

Cuerpo pretérito: el cuerpo como archivo de una gestualidad tecnologizada¹

Cuerpo pretérito: the body as an archive of a technologized gesture

Mg. Consuelo Zamorano Cadenas²

consuelomaria.cz@gmail.com

Resumen

Tomando como objeto la obra *Cuerpo Pretérito* (2018) de Samantha Manzur y el colectivo Interdicta, el propósito de este ensayo es reflexionar en torno a qué es lo que impulsan los procedimientos con material documental desde la creación escénica teatral contemporánea. ¿Qué pasa cuando el cuerpo de una actriz/actor/performer pone en escena este tipo de recursos asociados a la idea de archivo-memoria? Para abordar esta cuestión, se profundizará en lo que implica pensar en *el cuerpo como archivo*, creador de un relato que, además, posibilita hablar de conceptos tales como, *archivo vivo* y *archivo repertorizado*. Desde este marco, se analiza la puesta en escena y su estrategia particular de aproximación al trabajo con lo documental, la *gestualidad tecnologizada*. Y es que el trabajo desde la perspectiva del archivo conlleva atender la idea de crear escénicamente a partir de materiales “incuestionables”, contenedores de un saber que es necesario explicitar de manera fáctica, objetiva. Sin embargo, es preciso pensar, ¿cómo se enfrenta un/a/e artista a ese estadio de creación escénica?

Palabras clave: Cuerpo; Prácticas escénicas documentales; Archivo repertorizado; Memoria perceptual; Gestualidad tecnologizada.

Abstract

Taking as its object the stage *Cuerpo Pretérito* (2018) by Samantha Manzur and Interdicta collective, the purpose of this essay is to reflect on what drives the procedures with documentary material from contemporary theatrical stage creation. What happens when the body of an actress/actor/performer work with these types of resources associated to the idea of archive-memory? In order to address this issue, the article delves into what it involves thinking about the *body as an archive*, creator of a narration that also makes it possible to talk about concepts such as the living archive and *repertorized archive*. From this framework, an analysis of the staging and its particular strategy of approach to work with the documentary, the *technologicalized gestures*, is carried out. Consequently, the work from the perspective of the archive implies attending to the idea of creating scenically from

1 Este artículo fue presentado por primera vez en el “XII Encuentro Teatral en Valparaíso: Realidad y Nuevos medios. Interrogantes y límites de la representación en la escena contemporánea” (U. Playa Ancha - Chile, 2022), y es un extracto de la tesis para optar al grado de Mg en Teoría e Historia del Arte: “Sonido, gesto y oralidad: aproximaciones estratégicas para una relación cuerpo-archivo en puestas en escena chilenas (2009-2018)”.

2 Actriz, investigadora y Magister en Teoría e Historia del Arte - U. de Chile.

“unquestionable” materials, containers of a knowledge that it is necessary to make explicit in a factual, objective way. However, it is essential to think, how does an artist face this kind of stage creation?

Keywords: Body; Documentary scenic practices; Repertoire archive; Perceptual memory; Technologicalized gestures.

Recibido: 5/05/2023. Aceptado: 22/05/2023

El cuerpo como relato

... no sólo la escritura no será ya transcripción de la palabra, no sólo será la escritura del cuerpo mismo, sino que se ejercerá, en los movimientos del teatro, de acuerdo con las reglas del jeroglífico, de un sistema de signos no dirigido ya por la institución de la voz... Las palabras mismas, una vez convertidas de nuevo en signos físicos no transgredidos hacia el concepto... dejarán de aplastar el espacio teatral, de tenderlo horizontalmente como hacía la palabra lógica. (Derrida, 1989, p.265)

