. La compañía emplea un método de creación en el que confluyen, de manera simultánea, la actuación, la dramaturgia grupal y la dirección teatral. La obra problematiza la construcción del género y los estereotipos utilizando un pequeño contenedor como espacialidad escénica que alberga a cuatro operarios de un pozo petrolero en la Patagonia argentina. Se ridiculizan los estereotipos masculinos, dando a entender que son un efecto la razón instrumental. El texto prolifera y los cuerpos se travisten con gestos exagerados. La escena se vuelve por momentos farsesca, pero sin alivio. Emerge una crítica frontal al modo en que la masculinidad opera como una máquina cultural agotada. Las actrices desmontan las coreografías masculinas rígidas hasta exponerlas como residuos de una energía patriarcal en decadencia. La exageración es incomoda y no conduce a la liberación.

Mediante el cuerpo travestido de cada actriz, el texto que alude a la explotación de recursos naturales ejercida por el hombre (la piedra se explota para extraer la última gota) y un dispositivo escénico minimalista, esta obra cuestiona las lógicas de poder masculinas y exhibe el proceso de creación que evidencia las formas de trabajo colectivo para habitar personajes masculinos.

En *Petróleo* se utiliza el cuerpo de la actriz como algo que deviene de la torpeza y violencia patriarcal. El combustible fósil simboliza a través de los gestos, sonidos y palabras la masculinidad y la estructura antropocéntrica. A través de la imitación de las lógicas patriarcales de operarios de un pozo petrolero, se desestabiliza los límites entre los cuerpos femeninos y masculino. La relación entre espacio doméstico masculino y seres humanos es inespecífica, ya que pareciera que la crítica a las masculinidades tradicionales representa una relación con los objetos domésticos más bien instrumental. En consecuencia, las relaciones que establece el público con los recursos teatrales opera desde una: "racionalidad poético-afectiva" (Verzero y Proaño 2).

En esta manifestación escénica lo patriarcal se contrapone a una dimensión democrática con los objetos y el recurso fósil.

Los dispositivos escénicos utilizados en esta obra, como: tráiler, objetos domésticos, vestuario, iluminación y palabra se exhiben como recursos que separan el adentro y afuera con la naturaleza, es decir, como espectadores/as no conocemos lo que aísla a los personajes de ese espacio geográfico patagónico. Los recursos teatrales conforman el paisaje transmedial ya que invitan a preguntarnos sobre la posición de los sujetos dentro de la red de relaciones, en lugar de concebir la realidad como algo dado y estático, mediante el uso del humor y el sarcasmo sobre las masculinidades y sus espacios íntimos. En este sentido, el dispositivo escénico diseñado en esta obra teatral alude al espacio íntimo doméstico, que separa el afuera natural y que se transforma en una crítica de los estereotipos masculinos.

La manifestación escénica interpela el agotamiento, el trabajo y el descanso. Pareciera que desde la concepción masculina y patriarcal no existe la angustia por el reconocimiento como ser humano, "como una entidad más" (Morton 104); sino más bien se concebiría la explotación del recurso fósil y el ejercicio corporal para alcanzar la condición sine qua non del sujeto masculino. La premisa temática de la obra subyace la idea deprimente y oscura de una conciencia ecológica que es trágica y apocalíptica. Los territorios del sur son fértiles para la degradación medioambiental y la explotación laboral. La explotación del recurso fósil de un pozo casi vacío es la antesala para que los cuatro personajes tengan más tiempo libre y así logren convivir en ese espacio que los separa del espacio del trabajo.

Lo más potente del dispositivo escénico no es su estética minimalista, sino esa condición de espacio clausurado: un contenedor sin afuera, donde trabajo y descanso se confunden. El petróleo no aparece como objeto escénico visible, sino como ritmo afectivo que marca los cuerpos. La repetición, la espera y el desgaste no se representan, se respiran. La escena está atravesada por una presión latente que no se resuelve, sino que se intensifica con cada gesto. Desde esta lógica cerrada, las nociones como hiperobjeto (Morton) o cuasi-objeto (Latour) permiten pensar la materia, el cuerpo y la energía operando como síntomas más que símbolos, revelan un sistema de explotación que no necesita ser mostrado para sentirse.

Conclusión

Pensar la escena contemporánea desde la agencia no humana, las materialidades insurgentes y las ontologías especulativas nos permite abandonar el paradigma representacional que ha dominado buena parte de la tradición teatral. Las obras *Vampyr* y *Petróleo*, más que ilustrar teorías, proponen experiencias sensibles donde el teatro deviene un ecosistema estético: un campo de tensiones afectivas, materiales y temporales que desestabilizan las categorías disciplinares, jerárquicas y miméticas del arte escénico.

