

Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024
8:30 - 13:30 (Hora colombiana)



FITM
Edición

56



6^{to} MEMORIAS

CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

**Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.**

**Encuentro Mixto. Virtual y presencial
Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024**



Culturas



FESTIVAL
INTERNACIONAL DE TEATRO
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL
DE ESPECTADORES
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

NUNCA SALES


FITM
Edición
56



PROMOTORA
EVENTOS &
TURISMO



Secretaría de
CULTURA



VICERRECTORÍA
DE PROYECCIÓN
UNIVERSITARIA



centro cultural
MANIZALES

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

SIENDO
el MISMO

6^{to}

CONGRESO
IBEROAMERICANO
DE TEATRO

Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.

MESA 11

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM



FITM
Edición
56



entre el cuerpo funcional y expresivo

Los tres enfoques para el aprendizaje y la conciencia del movimiento son: aprender sobre (teoría), aprender a través (habilidad), aprender a estar (práctica)”.

Skjaerven, Mattsson, Catalan-Matamoros, Parker, Gard y Gyllensten.

Ana Maria Arias Pérez

Margarita Lucia Correa Restrepo

Sandra Milena Hincapie Garaviño

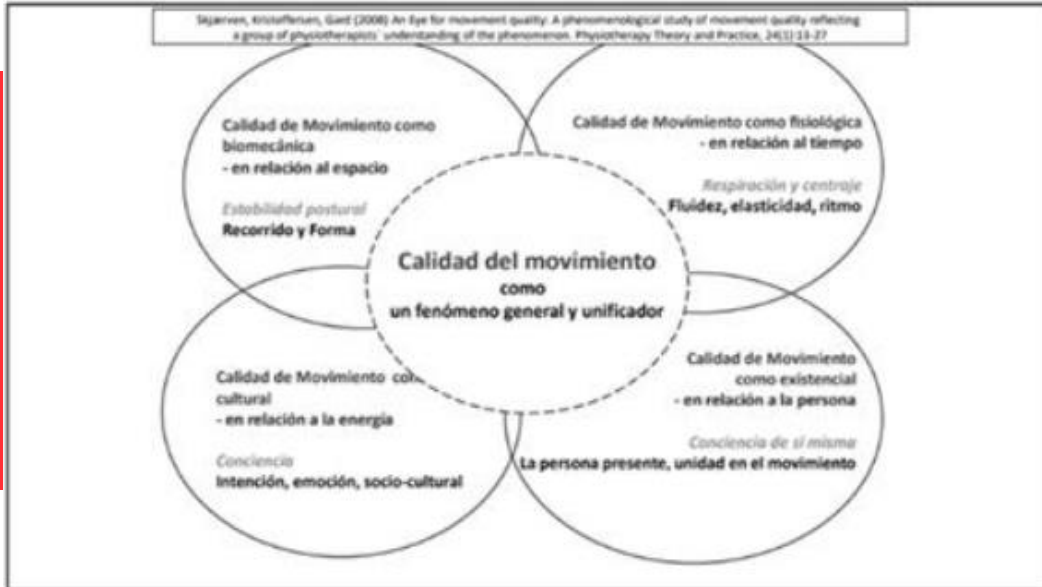
Palabras clave: calidad del movimiento, aprendizaje de la calidad del movimiento, cuerpos escénicos.

Calidad del movimiento:

La calidad del movimiento es un término general que se apoya en la investigación fenomenológica y que abarca las perspectivas: física, fisiológica, psicosociocultural y existencial sobre el movimiento corporal humano (L. H. Skjaerven et al., 2020) y hace énfasis en la importancia de un movimiento experimentado en relación al espacio, el tiempo y la energía y; centrado que incluye postura, respiración, coordinación y flexibilidad. (Lh. Skjaerven et al., 2019).



The Movement Quality Model –MQE– o El Modelo de Calidad del Movimiento, incluye las cuatro dimensiones, la condición previa para la calidad del movimiento y las características del movimiento. La condición previa se refiere a elementos



fundamentales que son importantes para integrar en el movimiento para que la acción sea funcional y práctica. Por características se entiende un aspecto o una cualidad particular experimentada y expresada en movimiento. La calidad del movimiento subraya la estrecha conexión entre la expresión exterior y experiencia interior vividas (L. H. Skjærven et al., 2010).