La importancia que el teatro dramático durante el pasado le ha otorgado al texto escrito lo ha relevado a un lugar en el que la supremacía de este ha hecho que todos los elementos de las puestas en escena estuviesen determinadas por su relación con él. Siendo el centro y núcleo de la creación, todos los demás recursos -actrices/actores/*performers*, escenografía, universo sonoro, iluminación, entre otros-, han dependido de su constitución y el texto ha impuesto su dominio como fuente de sentido. Sin embargo, los elementos constitutivos de las prácticas escénicas contemporáneas, desde el punto de vista del *Teatro Posdramático* y el desarrollo del *Arte de la Performance*, han modificado esto y sitúan al texto dramático en un lugar de igualdad de relevancia con respecto a los demás recursos. Para Hans-Thies Lehmann en *Teatro Posdramático*, el texto, “está sujeto a las mismas leyes y prohibiciones que los signos visuales, auditivos, gestuales, arquitectónicos, etc.” (p.29), y, más aún, el término *texto* adquiere nuevos sentidos, ya que tiene que ver con la expresión de otras dimensiones significantes que constituyen las distintas capas de las creaciones escénicas. Así, se genera una distinción entre, “*texto lingüístico, texto representacional y performance text*, [en donde el] material lingüístico y la textura de la escenificación interactúan con la situación teatral que queda comprendida en el concepto de *performance text*.” (p.148) En este sentido, en el tipo de realizaciones vinculadas a lo posdramático, es posible aseverar que se alcanza una “autonomía del lenguaje” (Poschmann en Lehmann, p.30), debido a que se desplaza el interés desde la narración, figuración y fábula, hacia otros aspectos materiales, lo que propicia el diálogo de las distintas capas textuales en la configuración de algo más grande, un texto conjunto donde confluyen diversos procesos comunicativos.

Según el filósofo Jacques Derrida en su texto *La escritura y la diferencia* (1989), a fin de que el teatro no quedara sometido a una estructura de lenguaje, era pertinente “regularlo de acuerdo con la necesidad de otro lenguaje y de otra escritura” (p.265). Ese *otro* lenguaje implica atender que lo que sucede con y en los propios artistas ejecutantes de la acción escénica instituye un tipo específico de escritura de lo escénico, en tanto que proceso de inscripción de significados y, por tanto, de *relato de lo escénico*. Así, se puede comprender el cuerpo como la realidad primera de creación de actrices/actores/*performers* que, a través de su corporalidad posibilita la materialización de la acción escénica. Este relato, de manera general, se entiende como “el modo en que se organiza la secuencia de acciones” (Barría, p.15), y se diferencia de lo que podemos entender como relato dramático o dramatúrgico ya que este último, además, se constituiría “como el soporte ficcional de la intriga” (p.24). Por consiguiente, en cada experiencia escénica se realiza un proceso de delimitación de los marcos que configuran el relato -el “*espacio de juego*”, según Derrida (p.343)-, que permite el despliegue de este relato como secuencialidad de acciones y en donde *el cuerpo de el, la o le artista se concreta como el medio y el modo en que esto se produce*.

Es decir, por un lado, es necesario asumir la condición del cuerpo como una experiencia siempre en fuga, en constante devenir y nunca disponible, siendo la única materia capaz de acuñar las huellas de todo relato escénico una vez que lo que sucede ahí solo se materializa en el aquí y ahora- *hic et nuc*. Y, por otro lado, es pertinente vislumbrar la idea de que es en este cuerpo que está en acción donde todo sucede como relato; el cuerpo como la expresión en presente que configura un relato en sí.

Hablar del cuerpo como relato, entonces, implica pensar que el cuerpo como dispositivo para la creación genera una textualidad que le es propia, en la cual lo que se narra no tiene que ver ya con el texto dramático, sino que con la materialidad corpórea, con sus dimensiones y características específicas -voz, habla, lenguaje, tamaño, género, edad, etc.-. El cuerpo en la escena, entendido como materialidad y acción, construye una trama que abre nuevos modos de percibir lo que allí sucede.

