



Universidad  
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

## **El deseo y el cuerpo maquínico: resistencia y tensión en la creación y la ficción teatral de *Co-acción***

Francisca Celis Barriga

Rebeca Roco Padilla

Texto Académico presentado a la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae,  
para optar al grado de Licenciado(a) en Actuación

Profesor Guía: Federico Zurita Hecht

Santiago, Chile

2025



## ÍNDICE

|  |           |
|--|-----------|
| <b>RESUMEN.....</b>  | <b>03</b> |
| <b>PALABRAS CLAVE.....</b>                                     | <b>03</b> |
| <b>INTRODUCCIÓN.....</b>                                       | <b>03</b> |
| <b>MARCO TEÓRICO.....</b>                                      | <b>05</b> |
| <b>El deseo (Deleuze y Guattari).....</b>                      | <b>05</b> |
| <b>Cuerpo maquínico y cuerpo sin órganos.....</b>              | <b>05</b> |
| <b>Rizoma.....</b>   | <b>07</b> |
| <b>Agenciamiento.....</b>                                      | <b>08</b> |
| <b>Deconstrucción (Derrida).....</b>                           | <b>09</b> |
| <b>Población, veridicción y gobernabilidad (Foucault).....</b> | <b>10</b> |
| <b>ANÁLISIS.....</b>   | <b>11</b> |
| <b>CONCLUSIÓN.....</b>   | <b>21</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>                                       | <b>24</b> |



## RESUMEN

Esta investigación aborda cómo el deseo se manifiesta como una fuerza de resistencia y creación dentro del trabajo actoral y la práctica escénica, explorando su potencia transformadora frente a las estructuras que regulan y limitan el cuerpo. A partir de la obra *Co-acción*, dirigida por Alexandra von Hummel, se analiza la tensión entre el deseo y el cuerpo maquínico descrito por Gilles Deleuze y Félix Guattari, y su relación con la deconstrucción derridiana y los conceptos foucaultianos de gobernabilidad. El estudio se desarrolla en los planos creativo y ficcional de la obra, donde el deseo actúa tanto en las intérpretes, como en los personajes como fuerza capaz de resistir la norma y generar nuevas formas de existencia.

## PALABRAS CLAVE:

Deseo, cuerpo maquínico, resistencia, derechos de autor, autovigilancia, acoso laboral, teatro contemporáneo, Chile siglo XXI.

## INTRODUCCIÓN

En las prácticas teatrales conviven potencias esenciales que tensionan constantemente los esquemas tradicionales de producción y representación escénica. Una de ellas se destaca particularmente en el trabajo creativo como actrices de las responsables de esta investigación: el deseo. Quienes trabajamos con el cuerpo podemos vernos movilizadas por estas fuerzas y, a partir de estas, participar del desafío a aquellas estructuras sociales que limitan, moldean o apagan nuestras expresiones. Como intérpretes, investigadoras y co-creadoras de la obra teatral *Co-acción*, dirigida por Alexandra von Hummel y estrenada en noviembre de 2025 en el Teatro Finis Terrae, sentimos la necesidad de preguntarnos por el deseo como elemento clave que nos ha movilizado en nuestro proceso creativo, y especialmente por cómo esta fuerza genera resistencias y aperturas dentro del contexto social y político actual.

Para ello, nos resultan especialmente esclarecedores ciertos conceptos provenientes del pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari, tales como deseo, cuerpo maquínico, cuerpo sin órganos, agenciamiento y rizoma. Estas herramientas filosóficas nos permiten



ampliar nuestra perspectiva y entender de qué manera la experiencia escénica configura nuevas formas de entender el deseo como una máquina de producción, capaz de articularse libremente con cuerpos, espacios e ideas.

En este sentido, creemos que el teatro, funciona precisamente como una fuerza de desterritorialización. Es decir, permite irrumpir y trastocar los límites que impone el cuerpo maquínico, generando otros flujos capaces de contradecir la lógica dominante. Desde ahí, nuestra obra posibilita la emergencia de lecturas críticas sobre la manera en que lo protocolar y las políticas de control empresarial avanzan sobre la vida íntima, sometiendo el deseo a un régimen de vigilancia constante. Lo que se relaciona directamente con el cuerpo maquínico de Deleuze y Guattari, ya que es una lógica social y funcional que obliga a los cuerpos a volverse útiles y subordinados al mecanismo productivo impuesto, reduciendo así el deseo a mera carencia, negándole su potencial transformador y creador, en oposición a lo que plantean Deleuze y Guattari, quienes dicen que “el deseo no es una carencia, sino una máquina de producción” (2004, p. 29) Esto, además de resonar en los personajes, también nos interpela a nosotras como intérpretes co-creadoras de la obra *Co-acción*, al vernos envueltas en el cuerpo maquínico del Chile en pleno siglo XXI.

Por lo tanto, sostenemos que en el proceso de creación de la obra *Co-acción* el deseo se articula como fuerza movilizadora que orienta las estrategias escénicas y de la obra. En este marco, el deseo se despliega en dos niveles de tensión frente a la constitución del cuerpo maquínico. Por un lado, en el plano creativo, las autoras de esta investigación, como intérpretes y co-creadoras, ven impulsada la práctica teatral por un deseo que busca resistir el orden social vigente, encontrando en el juego una vía de apertura y experimentación. Por otro lado, en el plano ficcional, los personajes que habitan la obra también son atravesados por conflictos derivados de la excesiva protocolización de la realidad social en los que la concreción de sus deseos se enfrenta a estructuras de poder que los limitan y controlan. De este modo, tanto en la práctica actoral como en la ficción de la obra, el deseo opera como potencia productiva capaz de desterritorializar la lógica dominante, y abrir la posibilidad de nuevos modos de existencia.

Situamos nuestra investigación en la tensión propiciada por el intento de comprender cómo en la obra *Co-acción* nuestros cuerpos en escena se vuelven espacios donde se encarna un conflicto con el cuerpo maquínico, ya sea al reproducir la lógica dominante o al abrirse a nuevas formas de existencia y resistencia.