En este recorrido, la categoría de *paisaje transmedial* no surge como punto de partida, sino como efecto crítico de una serie de desplazamientos: del cuerpo actoral como centro del acontecimiento, del texto como eje de sentido, y de lo humano como sujeto privilegiado del teatro. El *paisaje transmedial* no remite a una técnica ni a una estética particular, sino a una condición relacional en la que múltiples medios, materialidades y formas de agencia coexisten sin subordinación, organizando una experiencia escénica no lineal, no jerárquica y no antropocéntrica.

En lugar de proponer una nueva norma o tipología teatral, esta figura permite leer ciertas prácticas desde una sensibilidad expandida. Lo político y lo estético se entrelazan en formas de convivir y sentir con lo otro, lo no humano, lo excluido. Se trata, en última instancia, de una invitación a repensar el teatro como una máquina de percepción ecológica, no en el sentido de una pedagogía verde, sino como experiencia ontológica de descentramiento, donde las jerarquías entre naturaleza, técnica, cuerpo y objeto se disuelven en favor de una escena porosa, vibrátil e inestable.

Obras citadas

Andermann, Jens. Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje. Ediciones Metales Pesados, 2018.

Arévalo, Sofía. "Magnetismo marionético. Un acercamiento al enigma en objetos animados." Apuntes de Teatro, no. 147, 2022, págs. 9-25. https://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/view/52313

Barría, Mauricio. Intermitencias: Ensayos sobre performance, teatro y visualidad. Editorial Universitaria, 2014.

Cattaneo, Claudia. "Nuevas formas de expresión escénico-espacial en el teatro y la performance tecnológica (Cuerpo, espacio y neo-ritualidad)." Revista Actos, no. 5, 2021. https://doi.org/10.25074/actos.v3i5.2018

Deleuze, Gilles. Francis Bacon. Lógica de la sensación. Trad. Isidro Herrera. Arena Libros, 2016.

De Toro, Fernando. Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena. Galerna, 2008.

De Toro, Alfonso. Estrategias Posmodernas y Poscoloniales en el teatro latinoamericano actual: hibridez-medialidad-cuerpo. Iberoamericana Vervuert Verlag, 2004.

Eiermann, Andre. "Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes." Revista Telón de Fondo, no. 16, 2012. http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/8944/7745

Garramuño, Florencia. "Mundos en común ensayos sobre inespecificidad en el arte." Fondo de cultura económica, 2015.

Harman, Graham. Hacia el realismo especulativo. Caja Negra, 2019.

Haraway, Donna. Ciencia, cyborgs y mujeres. Ediciones Cátedra, 1995.

Hernández, Carolina. "Transmedialidad y crisis de la representación: La reinterpretación de personajes históricos mitificados en Xuárez de Luis Barrales y Manuela Infante." Apuntes de Teatro, N° 143, 2018, págs. 57-67. https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/25841/20751

Infante, Manuela. Vampyr. Matucana 100, 24 julio 2024, https://www.m100.cl/archivo/2024/teatro-2024/vampyr-2/. Accessed 05 marzo 2025.

Latour, Bruno. Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica. Siglo Veintiuno Editores, 2012.

Lehmann, Hans-Thies. Teatro Posdramático. Trad. Diana González. Verlag, Cendeac, 2017.

Mérida, Matías. "Paisaje visual." Revista Baetica: Estudios de Arte, Filosofía e Historia, vol. 18, 1996, págs. 205-222. https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/9334

Morton, Timothy. Hiperobjetos. Adriana Hidalgo, 2013.

Morton, Timothy. Ecología oscura. 2019.

Palacios, Marta, ed. Neo-materialismo. Prometeo Libros, 2018.

Piel de Lava, Compañía. Petróleo. 2023, https://www.compañíapieldelava.cl/petroleo.

Rancière, Jacques. El espectador emancipado. Bordes Manantial, 2010.

Remshardt, Ralf. "Beyond Performance Studies: Mediated Performance and the Posthuman." Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I, vol. 6, 2008, págs. 47-65. https://raco.cat/index.php/CLR/article/view/226336.

Rojas, Sergio. El arte agotado. Sangría, 2012.

Rojas, Sergio. "El contenido es la astucia de la forma." Revista Escáner Cultural, 2006.

Sánchez, José. Prácticas de lo real en la escena contemporánea. Paso de Gato, 2013.

Verzero, Lorena. "Cartografía afectiva de la patria: Relatos situados, la ciudad palimpsesto." Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea, editado por Cecilia Sosa, Jordana Blejmar y Phil Page. Libraria, 2020, págs. 150-171.

Verzero, Lorena, y Lola Proaño. "Racionalidad poético-afectiva. Una aproximación política a la escena teatral contemporánea." Revista Religación, vol. 8, no. 35, 2023. https://doi.org/10.46652/rgn.v8i35.1029