El cuerpo como archivo

Para Lehmann, la acción escénica es “actividad de producir” (p.179), lo que Dubatti (2011) denomina como *poíesis* y que comprende tanto la acción de crear como el objeto creado, es decir, “producción es el hacer y lo hecho” (p.38). Por lo que el relato se puede entender como un proceso de elaboración corporal desarrollado por la presencia de los, les y las creadoras mediante un trabajo de atención a la totalidad que implica el acto escénico, en el presente de la escena como un transcurrir. Esta atención genera un flujo en el paso del “*impulso interior a la reacción externa*” (Grotowski, p.11), por lo que, en la generación de un relato personal de la escena esta relación *impulso-reacción* dialoga con la partitura propia que posee cada creador/a, entendida como la suma de los materiales utilizados -textos, imágenes, uso del cuerpo y de la voz, etc-. En otras palabras, a través de la yuxtaposición entre los materiales que configuran la partitura con el entramado de impulsos y reacciones que cohesiona y acciona esa materialidad -y en relación con el presente de la escena-, es que se le otorga sentido a lo realizado en una espesura de creación única a cada individuo/o. Esta es una manera de pensar lo escénico, una manera de pensar y ser en el acto escénico como en la abertura de una creación que le permite a las, les y los artistas, debido a su acoplamiento en el presente, constituirse como su propio relato. En este proceso de constitución del relato corporal, la escritura, entendida como un modo de inscripción de significados, es el hilván que posibilita la producción de tal densidad.

Por consiguiente, el cuerpo como constructor de un relato pone en relación diversos elementos y la vinculación de estos constituyen una textualidad que le es propia, una macro textualidad o “super texto” más vinculado a la percepción que a la racionalidad, a la experiencia corpo-sensitiva. En este sentido, el cuerpo opera como un depósito de esas materialidades, lo que posibilita una organización y un lugar donde estas se conservan constituyendo un *sistema de archivo* dentro de la práctica escénica.

Considerando que en un período de tiempo reciente la relación entre las nociones de cuerpo y archivo ha ingresado de manera notoria a las prácticas vinculadas a la escena y al teatro en Chile, por un lado, se puede afirmar que siempre hay un sistema de archivo operando en el trabajo escénico, sin embargo, por otro, cabría preguntarse por aquellos ejercicios de puesta en escena donde el *archivo como noción* ingresa a la creación, asumiendo un lugar específico como mecanismo creativo.

¿Podría considerarse al cuerpo como un archivo en esas condiciones? Quien archiva, de cierto modo, lo hace como un intento por controlar, limitar las operaciones con los materiales que constituyen un archivo para dar un sentido. Sin embargo, cuando emerge el material documental en una puesta en escena lo que sucede es que pone en cuestión al sujeto, lo desbarata: su unidad psicológica, identidad, coherencia de sus relatos, y todos los sistemas de jerarquías inherentes a cualquier orden de sentido. ¿Cómo, entonces, es posible que los, les y las *performers* operen con un archivo de material documental cuyo orden está desobjetivado y desnarrativizado?

Es pertinente, de este modo, indagar desde qué lugar los, les y las *performers* ejecutan, corporizan, performan sistemas de archivo de material documental en algunas creaciones escénicas y cómo, por tanto, se podría entender el cuerpo como un generador de escritura y relato desde las acciones que hace, lo que, a su vez, posibilitaría la preservación de cierto tipo de memoria específica. Por un lado, podemos hablar del cuerpo como archivo vivo cuando la existencia del o la ejecutante de lo escénico implica ser contenedora de un contenido archivable, que está vivo, a la manera de memorias y experiencias personales o biográficas. Así también, podemos entender el cuerpo como *archivo repertorizado*³, cuando quien performa los archivos es capaz de otorgarles una cualidad y densidad escénica mediante su corporización y manipulación. Mediante el análisis de la puesta en escena *Cuerpo pretérito* (2018) espero hacerme cargo de una parte de esta premisa al observar el fenómeno de lo escénico desde una perspectiva que implica reflexionar cómo sería darle cuerpo a un sistema de archivo desde la perspectiva del archivo *repertorizado*.