## MARCO TEÓRICO

### EL DESEO

En *Anti-Edipo*, Deleuze y Guattari plantean una ruptura con la concepción del deseo entendida como falta. (Deleuze & Guattari, 2004, p. 26). Para ellos, el deseo no surge de una carencia, no es una falta ni un vacío que haya que llenar, como sostiene el psicoanálisis freudiano. Sino que constituye una máquina de producción, una fuerza positiva generadora de realidad. Deleuze y Guattari proponen que el deseo es una fuerza activa que conecta y produce nuevas realidades. Como señalan: “El deseo no carece de nada, no carece de objeto. El deseo y su objeto forman una unidad: la máquina, en tanto que máquina de máquina. El deseo es máquina, y el objeto del deseo es máquina conectada” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 29). Esto significa que el deseo no busca compensar una carencia. Funciona como un motor capaz de acoplarse con otros cuerpos, objetos e ideas para producir algo nuevo. De ahí que el inconsciente, para estos autores, sea una máquina productiva que se engancha con el campo social y político, por lo que “el inconsciente no es teatro, es fábrica. No se expresa, si no que funciona. Y el inconsciente mismo es un conjunto de máquinas de deseo” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 32). El deseo se articula con los sistemas sociales y políticos que lo atraviesan. Incluso bajo los regímenes más restrictivos, el deseo no deja de producir, debido a que es una potencia que atraviesa cualquier contexto, aunque esta se vea capturada por aparatos de control. Es movimiento, producción, flujo, y conexión. Cuando Deleuze y Guattari escriben que “el deseo produce flujos, y los flujos de deseo son inseparables de los flujos sociales” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 37), subrayan que no existe un deseo “puro”, privado o individual, aislado en un interior psíquico. Desde el inicio, esos flujos circulan en el mismo plano que los flujos de dinero, de trabajo, de cuerpos y de signos. Es decir, el deseo no se limita a “reflejar” lo social, sino que es social en su misma producción. (Deleuze & Guattari, 2004, pp. 36-37).

### CUERPO MAQUÍNICO Y CUERPO SIN ÓRGANOS

Aquí aparece la tensión: el deseo puede ser capturado y moldeado por lo que Deleuze y Guattari llaman el cuerpo maquínico, el aparato que organiza, disciplina y subordina los flujos



del deseo bajo la lógica de la productividad y la utilidad (Deleuze & Guattari, 2004)“La máquina es, en primer lugar, una máquina social constituida por un cuerpo lleno como instancia maquinizante y por los hombres y las herramientas que están maquinadas en tanto que distribuidas sobre este cuerpo” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 410). Es decir, el cuerpo maquínico es la instancia que organiza y distribuye los elementos de la máquina social, subordinado tanto a los hombres como a las herramientas bajo una misma lógica (Deleuze & Guattari, 2004). En este sentido, el cuerpo maquínico es el dispositivo social que acopla hombres, objetos y flujos en una misma red de producción (Deleuze & Guattari, 2004, p. 410). De ahí surge la pregunta de los autores: “¿Cómo es posible que los hombres deseen la represión, que no solo la soporten, sino que la deseen? Incluso para ellos mismos” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 42). La respuesta es que el deseo puede quedar cargado por esas estructuras de poder capitalista, burocracia y familia, haciéndonos desear incluso aquello que nos limita. Este planteamiento lleva a considerar la dimensión social del deseo. Debido a que se articula de manera directa con los procesos históricos, políticos y económicos. “No hay máquinas deseantes fuera de las máquinas sociales que las determinan, y no hay máquinas sociales sin las máquinas deseantes que las habitan” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 36). De este modo, el inconsciente no se limita al drama familiar del Edipo, sino que es inseparable del campo social: produce realidad, instituciones, discursos y prácticas. Por eso, el deseo es movilizado por los sistemas sociales, que lo canalizan y lo hacen funcionar como engranaje de su propio mantenimiento. En este sentido, el cuerpo maquínico organiza la producción y también habilita diversas formas de violencias, como la violencia laboral, que muchas veces opera sin ser identificada como tal.

En oposición, aparece el cuerpo sin órganos (CsO). Según Deleuze y Guattari, este concepto aparece como una superficie que interrumpe la organización orgánica y que a la vez sirve como una noción central para comprender el funcionamiento del deseo. Estos filósofos lo describen como la superficie que interrumpe la organización orgánica del cuerpo y que, al mismo tiempo, se convierte en un plano donde las máquinas deseantes se conectan (Deleuze & Guattari, 2004, p. 12). “El cuerpo sin órganos no se opone a los órganos, sino a la organización de los órganos, que llamamos organismo. El cuerpo sin órganos se opone a esa organización que aplasta al cuerpo” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 13). Esto significa que el CsO es la manera de liberar al cuerpo de las funciones y jerarquías que lo encadenan. Es un espacio de experimentación donde los flujos del deseo pueden desplegarse más allá de



las estructuras del organismo (Deleuze & Guattari, 2004, pp. 12-13). Es decir, se articula como una apertura radical, un terreno donde los flujos de deseo pueden articularse libremente sin someterse a las jerarquías, funciones o finalidades que normalmente estructuran la vida del organismo.

## RIZOMA

En *Mil Mesetas*, Deleuze y Guattari retoman y amplían muchas de las ideas que habían comenzado a desarrollar en *Anti-Edipo*, pero con un enfoque más abierto y experimental. Mientras que en el texto anterior el análisis se centraba en el deseo y sus implicancias en la organización social y psíquica, en *Mil Mesetas* los autores buscan explorar formas de pensamiento y organización que escapen de la linealidad y de la jerarquía tradicional, y para eso proponen el concepto de rizoma. Mediante él generan una crítica a las formas de pensamiento basadas en el modelo del árbol o raíz. La cual se posiciona como parte de la lógica dominante.

El árbol representa una lógica jerárquica, binaria y centralizada, la cual tiene su inicio en una unidad principal que se divide en ramas, organizando la realidad a partir de un centro o fundamento. Según los autores, “la lógica binaria es la realidad espiritual del árbol-raíz” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 11). Este modelo se apoya en la idea de que siempre existe una unidad primera de la cual derivan todas las diferencias. Incluso cuando aparentemente existe una multiplicidad, sigue quedando sujeta a la supremacía de un solo fundamento. En oposición a ello, Deleuze y Guattari plantean el rizoma que “como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 12) Esto quiere decir que el rizoma a diferencia de la lógica del árbol, no se organiza a partir de una raíz única, esta crece en cualquier dirección, generando múltiples entradas y salidas. Se plantea como una alternativa radical que remite a una lógica jerárquica y binaria. “no tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 25).