Gráfica 1: Modelos de Calidad del Movimiento.

En resumen, cuando se habla de un Modelo de Calidad de Movimiento –MQ–, los autores Skjærven y Kristoffersen se refieren a la descripción y estructuración del fenómeno de la calidad del movimiento:

Perspectiva biomecánica: Se refiere a la estructura anatómica de la persona y al camino y la forma del movimiento, como las rutas o trayectorias del mismo y como un todo, que se describe en una secuencia de acciones, más que una sola acción.

Perspectiva fisiológica: Se relaciona con la forma en la que se realizan los movimientos en relación con el tiempo, revelando continuidad en el mismo e incluye, flujo, elasticidad y ritmo y se asocia con vida y flexibilidad en el movimiento.

Perspectiva psicosociocultural: Representa la influencia y expresión de los procesos mentales en el movimiento corporal humano desde la atención, intención, emoción, esfuerzo y relación. Todos estos procesos están en constante desarrollo y se articulan a través de procesos tanto internos, como externos.

Perspectiva existencial: Expresa el yo soy desde la perspectiva personal y única y el ser humano en general, desde una universal y cultural. Se refiere pues, al cómo se pueden expresar estos factores en las cualidades o características del movimiento.

Aprendizaje de la Calidad del Movimiento:

Para promover y obtener una calidad de movimiento más funcional es necesario tomar conciencia de cómo se hacen los movimientos y ajustarlos desde el interior. La observación del “yo” es entendida como la capacidad de estar en contacto y verse a uno mismo desde el interior, entonces la sensibilidad y la atención a las señales internas están interrelacionadas porque la atención es el constructo de la observación consciente. (L. H. Skjaerven et al., 2008). De otro lado, el movimiento consciente tiene diferentes matices en relación con el espacio, el tiempo y la energía. La presencia se logra en la atención, la alerta y la relajación, agentes importantes para la promoción de la calidad del movimiento (L. H. Skjaerven, 2021).

En esencia, calidad y conciencia del movimiento se logran a partir de un funcionamiento más preciso de la persona en su totalidad y esto quiere decir que por lo menos tomamos conciencia de una parte de nuestra vida psíquica y sobre todo



emotiva, a partir de las sensaciones corporales y la precisión y la sutileza de la percepción de nuestros propios sentimientos, depende la sutileza y la precisión de nuestras sensaciones corporales. En este aspecto la conciencia del cuerpo, es la condición y el instrumento del autoconocimiento.

La promoción de la calidad de movimiento se hace a partir del Ciclo de Aprendizaje de la Conciencia de Movimiento (L. H. Skjaerven et al., 2010):

Contactar: La atención se dirige hacia afuera, como si no se estuviera presente corporalmente, como si mantuviera una distancia con el cuerpo, entonces se necesita orientación para entrar en contacto con el cuerpo.

Explorar: Viene el proceso de explorar y buscar, el cual es básico para crear nuevas experiencias de movimiento. La exploración es importante para el aprendizaje cuando se hace en silencio, conectando con el propio cuerpo de manera genuina.

Experimentar: La experiencia del movimiento es un fuerte factor de aprendizaje. Lo que has experimentado es fácil recordar; llegando a un nivel más profundo. De repente la experiencia se vuelve parte de la conciencia y el movimiento puede repetirse y recrearse.

Integrar: La implicación hace que el movimiento sea más integrado y la integración se desarrolla gradualmente a partir de la práctica. Cuando el movimiento está integrado, se vuelve armonioso de forma que se conectan las partes y el todo, el cuerpo y la mente. El objetivo es integrar el movimiento en la persona.

