



A MIRADA (IN)CORPORADA:

Ressonâncias a partir da experiência do processo de criação de *Discurso de promoción* no laboratório interno de Yuyachkani

LA MIRADA (IN)CORPORADA:

resonancias a partir de la experiencia del proceso de creación de *Discurso de Promoción* en el laboratorio interno de Yuyachkani

THE EMBODIED GAZE:

resonances from the creative process experience of *Discurso de Promoción* in Yuyachkani's internal laboratory.

Lucero Medina Hú¹

Resumo:

A intenção deste artigo é refletir sobre o processo de criação de *Discurso de promoción* do Grupo Cultural Yuyachkani a partir da minha experiência como participante do Laboratório interno e como assistente de direção da obra. Proponho a noção de mirada (in)corporada para dar conta do acompanhamento ao processo desde meu lugar na direção, e como este se relaciona com as ressonâncias de estar com si mesmo, com o outro e para o outro. Assim também, de que formas o ato de olhar implica uma re-escritura constante e incerta sobre os materiais da cena e sobre minha própria experiência.

Palavras chave: mirada (in)corporada; processo criativo de laboratório; Yuyachkani

Resumen:

La intención de este artículo es reflexionar sobre el proceso de creación de *Discurso de Promoción* del grupo Cultural Yuyachkani desde mi experiencia como participante del Laboratorio Interno y directora asistente de la obra. Propongo la noción de mirada (in)corporada para dar cuenta del acompañamiento al proceso desde mi lugar en la dirección, y cómo este se relaciona con las resonancias de estar con uno, con el otro y para el otro. Así también, de qué formas el acto de mirar implica una reescritura constante e incierta sobre los materiales de la escena, y sobre mi propia experiencia.

¹ Profesora auxiliar del Departamento de Artes Escénicas (PUCP) y coordinadora de la Especialidad de Creación y Producción Escénica de la Facultad de Artes Escénicas (PUCP). Artista e investigadora escénica en torno a temas de cuerpo, memoria y archivo, y su relación con la escritura en el campo expandido. Es miembro de La Terminal, colectivo de investigación interdisciplinaria.

Palabras clave: Teatro; mirada incorporada; proceso creativo de laboratorio; Yuyachkani

Abstract:

The purpose of this paper is to reflect on the creative process of Grupo Cultural Yuyachkani's *Discurso de Promoción* from my own experience as a participant of the Internal Laboratory and assistant director of the spectacle. I propose the idea of embodied gaze to give an account of the involvement in the process from my position in the direction area, and how this experience is related to the resonances of being with oneself, with the other and for the other. Furthermore, how the act of looking implies a constant and uncertain rewriting about the materials of the scene, and about my own experience.

Key words: theater; embodied gaze; creative process of a laboratory; Yuyachkani

Es el año 2016, estoy sentada en el piso de la sala de teatro de la Casa Yuyachkani, en la primera sesión del laboratorio interno. No sé qué decir, ni qué hacer, si sacar mi cuaderno o ponerme la ropa de trabajo. Miro a mi alrededor. En ese círculo que hemos formado, algunas personas nos conocemos, otras hace mucho no nos veíamos, y unas pocas nunca hemos cruzado palabra. Somos un grupo de artistas invitados y los yuyas quienes compartimos esta mañana de febrero.

el sol entrando por un resquicio.

Ilumina el piso de madera

el arañazo en la memoria.

Nunca imaginé que, un año y medio después, ese encuentro diera vida a *Discurso de Promoción*, la obra que creamos dentro del laboratorio. Aún ahora que evoco el espacio, las miradas y mi nerviosismo, las sensaciones vuelven a mí y recurro a mis bitácoras donde encuentro esta primera anotación: "estar para alguien, estar con alguien, estar solo". Esas frases han sido principios básicos de relación en el proceso creativo en Yuyachkani, pero hoy estar con cada uno de mis compañeros y cada una de mis compañeras es imposible, y en esa ausencia esas frases cobran un sentido particular. Este año no hemos podido estar con quienes hubiéramos querido.

La emergencia sanitaria por la COVID-19 no solo nos ha removido vidas queridas sino también la forma en que creamos y cómo las palabras nombran el mundo y lo que convocan. "Estar" y sostener ese "estar" es un reto diario, un acto de fe. ¿Quién era? ¿Dónde estaba yo en el 2016? ¿Dónde estoy ahora? Muchas preguntas emergen mientras me propongo escribir estas líneas sobre mi convivencia con Yuyachkani dentro del laboratorio y pienso: ¿esa experiencia me puede sostener creativamente hoy?