## AGENCIAMIENTO

Para Deleuze y Guattari, la idea de "agenciamiento" es clave para entender cómo interactúan cuerpos, objetos, los afectos y los discursos al crear la realidad. En lugar de crear una estructura rígida o jerárquica, el agenciamiento funciona más como una red abierta, donde las piezas se juntan de muchas formas distintas (Deleuze & Guattari, 2002, p. 13). Tal como los autores señalan: "El rizoma conecta cualquier punto con cualquier otro (...) no está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones en movimiento" (Deleuze & Guattari, 2002, p. 13). Esta afirmación permite entender que un agenciamiento se compone a través de conexiones cambiantes y siempre susceptibles de transformarse.

Asimismo, estos filósofos sugieren que concibamos el agenciamiento como un mapa y no como un calco, es decir, una creación que abre caminos nunca antes transitados. En sus palabras: "Muy distinto es el rizoma, mapa y no calco. Hacer el mapa y no el calco (...) Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia" (Deleuze & Guattari, 2002, p. 18). De este modo, el agenciamiento posibilita aperturas, líneas de fuga y nuevas configuraciones en las que el deseo encuentra condiciones para desplegarse de manera experimental.

El agenciamiento se concibe como un sistema abierto de conexiones. En este sentido, puede entenderse como un dispositivo que articula elementos heterogéneos, produciendo realidades siempre cambiantes. Tal como los autores señalan: "El rizoma conecta cualquier punto con cualquier otro, no está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones en movimiento" (Deleuze & Guattari, 2002, p. 13).

Esta afirmación permite comprender que el agenciamiento funciona como una red dinámica, donde lo importante son las conexiones y variaciones que emergen entre ellos (Deleuze & Guattari, 2002, p. 13). La necesidad de este concepto se explica porque, para los filósofos, los modelos jerárquicos tienden a reproducir sistemas de poder que clausuran las posibilidades del deseo. El agenciamiento, en cambio, abre vías de fuga, permite el encuentro de elementos que antes parecían inconexos y genera condiciones para la experimentación. En este sentido, Deleuze y Guattari insisten en que debemos concebir el De este modo, el agenciamiento se distingue de las formas cerradas de organización: no imita, inventa; no repite lo dado, genera nuevas trayectorias. Puede afirmarse, en términos de paráfrasis, que el agenciamiento tiene como objetivo liberar los cuerpos de las estructuras que los fijan,



propiciando la emergencia de nuevas configuraciones de deseo (Deleuze & Guattari, 2002, p. 18).

En definitiva, el concepto de agenciamiento aporta un marco para comprender cómo lo social, lo político y lo artístico se constituyen a partir de ensamblajes de múltiples elementos que nunca están definitivamente cerrados (Deleuze & Guattari, 2002, p. 13). Desde esta perspectiva, el deseo se despliega en la medida en que los agenciamientos posibilitan conexiones inéditas, líneas de fuga y procesos de apertura hacia otros modos de existencia.

## DECONSTRUCCIÓN

Tras haber trabajado los conceptos de Deleuze y Guattari (deseo, cuerpo maquínico, cuerpo sin órganos, agenciamiento y rizoma) resulta necesario sumar otra perspectiva teórica que complementa esta aproximación. Si bien los filósofos franceses nos permiten pensar el deseo como máquina productiva, capaz de desterritorializar los dispositivos sociales, es Jacques Derrida quien abre otra línea de reflexión al problematizar la noción misma de fundamento, origen y presencia. Para ello, recurrimos a la lectura que realiza Jonathan Culler en su libro *Sobre la deconstrucción* (1998), texto clave que introduce y sistematiza el pensamiento derridiano en el campo de la crítica literaria y cultural.

Culler subraya que la filosofía occidental se ha sostenido históricamente sobre una confianza en la presencia, lo que Derrida denomina logocentrismo: “todos los nombres referidos a fundamentos, a principios o al centro han designado siempre el constante de una presencia” (Derrida en *L'Écriture et la différence*, citado en Culler, 1998, p. 83). Sin embargo, como observa Culler, “la filosofía se define a sí misma como aquella que trasciende la escritura” (Culler, 1998, p. 84), reforzando así una jerarquía que Derrida busca deconstruir.

Desde esta perspectiva, el significado se constituye en un sistema de diferencias, repeticiones y desplazamientos. Derrida introduce aquí la noción de *différance*: “différance es el juego sistemático de diferencias, de huellas de diferencias, del ordenamiento por el que los elementos se relacionan unos con otros” (Derrida en *Positions*, citado en Culler, 1998, p. 89). Lo que denominamos “presencia” es, por tanto, un efecto diferido, una reconstrucción que depende de la huella de lo ausente: “la ‘presencia’ no es originaria sino reconstituida” (Derrida en *L'Écriture et la différence*, citado en Culler, 1998, p. 86).



En este marco, el concepto de suplemento resulta fundamental: aquello considerado accesorio o secundario como la escritura respecto al habla, o la ficción respecto a la verdad se revela como condición de posibilidad de lo primero. Así, “la marginación de la escritura en tanto que suplemento constituye la operación crucial en la economía de los conceptos metafísicos” (Culler, 1998, p. 97).

Esta perspectiva dialoga estrechamente con el rizoma de Deleuze y Guattari, pues ambos marcos comparten la desconfianza hacia los fundamentos únicos y las estructuras jerárquicas. Si el rizoma propone un modo de organización del conocimiento y del deseo sin centro ni origen, la deconstrucción expone cómo el sentido se ramifica en diferencias y desplazamientos, sin clausura posible. De este modo, tanto el rizoma como la deconstrucción permiten pensar que el deseo y el sentido no emergen de un punto único de verdad, sino de un entramado de relatos y relaciones en constante transformación.

Ahora bien, si el deseo y el sentido se producen en un entramado abierto de diferencias, la pregunta decisiva es ¿qué sostiene ese entramado? Aquí la noción derridiana del relato adquiere relevancia. Para Derrida, no existe un fundamento último que garantice la verdad de lo que decimos o hacemos; lo que sostiene la experiencia son narraciones que se instituyen como tales. Como explica Culler, “el significado nunca está dado en sí mismo, sino que depende de repeticiones y desplazamientos” (Culler, 1998, p. 100). Dicho de otro modo, lo que reconocemos como verdadero proviene de un relato que organiza nuestras percepciones y acciones.