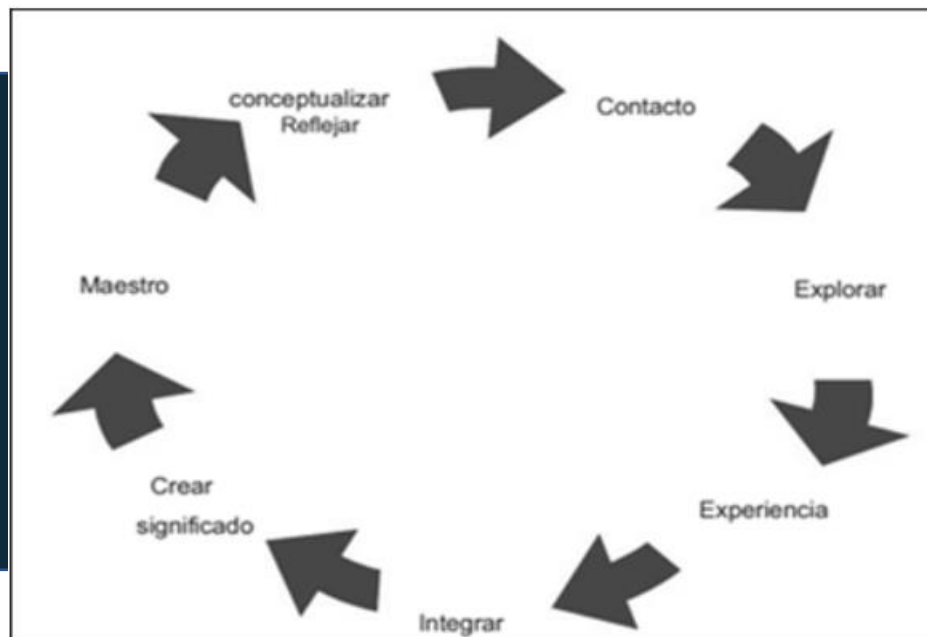
Crear significado: Conectar el entrenamiento de concienciación con la vida cotidiana, viendo la conexión entre la acción y la vida diaria, y ayuda a transferir lo que se ha aprendido a la vida cotidiana. Entonces no sólo hacemos ejercicio en



beneficio del cuerpo físico, sino que añadimos significado al entrenamiento, que da una comprensión corporal.

Maestría: Cuando se adquiere la experiencia de moverse, se tiene una sensación de ser. Estar en movimiento se convierte en una experiencia valiosa por sí sola, porque se adquiere la capacidad de reconocer que se puede ser maestro, por sí mismo.

Reflejar y conceptualizar: Encontrar palabras, hablar y reflexionar sobre las experiencias de movimiento sigue después el entrenamiento del movimiento. Los dos van de la mano: movimiento y reflexión. Es importante darse tiempo, primero para que experimenten el movimiento y luego para encontrar palabras para expresar las experiencias con el fin de aprender a moverse más eficientemente.



Gráfica 2: Ciclo de Aprendizaje de la Conciencia del Movimiento.

El cuerpo como expresión artística en el teatro:

El teatro es el lugar en el que se representa el origen social del hombre (Antei, 1989). Las artes escénicas pueden plasmarse como acciones expresadas por el cuerpo de un modo particular en un tiempo y lugar determinados, comprendido desde la relación mimética que tiene el actor con el espectador. Esta relación parte de una forma nueva o por lo menos, distinta de moverse, de un nuevo modo de comportarse en su cuerpo. Este proceso de transformación del cuerpo en obra de arte escénica comienza con la decisión tomada por el artista al identificar algo que necesite imitar. El poder del cuerpo es entonces el de comunicar el deseo de ser o estaren otro cuerpo, otro momento, otro lugar, de convertirse en otra persona, y para el espectador esos cuerpos conmueven a tal punto que desean ser o vivir experiencias como las que ven representadas, la llamada "mímesis" (Prieto Rodríguez & Naranjo Polanía, 2005). Los actores des-estructuran las conductas cotidianas de sus cuerpos y toman consciencia de los procesos de construcción del nuevo comportamiento, es decir "viven un segundo proceso de enculturación" (Hastrup, 1995), este proceso de reconstruir cuerpos incorporando una cultura nueva, una cultura corporal que parezca natural, una segunda naturaleza en la cual las habilidades del cuerpo se han definido y le permiten ser espejo que refleja la imaginación, deseos proyectados y temores sublimados (Prieto Rodríguez & Naranjo Polanía, 2005).