Vuelvo a mis notas de esa primera sesión y leo otra pregunta en letras azules: ¿qué significa para cada uno estar con uno mismo? Si aquel día esa pregunta me interpeló, hoy en día lo hace con mayor fuerza porque me lleva a preguntarme por el espacio en que nos encontramos hoy como artistas: en nuestras propias casas, creando desde la urgencia de lo cotidiano. Para mí, estar sola ha sido un impulso para regresar a las raíces desde las cuales me relaciono con el mundo. Así, creo, “estar sola, con el otro /la otra o para el otro/la otra” empieza por crear nuestro propio lugar de enunciación como creadoras.

Trazo respuestas como caminos, a partir de lo que resuena en mí. Me pierdo y rehago los pasos porque la pregunta sobre el legado que puede dejar la experiencia con Yuyachkani siempre implica pensar desde qué lugar hacemos y reflexionamos sobre las artes escénicas. Trabajar creativamente con los yuyas requiere un estado de alerta constante que sacuda los modos de creación a los que podemos estar habituados, tanto a nivel poético como estético y, sobre todo, ético. En mi experiencia esto se relaciona con la posibilidad de construir una mirada (in)corporada, esa puede ser mi primera respuesta.

*Mirar, incorporarse,
navegar en una misma
para hallarse en el /la otrx*

Una mirada (in)corporada es para mí un estado de apertura y de atención, un lugar desde el cual relacionarse con la realidad, con el aquí y ahora, para desde allí construir experiencia. Una mirada (in)corporada emerge desde el cuerpo y retorna al cuerpo para proponer sentidos que nos activen. Coloco en primer plano la mirada porque mi lugar dentro del proceso creativo estuvo en acompañar a Miguel como directora asistente de la obra, y desde allí, fue mi mirada la que debió ejercitarse constantemente para acompañar el proceso

de creación y proponer rutas, sentidos; convocar errores y desestabilizar certezas. Esto no se podía hacer desde los conocimientos previos, como una lista aprendida sobre lo que una directora sabe, lo que debe hacer o lo que no. Al contrario, fue el mismo proceso de laboratorio el que estableció las pautas para habitar ese espacio-tiempo y volverlo fértil en cada sesión. Entonces, el modo de mirar necesitaba crearse un repertorio, y para mí, esto significó aprender a escuchar las resonancias de mi cuerpo dentro del proceso creativo.

El lugar del acontecimiento fue el laboratorio, espacio de encuentro ritual los lunes, los miércoles y los viernes. Durante cuatro horas nos juntábamos a hacer, a darle lugar al cuerpo en comunión con otros, con todos los retos que esto implica. Hoy que ese espacio ya no puedo existir, me doy cuenta de los privilegiadxs que fuimos porque fue una experiencia muy particular. En realidad, como creadora y docente, confío más en cómo cada espacio de laboratorio se define a sí mismo, cómo encuentra su forma para deshacerse en ella. Voy a ensayar una definición del laboratorio interno: el laboratorio es un espacio de investigación y creación que va creando sus propias lógicas de relación y de riesgo. Es un espacio que nos contiene tanto en los hallazgos como en los desvíos. Y creo que justamente el estar abierto a las múltiples posibilidades nos permite entrenar esos diversos modos de estar. Creo que conforme pase el tiempo seguiré ensayando cómo nombrar esa experiencia que convocó al proceso creativo.

Discurso de promoción nos propuso acercarnos a los temas pendientes próximos al bicentenario de la independencia del Perú, aquellos que la conformación y desarrollo de la república aún nos debe como peruanos y que urge mirar para construir nuestra historia y lugar dentro de ella. Una propuesta como esta no solo era compleja por la misma investigación temática en la búsqueda documental sino porque Miguel siempre nos confrontaba con proponer una forma poética para explorar esos momentos de la historia y responder desde lo que puede hacer el teatro a diferencia de otras disciplinas no artísticas; a pensar desde la relación con el espectador que en ese montaje tuvo un lugar central. Por ello, la exploración en el laboratorio implicó un proceso de acumulación sensible de cada uno de los actores, las actrices y los performers.