Esto implica que todo discurso que reclama autoridad ya sea filosófico, político o incluso escénico se apoya en una ficción que funciona como si fuera el origen. Derrida lo describe a través de la lógica del suplemento: “lo que se presenta como originario no es sino el efecto de una diferencia, de un suplemento que lo precede y lo constituye” (Culler, 1998, p. 97)

## **POBLACIÓN, VERIDICCIÓN Y GOBERNABILIDAD**

En *Nacimiento de la biopolítica*, Foucault señala que, con la economía política, el terreno del gobierno se expande considerablemente: aparte del “sujeto de derecho”, aparece la población como objeto de saber y de intervención. Este filósofo dice: los sujetos “aparecen como una población que el gobierno debe manejar” (Foucault, 1979, p. 368). Esta idea se refiere a un



conjunto de patrones en la existencia (número, longevidad, salud, conductas) que pueden calcularse y gobernarse. Ahí empieza la idea de una biopolítica enfocada en el manejo de esa vida compartida. (Foucault, 1979, p. 368).

Para entender cómo se valida lo que se hace con esa población, Foucault propone la idea de veridicción. No se trata de "la Verdad" idealizada, sino más bien "el conjunto de las reglas que permiten... establecer cuáles enunciados... podrán caracterizarse como verdaderos o falsos dentro de un contexto específico (Foucault, 1979, p. 54). En el liberalismo, el mercado asume ese papel de veridicción: "empieza a convertirse... en un lugar... de veridicción. El mercado debe decir la verdad... con respecto a la práctica gubernamental", de modo que un buen gobierno "deberá actuar en la verdad" del mercado (Foucault, 1979, p. 50). En términos prácticos, los precios actúan como un criterio de verdad: permiten verificar o falsear las intervenciones, distinguiendo cuáles son "correctas" o "erróneas" (Foucault, 1979, pp. 49–50). En resumen, el mercado sirve como un indicador práctico, no determina si algo es justo, sino si funciona según ese régimen de verdad.

Hoy en día se le ve al individuo como alguien que reacciona constantemente a los cambios en su entorno, lo que lo hace muy fácil de influenciar (Foucault, 1979, p. 310). Por lo tanto, se replantea su gobernabilidad. Se trata de modular el entorno (tiempos, incentivos, accesos, riesgos) para que ciertas decisiones parezcan venir de uno mismo. De este modo, las nociones de población, veridicción y gobernabilidad nos ayudan a entender cómo la sociedad actual da forma al individuo ya que transforma aspectos de la vida en objetos de cálculo, juzga lo que hacemos basándose en "lo que funciona" y guía nuestro comportamiento a través del entorno, sin necesidad de órdenes explícitas (Foucault, 1979, pp. 49–50, 310, 368).

## ANÁLISIS

La obra *Co-acción* de Alexandra Von Hummel, realizada como adaptación de la obra *Contracciones* de Mike Bartlett, será analizada en las siguientes páginas desde la perspectiva de la relación entre el deseo y el cuerpo maquínico para poder identificar las tensiones que emergen en el proceso creativo. A partir de estas tensiones, buscamos comprender de qué manera el deseo opera como fuerza productiva capaz de resistir la lógica del cuerpo maquínico, y cómo esto se manifiesta tanto en la práctica actoral como en la representación



escénica. En este marco, entendemos que la lógica del cuerpo maquínico se vuelve identificable en la obra a través de la protocolización de la conducta en el entorno laboral: normas que prometen seguridad, eficiencia o “correcto funcionamiento” a cambio de restringir la autonomía y libertad del cuerpo. Así mismo el proceso creativo estuvo marcado por: el funcionamiento correcto a cambio de restringir la autonomía del acto creativo; y por la desconsideración de la escala y condiciones materiales de producción.

Esta regulación opera bajo la idea de protección, pero al hacerlo despoja al sujeto de su capacidad de decisión y desvío. Frente a ello, el deseo emerge como fuerza que busca restituir lo que excede la norma.

Para esto, consideramos relevante realizar una breve descripción de cómo se llevó a cabo el proceso de creación de *Co-acción*, ya que nuestro análisis se construye desde la manera en que el deseo y el cuerpo maquínico operan sobre los cuerpos tanto en el plano creativo como en el ficcional. La obra surge de las condiciones concretas en las que fue producida. En nuestro caso, el mismo proceso estuvo atravesado por tensiones, limitaciones y decisiones que modelaron la obra. Por eso, hablar del proceso es una vía necesaria para comprender cómo se fue configurando el deseo en medio de esas fricciones.

*Co-acción* es una adaptación de *Contracciones* de Mike Bartlett que expone el control corporativo a través de una serie de reuniones entre una o varias gerentes y su empleada(s), donde la vida íntima pasa a ser materia de supervisión y vigilancia laboral. La oficina funciona como un dispositivo disciplinario que exige transparencia total en nombre de la seguridad y el correcto funcionamiento institucional. En esta versión, la irrupción de una abogada fractura la ficción al revelar que la escena no podría existir legalmente debido a los derechos de autor, haciendo visible que la regulación recae sobre los personajes y creadoras. Así, la obra muestra que el mismo protocolo que administra los cuerpos laborales controla también los cuerpos que intentan representarlos.

Nuestra puesta en escena nace de la investigación en torno al acoso laboral y al ejercicio de poder a través de la naturalización de las violencias derivadas de las estructuras jerárquicas en el entorno de trabajo. Este primer foco nos condujo posteriormente a explorar lo protocolar del mundo laboral como campo de investigación y práctica, situándonos directamente en el contexto político y social que habitamos: Chile a comienzos del siglo XXI. En el plano creativo, el proceso de llevar a escena *Contracciones* se vio condicionado desde un inicio por limitaciones económicas relacionadas con los derechos de autor de la



dramaturgia de Mike Bartlett. Esta restricción condicionó cómo los cuerpos podían interactuar, qué escenas podían representarse y qué adaptaciones eran necesarias para que la obra pudiera existir.

Paralelamente, lo protocolar se manifestó en dos niveles: en la ficción, a través de las normas, reglas y jerarquías que regulan al personaje de Emma, (la cual es interpretada por cuatro miembros del elenco); y en la práctica, a través de los permisos y prohibiciones que surgieron al intentar materializar la puesta en escena. Esta doble presencia de la regulación mostró cómo las normas pueden operar tanto como contenido dramático como fuerza concreta que condiciona la creación.