Conclusión

El proceso de transformación debe llevar desde la experiencia práctica al empleo de manera consciente y no automático del cuerpo, para ser y actuar de manera flexible, adaptable y perdurable, pues toda búsqueda de desarrollo personal



debe ser un trabajo que permita completar, clarificar y afinar el trabajo del propio cuerpo, porque es imposible separar la manera de ser del propio cuerpo de la manera de actuar con el propio cuerpo, lo que explicita aún más la relación entre práctica y experiencia desde la regulación y armonización del movimiento (manera de ser del propio cuerpo) y movimiento funcional y expresivo (manera de actuar del propio cuerpo). Promover la calidad del movimiento supone un proceso físico y mental que involucra la totalidad de la persona. (L. H. Skjaerven, 2013).

El movimiento expresivo en las artes escénicas es esencialmente un movimiento intencional y la promoción de la calidad del movimiento, favorece la relación entre la corporalidad y corporeidad como la conexión consciente e integrada entre el cuerpo y otros aspectos de la existencia, manifestándose de manera única en la expresión artística, especialmente en el teatro.

Sobre el trabajo que realiza el cuerpo en escena: "Ser capaz de esculpir el espacio, colorear el tiempo y tridimensionalizar el pensamiento".

Etienne Decroux.



Referencias

- Antei, G. (1989). *Las rutas del teatro. Universidad Nacional de Colombia.*
- Dropsy, J. (1987). *Vivir en su cuerpo: Expresión corporal y relaciones humanas* (1a. reimp). Paidós.
- Hastrup, K. (1995). *Incorporated Knowledge.* 3-10.
- Prieto, A., & Naranjo Polanía, S. P. (Eds.). (2005). *Cuerpo y movimiento: Perspectivas* (1. ed). Centro Ed. Univ. del Rosario.
- Probst, M., & Diedens, J. (s. f.). *The Body in Movement: A Clinical Approach.*
- Skjaerven, L., Gard, G., Gómez-Conesa, A., & Catalan-Matamoros, D. (2020). A vocabulary describing health-terms of movement quality – a phenomenological study of movement communication. *Disability and Rehabilitation*, 42(22), 3152–3161. <https://doi.org/10.1080/09638288.2019.1585970>
- Skjaerven, L., Kristoffersen, K., & Gard, G. (2008). An eye for movement quality: A phenomenological study of movement quality reflecting a group of physiotherapists' understanding of the phenomenon. *Physiotherapy Theory and Practice*, 24(1), 13-27. <https://doi.org/10.1080/01460860701378042>
- Skjaerven, L. H., Kristoffersen, K., & Gard, G. (2010). How Can Movement Quality Be Promoted in Clinical Practice? A Phenomenological Study of Physical



Therapist Experts. *Physical Therapy*, 90(10), 1479-1492.
<https://doi.org/10.2522/ptj.20090059>

Skjaerven, Lh., Mattsson, M., Catalan-Matamoros, D., Parker, A., Gard, G., & Gyllensten, A. L. (2019). Consensus on core phenomena and statements describing Basic Body Awareness Therapy within the movement awareness domain in physiotherapy. *Physiotherapy Theory and Practice*, 35(1), 80-93.
<https://doi.org/10.1080/09593985.2018.1434578>

Wikström-Grotell, C., & Eriksson, K. (2012). Movement as a basic concept in physiotherapy – A human science approach. *Physiotherapy Theory and Practice*,

28(6), 428-438. <https://doi.org/10.3109/09593985.2012.692582>


Territorios en movimiento: estéticas de la improvisación en la performance experimental puertorriqueña

Esta presentación tiene como objetivo exponer algunos de los hallazgos obtenidos en P.E.P.O.S.A. (2021) una plataforma de investigación pública que diseñé para estudiar el rol de la improvisación de movimiento en la historia y desarrollo de la experimentación dancística, teatral y performática en Puerto Rico. Tanto mi práctica artística como académica persiguen metodologías de investigación basadas en la práctica como la que desarrollé para P.E.P.O.S.A. en la galería experimental Hidrante donde combiné procedimientos creativos, curatoriales y etnográficos para invitar a treinta y tres artistas puertorriqueños a improvisar y conversar sobre sus prácticas y trayectorias artísticas. Por la limitación de tiempo y espacio, me concentraré solamente en definir y ejemplificar las poéticas del error, el fracaso y la vagancia que desarrollan estos artistas y que utilizo para articular lo que definiré más adelante como un cuerpo-territorio colectivo centrado en la improvisación de movimiento como medio principal de experimentación artística, denuncia política y resistencia anticolonial.