3 Los conceptos de *Archivo vivo* y *Archivo repertorizado* se establecen desde una lectura e interpretación para la escena, cuando se trabaja con material documental, de los conceptos de archivo y repertorio que instala la académica Diana Taylor en su texto: *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (2015)

Cuerpo Pretérito y la gestualidad tecnologizada

Y cuando la época lo advirtió (¡demasiado tarde!) empezó la presurosa tentativa de recuperar *in extremis* los gestos perdidos. (Agamben, 2001, p.51)

Cuerpo pretérito es una puesta en escena chilena, que toma como objeto de estudio la obra teatral *La Negra Ester* llevada a cabo por Andrés Pérez y su compañía el Gran Circo Teatro en el año 1988⁴. Para la configuración de “Cuerpo Pretérito”, Samantha Manzur y el colectivo Interdicta hicieron una investigación en torno a los documentos y materiales de archivo que constituyen hoy en día el patrimonio cultural que abarca la puesta en escena de *La Negra Ester*: vestuarios, pelucas, maquillajes, luminarias, un tocador, baldosas, registros fotográficos y audiovisuales, así como testimonios, para generar lo que la directora denomina una “experiencia museal teatral” (Manzur 2020⁵). En total, son 43 piezas que, mediante su exhibición a modo de museo, dan a conocer al público los vestigios de la aclamada obra, estableciendo un archivo escénico. Las, les, los espectadores del trabajo, en el primer momento de este, pueden deambular entre las piezas que se van desplegando en la instalación museal e interactuar con ellas en medida de las indicaciones que una voz *en off* expresa, las que, además, entregan la información de cada pieza y dirigen la atención de los y las asistentes.

Ahora bien, en el transcurso de la experiencia escénica se da a conocer una problemática con la que se enfrentaron las y los integrantes de la agrupación en el proceso de investigación, que fue la imposibilidad de trabajar en integridad con la obra *La Negra Ester* por encontrarse protegida por derechos de autor. Este hecho provocó que el grupo ingeniera una alternativa con la que pudieran acercarse al material sin faltar a la ley, a pesar de que la cita es un derecho humano, lo que solo fue posible de hacer a través del *rescate de la dimensión gestual de la puesta en escena*. Por consiguiente, el eje en torno al cual el equipo ejerció su investigación fue el trabajo a partir de los gestos de los actores y actrices originales entendidos como archivos, una vez que no hay leyes en Chile que los protejan. Para Manzur, “en el museo hay objetos, pero también hay gestos, y esos gestos están rescatados de un fotograma. De distintos fotogramas... la gente empieza a entender que el gesto como pieza empieza a ser relevante” (Ídem.). Así, las piezas N°8 y N°9 muestran los gestos típicos de los personajes de la Esperanza y de La Negra, respectivamente, y la pieza N°10 es un fotograma donde aparecen los personajes de Roberto y La Negra en una imagen de su relación amorosa. Para el desarrollo de esta última pieza, además, se solicita la participación de algunas y algunos asistentes quienes, mediante la utilización de un audioguía, siguen las indicaciones y adoptan la postura del personaje de La Negra en el fotograma, es decir, encarnan con sus cuerpos ese gesto de la imagen. Estas tres piezas son las primeras aproximaciones a la *comprensión del gesto como archivo* que se despliega en la puesta en escena, y que permiten observarlo como un objeto manipulable, adaptable, independiente de los cuerpos y, por lo mismo, vacío de significados. Lo mismo ocurre con las piezas N° 30 a 42 en las cuales se presentan los gestos como archivos desnarrativizados, sin contexto.

4 *La Negra Ester* se basó para su construcción en las décimas estrictamente autobiográficas del cantautor y poeta Roberto Parra. La historia se ambienta en el puerto de San Antonio a fines de la década del 30 y comienzos del 40, y muestra el amor entre Ester, una prostituta, y Roberto, un cantor. Su importancia y pertenencia al patrimonio escénico chileno se debe a que es el montaje más visto en la historia del teatro nacional. Se estima que, tras sucesivas reposiciones, la puesta ha sido vista por 6 millones de espectadores en todo el mundo. (www.memoriachilena.gob.cl)

5 Entrevista realizada en el contexto de la realización de esta investigación, el 1 de Junio del 2020.

Desde este lugar, los gestos se convierten en una manera de sublimar los cuerpos y el tiempo antiguo de *La Negra Ester* a través de unos cuerpos y un tiempo nuevo que posibilita re-habitarlos y darles nuevos sentidos.