Es importante precisar que los protocolos y los derechos de autor no son en sí mismos problemáticos ni “malos”. El problema surge cuando la aplicación de estas normas excede la proporción de lo que el contexto permite, ya que se aplica sin considerar la escala ni las condiciones materiales de quienes producen, imponiendo rigidez sobre cuerpos y procesos creativos. Cuando esto pasa, las reglas dejan de proteger y comienzan a excluir, y funcionan como un dispositivo de clase: determinan quién puede producir libremente y quién debe ajustar, desviar, o domesticar su deseo para mantenerse dentro del sistema. Lo que problematizamos no es la protección de la obra, sino la desigualdad estructural que se intensifica cuando la normativa opera sin considerar la escala y el contexto de quienes crean. En este sentido, la rigidez del protocolo termina volviéndose absurda al punto de impedir la posibilidad misma de crear, dejando en evidencia que no todos los cuerpos pueden habitar el campo artístico en igualdad de condiciones.

Es por eso que la tensión entre deseo y cuerpo maquínico sí tuvo un lugar importante dentro de la práctica misma de creación. Entonces podemos decir que no se trató únicamente de pensar un mundo ficcional donde los cuerpos son regulados, también se experimentó en primera persona esa regulación mientras estábamos creando. Así, lo que normalmente queda oculto, como las negociaciones, los recortes, y las decisiones, se convierten aquí en parte del objeto de estudio, porque fueron esas mismas fuerzas las que dieron forma a la obra.

En vez de paralizarnos, esta situación nos movilizó. Decidimos tomar la dificultad como material y hacerla visible en la obra: el lenguaje que fija qué se puede hacer, cómo, dónde y cuándo, y también qué no, la idea de propiedad sobre personajes y situaciones, y la sensación de vigilancia pasaron a formar parte de la dramaturgia y de la puesta en escena.



Así, lo que primero oprimió al deseo terminó convirtiéndose en potencia. Con esto, *Co-acción* se adapta a un marco normativo que a su vez lo expone y lo desmonta.

De este modo, según Jacques Derrida, podemos afirmar que la obra vuelve visible el marco normativo como construcción a través de nosotras, deconstruyendo las normativas que se presentan como incuestionables. Al exhibir la obra y su funcionamiento en escena, muestra que aquello que aparece como una regla “natural” o incuestionable: la autorización, el permiso, el derecho a representar no proviene de un origen fijo, proviene de un relato que se instituye como verdad.

Aquí se articula la relación con la deconstrucción derridiana, al revelar que la autoridad de la norma es producida. *Co-acción* desarma la ilusión de un fundamento previo y expone su carácter suplementario. Se abre un espacio donde el deseo puede operar críticamente sobre aquello que lo regula. Es decir; en *Co-acción*, la deconstrucción se pone en práctica al mostrar que las normas y restricciones que parecen naturales o inevitables son, construcciones que aceptamos como verdaderas. En la ficción, esto se manifiesta en la idea de que la supervisión y las jerarquías son necesarias para el correcto funcionamiento, mientras que, en el proceso creativo, se refleja en la creencia de que los derechos de autor y las limitaciones de producción determinan lo que es posible representar. La obra revela que estas reglas no son principios absolutos, son más bien, efectos de decisiones y prácticas que se presentan como supuestamente irrefutables. Y eso se sostiene en que creamos en ese gran relato que parece sostener la verdad y el orden de las cosas, pero en realidad no tiene un núcleo ni una verdad única. Está formado por múltiples relatos que se cruzan y se refuerzan entre sí, y esa construcción hace que perdamos criterio: aceptamos su autoridad simplemente porque lo creemos. La fuerza de lo que llamamos “verdad” no radica en su solidez, sino en nuestra disposición a asumirla como incuestionable. *Co-acción* muestra que las coacciones mismas se convierten en material creativo: las restricciones revelan sus límites y abren espacios para que el deseo genere nuevas conexiones, y reconfigure los relatos que inicialmente parecían incuestionables. En este punto, es importante mostrar cómo estas ideas se vuelven materia escénica. Como plantea Derrida, “lo que se presenta como presencia plena no hace sino cubrir una ausencia, una falta que la funda” (Derrida, 1967, p. 292), es decir, todo sistema se sostiene sobre una ausencia que intenta ocultar: la falta de un origen verdadero. *Co-acción* pone en práctica esta deconstrucción al evidenciar que la autoridad de



la norma no tiene un origen fijo, sino que se compone de fragmentos, citas y órdenes que se repiten hasta parecer verdad.

Sin embargo, esa verdad no se impone sin resistencia. Desde la perspectiva de Deleuze y Guattari, el deseo puede entenderse como una máquina productiva, una fuerza que no cesa de crear incluso dentro de los sistemas que intentan capturarlo (Deleuze & Guattari, 2004, pp. 33–36). La escena “Derechos de autor” de la obra *Co-acción* pone en evidencia esta tensión entre norma y deseo. En ella, la Abogada entrega una notificación judicial al personaje de Gerente, informando que la obra no se puede realizar porque no se han pagado los derechos; le recuerda que él “no tiene ideas” y que no puede existir. La intervención busca frenar la producción, pero para entonces el deseo ya se ha manifestado: los cuerpos actuaron, las palabras se dijeron y la obra ya existe. Para ilustrar esta dinámica, presentamos un extracto de la escena, donde participan la Abogada y el Gerente, parte del dramaturgismo desarrollado por Ignacio Peralta, dramaturgo y director chileno.

MAXI: ¿Qué pasa con mis ideas?

PANCHI: Ah, claro. Usted no tiene ideas.

MAXI: Claro que tengo ideas

PANCHI: ¿Podría decirme alguna? Cualquiera. La primera que se le venga a la cabeza... usted no tiene ideas. Con todo respeto. Usted es la idea de alguien más, no puede tener ideas. Sus ideas son todas de alguien más. Están patentadas.

MAXI: ¿Quién patentó mis ideas?

PANCHI: Mike Bartlett.

MAXI: Y él inventó todas las ideas.

PANCHI: No, ese fue Platón (*ríe. Gerente no ríe. Abogado se percata que la talla es mala y recupera la seriedad*) Voy a suponer que usted no sabe...

MAXI: No, no sé quién es Platón.

PANCHI: Bueno, el punto es que no, el Señor Bartlett no es dueño de todas las ideas, sino nada más de estas. Las que sostienen esto.

MAXI: ¿El señor Bartlett inventó las ideas?

PANCHI: Para usted, sí.