Cuerpo-Territorio

Más allá de improvisar frente a un público en eventos escénicos o intervenciones al aire libre, los artistas que investigo asumen la improvisación como técnica de entrenamiento, procedimiento creativo y fuente de inspiración conceptual. La improvisación ocupa también un lugar importante en las genealogías de saberes populares, indígenas y afro-caribeños del archipiélago muchas de las cuales todavía animan estas prácticas. El término binomial *cuerpo-territorio*, que tomo prestado del ecofeminismo indígena y decolonial latinoamericano, se





manifiesta en la forma en que estos artistas vinculan las políticas del género, la raza y la sexualidad con la autonomía territorial (Haesbaert, 2020). En el contexto puertorriqueño, no solo alude a las estrategias siempre cambiantes de ocupación, explotación y extracción del territorio implementadas, primero por el gobierno español y luego por el estadounidense desde su invasión en el 1898, sino que también responde al diseño jurídico-económico de Puerto Rico como territorio "extranjero" y "doméstico" de los Estados Unidos. Este proceso deshumanizante de coreopolitización del cuerpo, para emplear el concepto de Andree Lepecki (2006, pp. 1-18), alcanzó su punto más crítico cuando en el 2016, el Congreso de los Estados Unidos le impuso a Puerto Rico una Junta de Supervisión Fiscal para administrar y fiscalizar los asuntos económicos del archipiélago. Esta deuda inconstitucional proviene precisamente de la acumulación de maniobras legales entre al gobierno local y federal centradas en la austeridad, la privatización de servicios públicos, la exención contributiva para corporaciones extranjeras y los procesos habituales de ocupación de terrenos y desplazamiento de comunidades. Los huracanes Irma y María que azotaron a Puerto Rico en el 2017 y los terremotos intermitentes en el área oeste, no solo empeoraron la situación económica, sino que destruyeron la infraestructura transformando la ecología puertorriqueña.


La primera artista a la que escuché utilizar el término cuerpo-territorio fue a la coreógrafa y bailarina Viveca Vázquez para referirse a la discontinuidad, fragmentación, ruptura y desbalance de su estética de movimiento que llamó *coreografía del error* para explicar su proceso creativo basado en la improvisación como herramienta para la invención de movimiento. Mientras algunos encontraban su estética, y la de algunos de sus colegas, demasiado chocante para ser considerada una expresión dancística, otros la asociaban con la ambigüedad política del territorio y con una propuesta experimental caribeña, influenciada por el experimentalismo posmoderno estadounidense, pero centradas en el contexto urbano-rural de la

ciudad capital San Juan e inspirada en las propuestas estéticas de la Nueva Trova, la salsa, el jazz, y las tradiciones afrocaribeñas dancístico-musicales generadas en el territorio. Casi treinta años más tarde, la bailarina y artista conceptual Nibia Pastrana-Santiago, quien también fue su estudiante, decidió llamar *eventos coreográficos* a sus improvisaciones de sitio-específico en bahías, aeropuertos, puentes, ruinas y otros espacios marítimo-terrestres para investigar las coreografías económicas y administrativas de los espacios. Según Pastrana-Santiago “la coreografía es un acto territorial (entrevista personal)” y no necesariamente es exclusiva de la danza sino que también se manifiesta en la manera en que los espacios se ocupan y se controlan. Esta forma de relacionarse conceptual y corporalmente con el territorio no es exclusiva de estas dos coreógrafas sino de una comunidad transgeneracional de bailarines, teatreros, músicos y artistas visuales a la que también pertenezco.

P.E.P.O.S.A.