Me parece relevante detenerme en esta idea de la “acumulación sensible” ya que es un principio del trabajo de creación de material escénico para Yuyachkani, que siempre es nombrado en las investigaciones sobre el grupo. En este sentido, creo que esa noción me

puede ayudar a conectar con la generación del archivo del proceso de creación artístico. Para Diana Taylor (2019) un archivo es tanto un lugar autorizado donde albergar información, como un objeto o la colección misma y también una práctica, a través de la cual se selecciona, organiza y conserva. La acumulación sensible, entonces, crea un archivo que toma fuerza en esta apertura a lo sensible, y desde allí propone generar un vínculo poético desde el cual saber qué y cómo archivar para dar cuenta de lo que ha pasado en la sesión de trabajo y provocará lo que suceda o no en la siguiente exploración. Por ello, la acumulación sensible es una práctica que requiere ejercitarse, desviarse, confrontarse. No se trata de acumular, de ser extractivas con nuestras fuentes creativas, sino de renovarlas.

La acumulación sensible tampoco es una voz autorizada que dicta lo que vendrá, es más una provocación activa que puede ser disparada no solo hacia nuestro cuerpo sino al de los demás. Así, el vínculo entrelaza a quien observa con quien realiza la acción, funciona como una interdependencia entre los sujetos, sus afectos, el tiempo, las imágenes producidas en ese devenir y el contexto de la creación. Por ello, acumular sensiblemente también nos lleva a establecer relaciones desde, con y para el material escénico. Entonces, el objeto, el documento, y el cuerpo del otro cobran una fisicalidad y una organicidad, se vuelven materia viva que también requiere encontrar su lugar.

Considero necesario prestar atención a que la investigación para *Discurso* proponía un trabajo multidisciplinar, por tanto, los materiales eran diversos y también muy personales. Es más, ya existía una primera selección individual al momento de compartir las propuestas con el grupo, y era la mirada de todos la que le otorgaba sentido en relación con otros materiales presentados o por venir. Así, "acumular" implicó generar material y seleccionar no solo a modo individual, sino a partir de las resonancias de los otros, y menciono esto porque el lugar donde sucedía la acción fue construido por las relaciones entre los cuerpos, con el espacio y con el tema.

En esa perspectiva, durante los ensayos había que "estar con uno, estar con el otro y para el otro" en todo momento, y fue en la contemplación de ese delicado equilibrio donde el lugar de quien mira se volvió fundamental. En la selección hay algo que se deja de lado y se pierde, pero lo que permanece es el rastro de lo que hubo, la huella que ha quedado impresa en la experiencia. Al respecto, pienso cómo esto se relaciona con la propuesta de Didanwy Kent sobre el *respectador*.

El *respectador* es aquel que al ser consciente de su cuerpo como medio privilegiado para que habiten y se produzcan las imágenes reconoce que, en el encuentro con otras “cajas de resonancia”, en ellas habita un universo vivo, latente, con frecuencias vibratorias propias y oportunidades de aprendizaje continuo (KENT, 2019, p. 175).

El lugar de quien mira desde afuera es el de quien convive con el rastro de lo que hubo. Esta convivencia permanece en nuestra experiencia corpórea, y desde allí se proyectan las imágenes para la creación. No es una habilidad intrínseca, creo yo, porque es contextual y, por tanto, requiere de situarse en la particularidad del proceso. Como directora considero que adquirir esa conciencia permite recordar lo efímero, ser sensible a lo que resuena frente a nosotras, a cómo nos convocamos para que en nuestro cuerpo convivan los tiempos que atraviesan el proceso.

Escucho las pisadas atronadoras de Feli que se abre paso entre los espectadores sentados frente al acto escolar. Ana cruza el espacio con su zapato en la mano, como si persiguiera a alguien. Koki aparece vestido de calavera mientras Milife camina hacia un espectador y le muestra el traje de la cantante folclórica que lleva en la mano. Augusto pasa rápidamente vestido de escolar y se va detrás del carromato que tiene una bandera peruana. Alguien respira detrás mío, escucho:

Mirar

Volver al tiempo

que arde.

Una mirada (in)corporada piensa activamente desde el momento presente. Para Suely Rolnik pensar es “escuchar los afectos, efectos que las fuerzas de la atmósfera del ambiente producen en el cuerpo, las turbulencias que provocan en él y la pulsación de mundos larvarios que, generados en esa fecundación, anuncian el saber-de-lo-vivo” (ROLNIK, 2018, p. 81).

Abrirse a que emerja este saber-de-lo-vivo me parece una de las tareas más vitales de la creación escénica ya que lo vivo no solo reside en nosotros como sujetos sino en las relaciones con lo vivo. Es desde aquí que el trabajo de Yuyachkani se entreteje con su propuesta dramaturgica que tiene como principio la organización de la acción en el espacio

compartido con los espectadores. Organizar la acción, entonces, es un ejercicio de reescritura constante para que aparezca el saber de lo vivo.