MAXI: Disculpe pero a mí todo esto me suena un poco cartesiano.

PANCHI: ¿Perdón?



MAXI: Cartesiano. René Descartes. (*silencio*) Voy a suponer que no sabe quién es René Descartes... cosa, idea. Res extensa, res intensa. El genio maligno... Bueno, no es importante. Descartes también dudaba que sus ideas fueran suyas ¿sabe?

PANCHI: ¿Y usted cómo sabe eso?

MAXI: El señor Descartes murió hace 450 años y nunca patentó nada, así que es de dominio público. Supongo que el señor Bartlett. también lo conoce.

PANCHI: Me imagino que sí. Si usted lo conoce, entonces el señor Bartlett también.

MAXI: Claro. No creo que el señor Descartes haya mandado a su abogado a conversar con el señor Bartlett por usar sus ideas. Usted lo sabría si así fuera ¿no?

PANCHI: Sí, lo sabría

MAXI: Ya. Porque todo esto que me dice acerca de que las ideas de todo esto, y no así las cosas, le pertenezcan a alguien es una idea, valga la redundancia, bastante cartesiana. Usted podría tener problemas por eso. Su cliente, en realidad.

PANCHI: Cualquier autor respetable hace respetar sus derechos de autor sobre su propiedad intelectual, es el instrumento legal que les permite dignificar y defender su trabajo

MAXI: ¿Defenderlo de qué?

PANCHI: De un eventual mal uso de su trabajo. Explotación por parte de terceros. Usos que contravengan el sentido original de una creación intelectual. Piratería. Control sobre la reproducción, edición y circulación, en definitiva.

MAXI: ¿A usted le parece que estoy haciendo mal uso de las ideas del señor Bartlett?

PANCHI: Eso no me compete

MAXI: ¿Cree que estoy explotando las ideas del señor Bartlett?

PANCHI: No me compete

MAXI: ¿O que estoy traicionando—

PANCHI: No me compete

MAXI: ¿Qué sí le compete?

PANCHI: Hacerle saber que esto no puede seguir existiendo.

(Peralta 2025, p 33)



En la ficción, el límite adopta la forma de lo jurídico, pero en la experiencia concreta del proceso creativo se vive como algo que actúa sobre el cuerpo: la sensación de no tener “derecho” a producir. Sin embargo la intervención de la Abogada llega después de que el acto creativo haya ocurrido, cuando afirma que “esto no puede existir”, la escena, la conexión entre cuerpos, palabras y ficciones, ya existe porque ya fue producida.

Este desfase revela lo que Derrida describe como la falta de un origen verdadero: la norma se presenta como principio, pero solo aparece una vez que el acto se ha efectuado. Es el suplemento, lo que viene después, pretendiendo ocupar el lugar de lo originario. Y en esa diferencia, en ese desplazamiento, opera el deseo.

Desde la mirada de Deleuze y Guattari, ese deseo es potencia maquínica: una fuerza que produce incluso en medio de las coacciones. Lo que se busca contener ya está en movimiento, ya se ha inscrito en el cuerpo. Es así como el cuerpo se vuelve el espacio donde ocurren las tensiones entre lo que ya ha sido producido y las normas que intentan regularlo. En *Co-acción*, la norma jurídica se revela como un dispositivo que intenta codificar el flujo del deseo, pero el deseo no deja de atravesarlo y transformarlo. La escena muestra que lo que se pretende prohibir ya ha tomado forma; que aquello que se intenta suprimir es precisamente lo que da vida al acto escénico. El intento de prohibición es reactivo: aparece después del hecho, nunca antes. La ley llega como cierre, pero el deseo es la apertura que no puede borrarse retrospectivamente. Por eso lo que se “notifica” no es el inicio de una infracción, es el reconocimiento tardío de que la producción ya escapó al marco de control. La diferencia es crucial: en la ficción, la abogada ordena detener una escena; en la realidad, lo que se busca detener es el flujo deseante que nos hace producir la escena. Por eso, el hecho de que la obra “no se pudiera hacer” nunca equivalió a la desaparición del deseo. La dramaturgia que surge, como en la escena citada, es la prueba de que la potencia sigue activa.

El gesto cartesiano mencionado en el extracto de la escena, aparece como condición existencial producida por el régimen: no sé si lo que pienso es mío, no sé si lo que hago me pertenece, quizás soy sólo una versión. ¿Qué significa “mi idea” si toda forma ya fue previamente codificada por otro? Lo que circula es la sensación de ser la segunda copia de algo que quizá nunca vimos en su origen. Estamos en un mundo donde la subjetividad queda reducida al “referente del referente”. Entonces, ¿qué nos pertenece? ¿Qué queda que no haya sido previamente nombrado, clasificado o registrado? La escena lo vuelve visible: el gerente se paraliza al no poder nombrarse, porque en ese régimen no es la vivencia la que



constituye identidad, es más bien, la validación jurídica o simbólica de quién “autoriza” esa existencia. Si no puedo nombrarme, no porque ignore mi nombre, sino porque ninguno me habilita a existir como propietario de mi propio gesto, ¿soy todavía yo?

Esa fractura abre un campo de circulación. Lo que parecía vacío se vuelve superficie de conexión. En esa suspensión, el pensamiento ya no pertenece a un sujeto que lo controla, pasa entre cuerpos, se ramifica, se contagia. Lo que el régimen intenta fijar: la autoría, la identidad, la propiedad del gesto, se dispersa y prolifera, adquiriendo consistencia precisamente en su fuga. El sentido se propaga, responde a un movimiento que se extiende por múltiples direcciones, como una raíz que no tiene tronco. Allí, el deseo actúa como fuerza de enlace: produce vínculos donde antes había jerarquías.

La escena muestra ese desplazamiento de forma concreta: cuando el gerente no puede decir ideas, no desaparece, su identidad queda repartida en la estructura misma de la situación. Su imposibilidad de nombrarse no elimina su existencia, la desplaza hacia el lenguaje y las acciones que lo atraviesan. Lo que antes se entendía como una identidad estable se revela como una composición de relaciones, órdenes y discursos que lo sostienen. Desde la perspectiva de Deleuze y Guattari, esta configuración funciona como un agenciamiento: “una red de elementos heterogéneos que se afectan entre sí y producen sentido, sin depender de un centro ni de una voz única” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 13) Así, la identidad del gerente se distribuye en un entramado rizomático de vínculos, jerarquías, gestos y silencios. El régimen produce esa fragmentación al separar la experiencia del sujeto de su capacidad de decir, pero el deseo persiste como fuerza que reorganiza esas piezas, que busca nuevas formas de articularse y permanecer.