Improvisar con ellxs me permitió, no solo explorar la relación que establecen entre sus cuerpos y los espacios que ocupan, sino también identificar tres tendencias estéticas que estos artistas generan desde la improvisación. El error se entiende aquí como estética de interrupción y ruptura para retar los lenguajes figurativos de la danza y su subordinada relación con la música. Contrario al error, que articulo como intervención gramatical o discursiva, el fracaso se manifiesta como evento teatral o performático, donde la improvisación no solo se utiliza como recurso coreográfico sino como estrategia de experimentación teatral para construir piezas autobiográficas que retan las narrativas del éxito del mercado capitalista. La vagancia, el concepto más reciente, se centra más en la interacción práctica y discursiva entre la danza y la economía. En este contexto se asume, no como inacción o falta de compromiso sino como esfuerzo activo y postura abolicionista ante la lógica de la deuda como mecanismo de captura. Una forma de reconstituir la





labor desde la danza explorando formatos de estudio abierto y nuevas estructuras organizativas en respuesta a las lógicas neoliberales de autofinanciamiento, precariedad y riesgo.

ERROR:

En P.E.P.O.S.A. tuve el privilegio activar junto a la bailarina y artista visual Awilda Sterling-Duprey su modalidad de performance titulada *...blindfolded* donde esta se venda los ojos para improvisar trazos, remolinos y garabatos sobre papeles pegados en la pared en respuesta a improvisaciones de jazz. En P.E.P.O.S.A., activamos este procedimiento durante una hora mientras el artista Omar Obdulio Peña-Forti mezclaba y distorsionaba desde su computadora canciones del cantante de salsa Ismael Rivera. Sterling-Duprey describe *...blindfolded* como una forma de “gestualizar la improvisación en la pintura y llevarla al espectro tridimensional del cuerpo (entrevista personal)”. Mientras Vázquez y Pastrana-Santiago intervienen la coreografía, Sterling-Duprey reta la pintura y la tradición pictórica que captura y congela el paisaje.


Fracaso

Mi interés en el fracaso como principio de improvisación surge de mi experiencia improvisando con el bailarín y performer Javier Cardona-Otero en la reserva natural Punta Guaniquilla en la costa suroeste de la isla grande. En este caso, yo diseñaría el *score* (la estructura temporal) y Cardona-Otero seleccionaría el espacio, el día y la hora del encuentro. Luego de atravesar bosques, pastizales y mangles terminamos en un humedal gigantesco cuya superficie blanda y flexible también se movía con nosotrxs. Teníamos que comenzar a improvisar a las 5:55 de la tarde cuando comienza la caída del sol y no parar de improvisar hasta que estuviese totalmente oscuro. Comenzamos guardando cierta distancia entre nosotrxs, pero la

rompimos inmediatamente con manipulaciones corporales, juegos de contra peso y lanzadas repetidas contra la superficie fangosa que también sonaba y emanaba aire cuando caíamos contra ella. La inestabilidad, no provenía solamente de los movimientos de la superficie, sino de cómo nuestro deseo de bailar juntxs y encontrarnos en el movimiento hacía fricción con la violencia que emanaba la arquitectura ruinosas con las que nos topamos al entrar a la reserva. Como describió Beatriz Llenín-Figueroa, Punta Guaniquilla es un microcosmo que carga el registro de dos de los sistemas más dominantes y violentos del régimen de la plantación, las haciendas españolas y las centrales de la industrialización norteamericana (medium.com, 2021)”. También se encuentran, de forma solapada y no tan evidente, dos de nuestras tradiciones escapistas más teorizadas de nuestros archipiélagos. Por un lado, las prácticas y saberes cimarrones y por el otro los encuentros sexuales del clandestinaje homosexual en las zonas costeras de Puerto Rico. Aquí, el optimismo comunal y relacional de las practicas improvisatorias del experimentalismo estadounidense chocan con las materialidades del territorio. Es evidente que nuestras caídas surgen de experiencias muy diferentes de colonialidad y una historia de intimidades forzadas que desafortunadamente todavía se repiten sistemáticamente.