Tomo el concepto de reescritura de Cristina Rivera Garza, quien la define como una práctica a través de la que algo se vuelve a hacer, convirtiendo ese hacer en algo inacabado, por hacer. Así también el acto de mirar puede ser una forma de escribir o, mejor dicho, reescribir constantemente.

Reescribir, en este sentido, es un trabajo sobre todo con y en el tiempo. Reescribir, en este sentido, es el tiempo del hacer sobre todo con y en el trabajo colectivo, digamos, comunitario e históricamente determinado, que implica volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar: producir presente (GARZA, 2013, p.67)

Reescribir para producir presente con el otro, con la otra me parece una forma pertinente de capturar con palabras el proceso creativo en la escena así como el acontecimiento de la función. Es en esa convivencia de los cuerpos en el espacio- tiempo donde la experiencia se produce.

Esto me lleva a la secuencia de acciones de los cuerpos en escena, que también es una reescritura cuya partitura que se despliega en el tiempo, y me pregunto si lxs directorxs también tenemos una. Un ejercicio de memoria fundamental para *Discurso* fue escribir las partituras de acción de cada unx, ya sea con palabras, dibujos, diagramas u otras formas de registro, la idea era convocar una serie de imágenes para que el cuerpo vuelva a pasar por ellas y recordar. En este ejercicio era necesario partir de nuestra experiencia pero entretejida con la de los demás. Habitar ese recuerdo requiere reescribirse en él. Yo no tuve partitura, no la creí necesaria, pero puedo ensayar una en este momento: Julián me hace un gesto para que pase delante de él. Ricardo está de espaldas, me quito la chompa y me acomodo la falda del uniforme plomo oscuro, la he subido lo más alto que puedo. Me suelto el cabello para hacerlo más esponjoso. La mirada de Raúl, Daniel, Gabriela y Jano me sostienen, aunque yo no los vea. Hace frío en el patio. Ricardo voltea y me mira sorprendido. Sonríó a Ricardo. Es un reto ensayar la partitura de acciones de una como performer o actriz porque implica una reescritura compartida. Como directora podría decir que el acto de mirar puede organizar su propia partitura porque implica prepararse para diversos modos de estar desde el mirar. Entonces, podría aventurarme a escribir otro momento de mi partitura: me acerco al público mientras sigo el carromato de Rebeca, abro paso para ella. Me detengo, el carro pasa detrás

mío y lo veo alejarse. Respiro y alguien respira a mi lado, es Silvia. Cuando el carro llegue a la altura de la puerta de entrada a la sala tendré que poner fin a esa pequeña convivencia para preparar el próximo espacio de acción, y esperar. Y seguir mirando. Mirar y respirar son el sístole y diástole que sostienen una noche de función.

¿De cuántas maneras puede mirar una directora? Hago la pregunta en femenino porque es de mi interés, no solo por la diferencia, sino que en mi labor también encuentra lugar el cuidado. Me aventuro aquí a proponer algunas vías para ese repertorio de la mirada desde las primeras frases de mi bitácora que cito: “mirar hacia uno, mirar con el otro, mirar para el otro”. Miro al otro desde mi lugar y se abren distintos espacios de intersubjetividad. Nos afectamos unxs y otrxs al mirar y ser miradxs.

Viene a mi una imagen de Emmanuel Hocquard, que él convoca al referirse e al acto de mirar junto a alguien una piedra en la superficie del agua: “Cuando yo lo veo puedo decir que lo veo, pero no puedo hacer ver lo que yo veo. No existe ninguna representación posible de lo que solo yo veo [...] Puedo solamente hacer de ella una descripción tan exacta como fuera posible. Mi descripción es una guía, una guía de mi soledad” (HOCQUARD, 2015, p.67).

En esa mirada como directora estoy yo, en todo momento, estoy conmigo y a la vez, estoy con el otro, con todo lo viviente. Esa posibilidad de relación me parece poderosa porque en ese momento estamos con quienes no están en cuerpo presente, lxs espectadores. Miramos para el otro, para generar un espacio de cuidado, y es la atención de mi cuerpo lo que sostiene ese estado.