Sin embargo, las y los ejecutantes no solo se hacen cargo de performar el material de archivo gestual a partir de fotogramas, sino que en la pieza N°29 rescatan el registro audiovisual de *La Negra Ester* a partir de una grabación en VHS de la obra, y del que utilizaron solo un minuto y medio que era lo que les permitía la ley. A partir de esta grabación, las y los *performers* de *Cuerpo Pretérito* copian los gestos y textos del video de manera simultánea a su reproducción y, en esta acción, no solo se ven enfrentados a la corporización de los archivos audiovisuales en bruto, sino que, además, se hacen cargo de performar una tecnología. En palabras de la directora, “[n]osotros utilizamos el mecanismo de la edición como un lugar de imponer una gestualidad” (2020), debido a que ella editaba los registros audiovisuales a modo de fragmentos de fotogramas, que luego eran copiados y pegados conformando una especie de *collage* de imágenes en movimiento para que los y las *performers* los interpretaran. En esta pieza las, les, los asistentes ven como las y los creadores se mueven, se adaptan y componen en el escenario no solo una estructura de gestos puros, sino que también lo que la tecnología les impone hacer. Para Manzur, “esa partitura ya no era solamente esa partitura, era encarnando una tecnología, el cuerpo estaba encarnando la edición que le estaba imponiendo en un segundo llegar al otro lado del escenario” (Ídem.). Desde este lugar, se complejiza la operación de las y los ejecutantes una vez que se ven enfrentados a la rigidez de una tecnología que no da lugar a la humanidad de los cuerpos y que los hace desbaratarse en la necesidad por performar tales archivos.

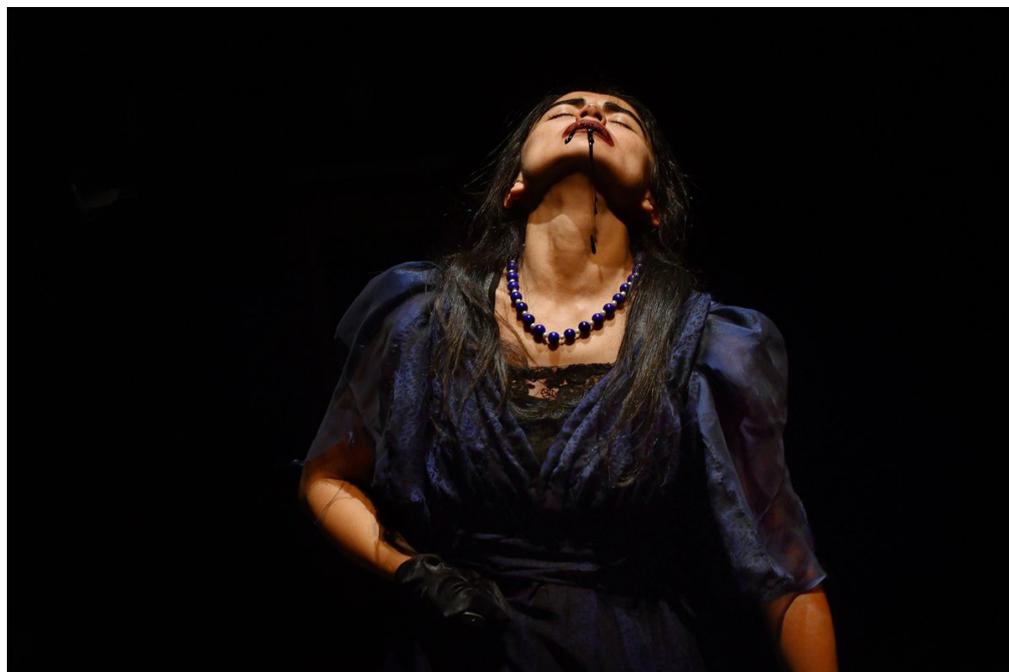
Para Lehmann el gesto es concebido como una cualidad de la acción corporal que, ante todo, no tiene un fin, ni en sí mismo ni como forma estética, por lo que sería “*la presentación de una inmediatez, el medio hecho visible como tal*” (p.358). Desde este lugar, en un segundo momento de *Cuerpo Pretérito* se crea la pieza N° 43, una obra nueva denominada “*Sandra Barraza*” -que se inserta dentro y que fue escrita por el dramaturgo del colectivo,