En ese mismo movimiento, lo que ocurre en el cuerpo del personaje revela un mecanismo social más amplio. La imposibilidad de la Gerente de afirmarse como sujeto de sus ideas es también la imposibilidad de muchos cuerpos creadores dentro del régimen contemporáneo de autoría. La paradoja es que el sistema dice proteger una autoría, pero lo que realmente produce es desposesión: todo está patentado menos la experiencia propia, porque incluso la experiencia se vuelve sospechosa de no pertenecerme. El límite entre lo mío y lo ajeno se vuelve imposible de trazar. Una vez más, aparece aquí la noción del cuerpo maquínico: este régimen de propiedad intelectual obliga a las compañías independientes y a los cuerpos creadores a someterse a una lógica económica que restringe su libertad de producción, reproduciendo una estructura que legitima sólo a ciertos agentes culturales.



Desde aquí, entendemos el abuso laboral como prácticas que se han vuelto “normales”, pero que lastiman igual mediante reglas y procedimientos que empiezan a decidir por las personas. Alexandra Von Hummel, directora de *Co-acción*, menciona que:

Son políticas que parecen razonables, porque están en un contrato o en un protocolo, que en su naturaleza lo que hacen es proteger los derechos de los trabajadores y mantener espacios de cuidado, pero que sin embargo pueden rápidamente ir escalando a un lugar donde no nos damos cuenta ni cómo ni cuándo empiezan a coartar el cuerpo, el deseo, la libertad básicamente. (Von Hummel, 2025. P1)

Esto tiene que ver con cómo cedemos libertad en pos de un espacio de seguridad. La relevancia de esta temática se intensifica en el siglo XXI: es una experiencia común en distintos ámbitos, pero se discute poco, en gran medida porque los protocolos cumplen un rol tabú dentro de la sociedad, ya que cuestionar un protocolo, tal como los derechos de autor, (que nos interpelan directamente a nosotros), puede interpretarse como una amenaza a la seguridad colectiva, mostrando la tensión entre cuidado y autonomía.

En términos de Foucault, estas prácticas pueden entenderse como parte de un régimen de gubernamentalidad, en el que las normas y protocolos actúan modulando el entorno para que las personas se auto-conduzcan. No se trata de castigar a individuos de manera directa, sino de establecer procedimientos, evaluaciones e incentivos que organizan los comportamientos, haciendo que las personas internalicen los límites y los reproduzcan. Así, la sensación de coacción que Alexandra Von Hummel describe, la percepción de que los protocolos “coartan el cuerpo, el deseo y la libertad” (Von Hummel, 2025. P1). encuentra su explicación en cómo estos mecanismos transforman lo que parece cuidado o protección en una forma de regulación sutil y continua. Este control se materializa de múltiples maneras: la vida privada se gestiona como parte de la productividad; los seguimientos constantes, registros y reportes generan la sensación de estar siempre “rindiendo cuentas”; y la disponibilidad total se vuelve una expectativa tácita, incluso frente a asuntos personales o de salud. La autoridad se impone mediante la repetición de procedimientos que parecen neutrales, aunque condicionan cuerpos y deseos, legitimando comportamientos sin necesidad de sanciones explícitas. Eso es lo que la obra quiere exponer y denunciar: un abuso por normalización. Apunta a un modo de organizar el trabajo, que convierte a las



personas en recursos disponibles y al deseo en algo que debe ajustarse. Al mostrar estas prácticas de manera directa y reconocible, *Co-acción* deja claro que lo “protocolar” es un mecanismo de control que define qué se puede hacer, cómo y cuándo. Y al ponerlo en escena, abre la posibilidad de cuestionarlo y de recuperar un espacio de decisión para quienes trabajan. Tal como señala Alexandra Von Hummel en la reseña de *Co-acción*:

Lo que al inicio parece razonable se vuelve cada vez más extremo, y ese delirio que podría parecer un futuro distópico se percibe perturbadoramente posible, casi presente. Todo ocurre bajo una lógica impersonal que avanza sola, como una máquina que ya no necesita de nadie para seguir funcionando. A medida que la escena avanza, ya no se trata solo de lo que se puede hacer o decir dentro de la oficina, sino de quién tiene derecho a hacerlo en la vida, en el arte, en el pensamiento. (Von Hummel, 2025, p. 1)

De ahí surge la forma que organiza el proyecto: una obra dentro de la obra. Como no se pudo montar la pieza original por derechos de autor, se compuso una dramaturgia en la que un grupo de personajes vive una obra sin saberlo, precisamente porque un grupo de actores no pudo hacer una obra por la normativa de derechos de autor.

Esta dinámica refleja una experiencia cotidiana en los lugares de trabajo: muchas veces se nos imponen situaciones o reglas que resultan extrañas, incómodas o restrictivas, pero que se aceptan por la necesidad de cumplir con un empleo, mantener ingresos o sostener cierta estabilidad. Lo que podría parecer inaceptable en otro contexto se normaliza por la urgencia o la presión del entorno; protocolos, evaluaciones, supervisión constante o límites a la autonomía se asumen como inevitables, aunque afecten al cuerpo, al deseo o a la libertad. La obra construida a partir de la imposibilidad de montar la pieza original funciona como metáfora de esta dinámica: la limitación externa de los derechos de autor no detiene la producción, pero condiciona la manera en que esta ocurre. Esto evidencia que muchas de las restricciones que aceptamos cotidianamente no son inmutables: lo que hoy toleramos por necesidad, en otro momento o en otro contexto, podría ser cuestionado.

En *Co-acción* se cruzan dos planos que dialogan constantemente: el de nosotras como creadoras y el de los personajes oprimidos dentro de la ficción. Nuestro deseo de montar la obra original se vio bloqueado y fue precisamente ese impedimento lo que nos



impulsó a buscar otra manera de hacerla existir. La decisión de estructurar la obra como una obra dentro de otra no es un recurso meramente metateatral, es un dispositivo que hace visible cómo el mismo tipo de coacción que nos afectó como colectivo opera sobre los personajes. El deseo movilizador que nos llevó a insistir se manifiesta en la ficción como el deseo de quienes, bajo reglas aparentemente razonables, buscan preservar su intimidad, sostener sus vínculos y decidir sobre su propia vida. Así, el impedimento deja de ser solo un obstáculo externo y se convierte en material y motor de la obra: lo que nos oprimía fuera de la escena pasa a producir sentido dentro de ella.