*A la carne abandonada
que huye de su lamento
y se extingue
¿con qué palabras,
con qué gestos pedirle que regrese a sus huesos,
si es nuestra carne y nuestro propio lamento?*

Mirar es investigar, y sobre ello, me parece muy fértil la relación que establece José Antonio Sánchez, entre el lugar de la ficción y la investigación (2020), la capacidad de

inventiva, de proponer, de potenciar el pensamiento. Y sí, una directora mira el presente para situarse en el pasado y proponer futuros: probar un movimiento otro, una posición otra, una cadencia otra, una posibilidad otra y así reescribir constantemente el pasado desde el presente. Mirar es crear versiones, completar la imagen que falta, citando a Pascal Quignard, y que creo que también nos conecta con el lugar de cada espectador. Siendo *Discurso* una obra que exploraba el lugar central del espectador para crear una dramaturgia, la mirada de quienes estábamos circundando, bordeando la acción era fundamental. El cuerpo es el lugar donde se organiza la experiencia.

Al inicio de las funciones tuve muchas preguntas porque estaba dentro de la acción como los actores, actrices, performers y espectadores, y entonces, mi lugar era visible y tenía que reconstruirse función tras función. Puedo decir que para encontrar un norte, mi mirada se incorporó a la acción porque requería la precisión de hacer que el tejido se sostenga. Esto último fue una revelación para mí porque era parte de lo que acontecía al mirar y repasar en mi memoria la partitura de lo que vendría más adelante, y escuchar los tiempos entre un eslabón y otro, la vibración de la acción en cadena. Esta vibración no dependía solo de quienes activaban las escena como actores o performers sino de todos los cuerpos presentes. En ese sentido, la experiencia del laboratorio era ese espacio de reescritura donde emergían todas las posibilidades, y estar en función requería activar ese músculo de la atención, estar abierta a la contingencia del acto.

Yo era testigo de lo que acontecía, de los cuerpos que entregaban su energía, sus incertezas, pero que apostaban porque algo aparezca. Estar preparado para esto requiere de una mirada que comprometa la ética del testigo que José Antonio Sánchez señala como un lugar para la restitución:

la ética del testigo se realiza en una constante toma de decisiones sobre la conveniencia de la inacción y la necesidad de la intervención. La inacción es en realidad una escucha activa, una focalización de atención. La intervención no debe producir alteraciones o manipulaciones, sino más bien restituir la complejidad de la experiencia en el ámbito de la representación [...] el trabajo del testigo exige de la contención (SÁNCHEZ, 2016, p. 303).

Podría decir que tanto Miguel como yo éramos testigos, y es desde ese lugar que podíamos no-hacer haciendo, ubicando cómo intervenir desde el silencio y la escucha. Y así como Sanchez señala que el lugar del testigo exige de la contención, puedo usar esa palabra

en su otra acepción, la de contener al otro. Nosotros conteníamos con nuestra presencia, y los cuerpos de los actores y actrices también nos contenían. Creo que cada función, en cada encuentro con el público, nacía algo único porque ellos también nos contenían: una mujer se adelanta un paso para que un carromato pase detrás de ella y suavemente ella toca la espalda del hombre a su lado para que haga lo mismo, ambos quedan mirando la acción y son parte, están contenidos en la acción.

Así también, hoy me queda más claro que yo era testigo también de Miguel, de su experiencia, de sus maneras de mirar. Entonces, ser testigo es también un lugar que se construye constantemente, y requiere tomar la responsabilidad de dar cuenta de lo que se ha visto u oído, de lo que se ha sentido para que llegue a otro y no se pierda. Se aprende a mirar con la pulsación de los sentidos.

Siempre decíamos que hacer Discurso requería de la precisión del reloj, que todo estaba concatenado, incluso lo que podía considerarse un error, era parte de la secuencia que nos pedía conectarnos con la acción y rehacer en el acto. Sostener. Mira era sostener. Mirar era cuidar.

Recuerdo que en una entrevista que le hice a Miguel para mi tesis de licenciatura le pregunté cuándo él empezó como director del grupo y él me dijo: "un día me senté a ver lo que hacían mis compañeros". Trato de incorporarme a ese recuerdo que no es mío, me siento en la silla que está a su lado y miro: son los años setenta. Quizá Teresa cruza el espacio rápidamente, ágiles sus pies, y Rebeca va a ese encuentro. No sé si eso pasó, pero lo imagino. O me dejo llevar por el recuerdo de sus cuerpos que miré con tanto afán. Vuelvo a mí, a la mirada que habitó cada momento de mi labor. Mirar también es aprender a esperar a que algo suceda, provocarlo con nuestra mirada atenta a lo que resuena dentro de uno mismo. Y si no sucede, inventarlo.