Bosco Cayo-, a través de la cual las y los performers actualizan los gestos encontrados y ya aislados, en su comprensión como archivos de lo escénico, lo que activa dicha inmediatez de la que habla Lehmann mediante la generación de un repertorio nuevo que posibilita re-semantizarlos. En esta pieza, el fotograma antes encarnado, la misma foto que en la pieza N° 10 fue corporizada por algunas y algunos asistentes, sirve para componer una imagen del inicio de “*Sandra Barraza*” en donde el hijo llora la muerte de la madre prostituta. Así también, poco a poco los y las espectadoras pueden ver como los gestos ya clasificados y diferenciados como archivos que se expusieron en la parte museográfica, van apareciendo en los cuerpos de los nuevos personajes de “*Sandra Barraza*”, con nuevas sensaciones, nuevas emociones, nuevas cualidades que despiertan lo que perceptualmente aguardaba en esos archivos. En *Cuerpo Pretérito* el cuerpo es, por tanto, un *medium* que “está en una sensibilidad más que en un mecanismo... Está como en una sensación de que esto era lo que él hizo, ahora lo hago yo y lo transformo en otra cosa” (Manzur, 2020). Desde este lugar, la puesta en escena tiene una dimensión espectral en donde el cuerpo entendido como archivo *repertorizado*, emerge ya no tanto como un significante, sino como un factor de provocación que, mediante la corporización de esos archivos de gestos tecnologizados, es capaz de liberar las memorias que se encuentran en esos gestos y que transforman los cuerpos de las y los performers. Generan otros cuerpos. Según Rebecca Schneider (2011) en el archivo no existe la carne, solo hueso, y “[s]olo el hueso transmite memoria de la carne” (p.229), solo el hueso es el que contiene las memorias. Si entendemos los gestos como archivos, como hueso, como estructura dura, entonces, las cualidades del gesto son limitadas, acotadas a la rigidez de esa estructura ósea. Y, más aún, si se trata de corporizar una tecnología como sucede en este caso. Sin embargo, dentro de esa rigidez existía una potencia de creación para los y las performers vinculada a las infinitas corporalidades que aparecían a partir del trabajo con el gesto.

... el gesto tiene un limite. Porque nosotros trabajamos: el gesto en el tiempo, el gesto en el espacio, el gesto en el cuerpo del actor... Sin embargo, las corporalidades que aparecían eran infinitas, se ramificaban las posibilidades de lo físico, de lo corporal, de la respiración. Los llevaba a lugares distintos en términos de interpretación del actor. Lo que había ahí era un ejercicio de profunda diversificación de lo físico, de lo respiratorio, porque no se trabajaba solamente el gesto así no más, sino que se trabajaba también en términos de la respiración, en términos de la potencia de la respiración, de cómo ese cuerpo se iba invadiendo de este gesto y en el estado en el que terminaba. (Manzur, 2020)

Este trabajo permitió el despliegue de ciertas memorias que para la directora implicaban una poética actoral específica. Así, “hablar de los gestos de esa obra, de que esta obra está escrita en luz, en gestos, es hablar de un lenguaje actoral de ese tiempo” (Ídem.). Como plantea Benjamin sobre Brecht, “... los gestos imitados no valen nada, a no ser que el proceso gestual de la imitación se someta a debate” (1975, p.43), por lo que los y las performers en *Cuerpo Pretérito* no solo estaban imitando, estaban traduciendo mediante su cuerpo la dimensión gestual de ese lenguaje actoral. Una traducción que cuestiona lo relativo a los gestos sociales que construyeron las actrices y los actores originales de *La Negra Ester* para hablar de ese contexto y de esa historia, lo que pone a pensar las memorias contenidas en esos gestos. Queda manifiesto entonces que es en sus cuerpos, como *archivos repertorizados*, donde se hace notoria la transferencia de significados realizada por la nueva obra, “*Sandra Barraza*”, una vez que se elabora un nuevo relato gestual mediante la relación acti-

va que poseen archivo y repertorio lo que, además, posibilita la renovación de las memorias que dichos archivos poseían.