Esta tensión se materializa en la puesta en escena: la prohibición de mencionar el nombre de Emma, la lectura de la notificación de cesar de inmediato y la presencia de la Gerente como voz del contrato hacen que la norma se vuelva acción concreta, decidiendo qué puede decirse, quién puede ser nombrado y qué queda afuera. El público puede reconocer que la lógica que nos detuvo como creadoras también oprime a los personajes, y que el deseo movilizador por seguir produciendo, resiste y atraviesa ambos planos simultáneamente.

El trabajo con Ignacio Peralta permitió expandir la dramaturgia de *Contracciones* más allá del abuso laboral, poniendo el foco en la autoría como forma de poder. Así, la obra además de denunciar la coacción sobre el trabajo, interroga la coacción sobre el origen y la propiedad del relato, evidenciando cómo ese régimen tiende a sofocar el deseo creativo. De este modo, los umbrales de los personajes y de nosotras como creadoras se corresponden: en ambos casos, la obra surge de la tensión entre limitación y deseo, y se produce un espacio de resistencia donde el cuerpo, el lenguaje y la ficción se articulan para crear nuevas formas de existencia y acción.

## CONCLUSIÓN

Demostramos que la ficción contrapone el deseo al cuerpo maquínico de forma clara y visible. En *Co-acción*, las normas “razonables” operan como coacción sobre los cuerpos de las Emmas. Frente a esto, el deseo no desaparece: insiste, infiltra y abre un margen de decisión dentro de la propia maquinaria. La decisión de una obra dentro de otra obra permite ver al mismo tiempo el bloqueo (los derechos de autor, las prohibiciones y protocolos) y su



respuesta (las elecciones escénicas que reordenan la acción). Con esto, la hipótesis se verifica: el deseo actúa dentro de la máquina y produce aperturas.

Cuando el cuerpo maquínico se vio materializado a través de los protocolos de autorización, nuestro deseo se hizo operativo y pasó a ser procedimiento. Esto implicó varias decisiones artísticas concretas y verificables. Primero, transformamos la prohibición en principio de composición: en lugar de suprimir la obra, la replanteamos estructuralmente (la obra dentro de la obra) para que el bloqueo mismo fuera material escénico. Llamar a un dramaturgo, Ignacio Peralta, fue una estrategia deliberada para articular el conflicto entre autoría y deseo en términos dramáticos: la ficción debía reproducir, en su lógica interna, el mismo régimen que nos impedía producir fuera de la ficción.

En la práctica creativa esto se tradujo en operaciones formales. Diseñamos escenas que hicieran aparecer las normas como agentes: la lectura de la notificación judicial, la prohibición de nombrar a Emma, la exigencia de “definir lo romántico”, o bien, la calendarización del embarazo. Se trató de encarnar la coacción, es decir, de convertir la regla en gesto, para que el público y nosotras mismas pudiéramos percibir su efecto sobre el cuerpo.

Además de constatar que el deseo opera dentro de la máquina, mostramos cómo ese operar puede traducirse en potencia creativa. La puesta en práctica demostró que la coacción puede ser explotada dramáticamente para producir nuevos agenciamientos escénicos: El protocolo se usa como recurso. Así, la práctica artística que desarrollamos constituye, en sí, un aporte metodológico sobre cómo intervenir el cuerpo maquínico desde dentro, transformando impedimentos en formas y fomentando una práctica actoral capaz de pensar y producir crítica desde la materialidad del gesto.

Hoy la pregunta por lo que nos pertenece adquiere una urgencia política. En un contexto donde los derechos pueden revocarse con la misma facilidad con que se conceden, el resguardo de lo propio se confunde con el control. *Co-acción* trabaja sobre esa paradoja: lo que parece cuidado se vuelve vigilancia, lo que promete libertad termina restringiendo. Alexandra Von Hummel lo describe como un “delirio razonable” (2025, p.1): un orden que aparenta protegernos pero que, en su exceso, regula incluso lo íntimo. En esa lógica contemporánea, donde los protocolos tienen tanto poder que, avanzan sobre la autonomía del cuerpo, la experiencia creativa adquirió para nosotras un valor formativo esencial: crear, consiste en intervenir, en disputar y dar sentido dentro de un marco dado.



El cuerpo de los co-creadores de esta obra (los actores) es un espacio de pensamiento en acción. Una máquina deseante sensible, capaz de mostrar cómo la norma y el deseo coexisten en una tensión productiva. De esta manera, *Co-acción*, además de representar una crítica al control contemporáneo a las normas y regulaciones que se presentan como verdad absoluta, lo encarna en su propia estructura. Allí, el deseo actúa como potencia productiva: insiste dentro del régimen que lo contiene y, al hacerlo, genera sentido, acción y pensamiento. El proceso nos permitió redefinir nuestra noción de cuerpo actoral, como territorio de pensamiento, sensible a las tensiones políticas que atraviesan la práctica teatral contemporánea.

En adelante, comprendemos la creación escénica como un espacio de investigación permanente, donde el deseo opera como fuerza metodológica: una forma de pensar con el cuerpo y de imaginar alternativas dentro de sistemas rígidos. Estas ideas inauguran en nosotras una mirada artística y política sobre la práctica actoral: una búsqueda por habitar el teatro como zona de resistencia, donde lo que se produce es una reflexión viva sobre las condiciones de creación. Y en ese sentido visibilizar que tenemos la responsabilidad, como artistas, de cuestionar constantemente aquello que damos por hecho. Incluso los marcos que parecen protegernos, como los protocolos, los derechos de autor o las estructuras institucionales que garantizan “buenas prácticas”.



## BIBLIOGRAFÍA

Culler, J. D. (1992). *Sobre la deconstrucción*.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Trabajo original publicado en 1980). Pre-Textos.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia* (Trabajo original publicado en 1972). Ediciones Paidós Ibérica.

Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica: Curso en el Collège de France (1979)*.

Peralta, I. (2025). *Co-acción*.

Von Hummel, A. (2025). *Co-acción* [Reseña de la obra *Co-acción*, dirigida por Alexandra Von Hummel]

Von Hummel, A. (2025). *Entrevista personal no publicada*.