Mirar mirarme

Sentir sentirme

Abandonar el corazón que habito

Confieso que estuve perdida, que en algunos momentos pensé en cómo estar a la altura de lo que se convocaba en la sala, y que en esos extravíos solo mirar atentamente el

proceso me permitió encontrar el camino de vuelta. Confieso que tuve miedo porque cada revelación en la sala significaba reestructurar un posible eslabón y no saber cómo hacerlo, seguir investigando aún a días de las primeras confrontaciones con el público, aprender a escuchar el silencio de las acciones. Mirarme y mirarlos. Confieso: yo solo estuve ahí para aprender a mirar con todo el cuerpo.

Ese tiempo también implicó reescribirme, asumir que como directora debo entrenar mi mirada (in)corporada, abrir los repertorios del mirar ante lo que se convoca frente a una. Esta mirada incorporada emerge desde el cuerpo y su "pensar vibrátil" (ROLNIK, 2018) que es capaz de sentir/pensar, es la dermis del impulso- creativo que se origina en la consciencia de la presencia del cuerpo en acción. Como creadora que decide, que acompaña, que cuida, esta labor exige ir más allá, ir al ritmo de la experiencia. Nuestro lugar es móvil, se desplaza por los hallazgos, por las noticias que se escucharon esa mañana, por la incertidumbre.

Abandonar el corazón que habito

Sostenerme de cada arteria

para recordar-latir

con los días

recordar-pensar

con los años

que dure esta despedida.

Creo que los años me quedarán cortos para agradecer lo que el tiempo compartido en escena con mis compañerxs del laboratorio interno inscribió en mí y lo que pude y podré reescribir desde allí. Súbitamente, recuerdo las cosas que espero recuperar: seguir con mis dedos los rasguños del piso de la sala de teatro, sentir el chirriar de las sillas de madera de la cocina; escuchar el sonido de los carromatos atravesando el espacio, apoyarme en la fría pared negra impregnada con el sudor de tantas sesiones. Volver a sentir la neblina de las nueve de la mañana al tocar el timbre, oír la voz de Socorro, sonreír ante la sonrisa de Teo. Todas esas imágenes me atrapan porque no volverán.

Entonces, volver a mirar.

Todas esas imágenes me atrapan hoy que intento terminar de escribir estas palabras en medio de las bombas lacrimógenas, de la represión contra los jóvenes y el abuso de poder que inundan nuestro país. Hoy que vivimos la incertidumbre del virus desperdigado, de la muerte que no nos suelta, de la indignación por un gobierno usurpador, hoy 11 de noviembre de 2020, hoy no puedo mirar sin incorporar mi cuerpo.

Mirar:

Incorporarse en el silencio,

deshacer fronteras

emerger.

Mirar

Volver al tiempo

que arde,

a la carne abandonada

que huye de su lamento

y se extingue.

¿con qué palabras,

con qué gestos pedirle que regrese a sus huesos?

Si es nuestra carne y es nuestro propio lamento.

Mirar mirarme

Sentir sentirme

Abandonar el corazón que habito

Sostenerme de cada arteria

para recordar-latir

con los días

recordar-pensar

con los años

que dure esta despedida.

Y volver a mirar.

BIBLIOGRAFIA

HOCQUARD Emmanuel. (2015). **Esta historia es la mía. Pequeño diccionario autobiográfico de la elegía.** Zindo & Gafuri, 2015.

KENT, Didanwy. “El «respectador» ante la liminalidad de la experiencia teatral”. En DUBATTI, Jorge (Coord. y Ed.), **Poéticas de la liminalidad en el teatro II** Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2019, p.165-180.

RIVERA GARZA, Cristina. **Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación.** Tusquets editores, 2013.

ROLNIK, Sueli. **Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente.** Tinta Limón Ediciones, 2019

SÁNCHEZ, José Antonio. **Ética y representación.** Editorial Paso de gato, 2016.

_____. **Ficción e investigación.** Conferencia llevada a cabo en el I Programa Institucional de Apoyo a la Investigación en los Centros Superiores de Enseñanza Artística: La investigación en la creación escénica contemporánea y su aplicación en el aula, RESAD, España. (Noviembre de 2020)

TAYLOR, Diana. “Archivos digitales”. En **Archivos fuera de lugar. Desbordes discursivos, expositivos y autoriales del documento.** Taller de Ediciones Económicas, 2019, p 39-46

Recebido em dezembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publicado em abril de 2021.