Para Agamben (2001), el gesto acciona como “cristal de memoria histórica” (p.51), como un recurso al cual acudir para revivir y recordar, lo que muchas veces también implica una lucha frente a la memoria, frente al vacío de esta. En el trabajo que implica esta puesta en escena no existe un esfuerzo por recuperar un significante encarnado literalmente en el archivo, sino que la atención está enfocada en ese aspecto que ofrece resistencia al archivo y a la historia: la memoria como la intensidad de un acontecimiento que pasó. Así, desde el *trabajo con la gestualidad*, se constituye un enfrentamiento con esa memoria perdida o desplazada, no para construir sentido desde ella sino en el roce de las percepciones que esta estrategia propicia. Esto a fin de re-encontrar una impresión perceptual de lo acontecido como siguiendo los pasos de una huella perceptiva.

La memoria de esos archivos sería entendida aquí como un estadio de percepción en la escena, como una *memoria perceptual*. Es decir, existe una sensorialidad oculta presente en los materiales que esquivo el sentido, y es desde la escena donde se ofrece una oportunidad mediante el cuerpo de las y los ejecutantes como “lugares de memoria” (Guasch, 2005, p.6) para salir a presencia a través de un repertorio nuevo que actualiza tales materiales en su comprensión como archivos de lo escénico. En esta, el cuerpo de las y los *performers* a modo de *archivo repertorizado*, asume un rol principal al emerger ya no tanto como un significante, sino como un factor de provocación para una experiencia de lo potencial contenida en dichos archivos, pero que es una provocación sensitiva que posibilita re-semantizar estos materiales.

Lo que se sucede en las, les y los asistentes a *Cuerpo Pretérito*, por tanto, es la vivencia de una experiencia en donde, “el saber no es un conjunto de conocimientos, sino una posición” (Rancière, 2017, p.16), que en este caso es factible debido al flujo habilitado

por la experiencia de la obra. Ahora bien, las piezas son exhibidas no sólo para restituir la *memoria archivada* a retazos de *La Negra Ester*, sino que, además, para insertar la reflexión en torno a la propiedad de los archivos, los documentos y los patrimonios de la cultura en la época contemporánea. ¿Para qué existen los archivos? ¿A quién le pertenecen? Esto, abre diversas reflexiones. Por un lado, con respecto a lo que implica una lectura hoy en día de *La Negra Ester*, que, al igual que otros objetos constitutivos de la memoria cultural chilena, están reservadas a los homenajes desde una posición sacra y anquilosada. Por otro lado, se instala el debate en torno a la experimentación que se realiza en la actualidad con este tipo de materiales en diversas puestas en escena, ya no solo por la utilización de los documentos o archivos en sí, sino como aludiendo a una especie de estética de lo documental.

Cuerpo Pretérito se vale de las estrategias que los mismos materiales de archivo presentan para preguntarse por el sentido de trabajar con ellos. Desde esta perspectiva, en esta puesta en escena finalmente podría pasar a un segundo plano si los documentos de archivo son reales o no, porque el sentido del ejercicio tiene que ver con cómo nos hacemos cargo de esos materiales que ya han ingresado a la historia y a la memoria colectiva y que, mediante una exigencia de actualización, requieren ser recuperados y traducidos para reinsertarlos en el discurso artístico contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2001). "Notas sobre el gesto". En: *Medios sin fin. Notas sobre la política*. (pp.47-56). Valencia: Pre-textos.
- Barría, M. (2014). *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Benjamin, W. (1975). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Guasch, A. (2005). "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar". *Materia: Revista internacional d'Art*, N°5, 157-183. Recuperado de: <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11382>
- Lehmann, H. (2013). *Teatro Posdramático*. D.F. México: Cendeac y Editorial Paso de Gato.
- Rancière, J. (2017). "El espectador emancipado". En: *El espectador emancipado*. (pp.9-28). Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Schneider, R. (2011). "El performance permanece". En *Estudios avanzados de performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.