El lenguaje de la caída en los estudios de danza, se interpretan muchas veces como la manifestación física del fracaso y se asocia culturalmente con una caída infraestructural o un colapso en la economía. La idea de perder el balance, no solo afecta nuestra estabilidad emocional sino también nuestro sentido de soporte y sustentabilidad. Lxs bailarines usamos este principio para aprender a manejar el miedo, la inestabilidad y la incertidumbre a la hora de improvisar. Sin embargo, insistir en caer es también una forma de oponerse a las lógicas aspiracionales y de movimientos ascendentes de la danza. Para la bailarina puertorriqueña Noemí Segarra, la calle, el piso y el suelo no solo son soporte para sus improvisaciones sino





que funcionan como metáfora infraestructural de su práctica dancística y somática. una de las modalidades de proyecto PISO, consiste en la construcción de una plataforma modular de madera que se arma y desarma como un rompecabezas para poderla transportarla a distintos espacios públicos, improvisar y ocupar espacios urbanos para imaginar maneras creativas de recuperarlos y reclamarlos. Para estos artistas, la infraestructura de sus prácticas es tan inestable como el territorio que las sostiene.

Vagancia

La vagancia emerge como concepto teórico y postura postlaboral en Puerto Rico un poco antes que la crisis económica se formalizara en la segunda década de este milenio. En el 2015, pastrana-santiago escribe su *manifiesto de la bailarina vaga* que se compone de una serie de declaraciones humorísticas en contra de los movimientos obligatorios y las expectativas del mercado. El mundo de las finanzas, para el académico estadounidense Randy Martin, se construye precisamente a base de “movimientos obligatorios” que se extienden por todas partes sin lenguaje ni sensibilidad (2002, p. 68). Martin emplea el término “movilización” para analizar los cambios en la economía mundial, usualmente coreografiada en torno a la moneda como una figura vertical y central de equivalencia económica (modernidad), ahora transformado en un nuevo sistema financiero lateral y asimétrico basado en la lógica derivativa de pérdida y crecimiento (Martin, 2012).

Conclusión

Mientras que la coreografía suele asociarse con la construcción de un cuerpo cultural, social y políticamente disciplinado, la improvisación suele asociarse con la total libertad y emancipación de estas estructuras. Danielle Goldman, por ejemplo,


argumenta que el rol de la libertad en la improvisación no se basa necesariamente en lograr libertades políticas y sociales concretas, sino más bien en la capacidad que adquirimos para movernos dentro de espacios de constricción. Si bien esta invocación se basa en condicionamientos basados en repetición y variación, muchas veces se ignoran cómo los efectos, los contextos y las historias de la improvisación revelan otras agencias humanas y materiales, incluidas las coreográficas. Esta formulación intima con la forma en que la teatrera Rosa Luisa Márquez, describe sus procedimientos de creación colectiva como improvisaciones estructuradas, "Una estructura pensada hacia el futuro, generada en el pasado, pero que se ejecuta en el presente." Una de las características fundamentales de este movimiento es la relación que ha tenido desde sus inicios con activismo político anticolonial como ha señalado muchas veces la crítica de danza Susan Homar. Según el académico puertorriqueño Ramón Rivera-Servera, estxs artistas, al igual que los manifestantes, emplean ejercicios de estrategia improvisatoria y profundidad histórica, porque aunque emergen en el momento inmediato también se sostienen en el tiempo como repetición coreográfica (Rivera-Servera 38). A pesar del limitado apoyo institucional y la falta de espacios para presentar y desarrollar estas prácticas, esta comunidad artística continúa produciendo trabajos que nos han permiten no solo mirarnos en el tiempo sino debatir sobre para qué y para quién recordamos la difícil pero urgente tarea de habitar el cuerpo y el espacio que nos corresponde.

Referencias

Albright, A. C. (2019). *How to land : finding ground in an unstable world*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190873677.001.0001>

Benítez, A. (1989). *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna / Antonio Benítez Rojo*. Ediciones del Norte.





Díaz, A. (2019). *Aftershocks of disaster: Puerto Rico before and after the storm* (Y. Bonilla & M. LeBrón, Eds.). Haymarket Books.

Haesbaert, R. (2020). Del cuerpo-territorio al territorio-cuerpo (De la tierra): contribuciones Decoloniales. *Cultura y representaciones sociales*, 15(29), 267-301. Epub 07 de marzo de 2022.

Lepecki, A. (2005). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203012871>

Martin, R. (2002). *Financialization of Daily Life*. Philadelphia: Temple University Press.

Martin, R. (2012). A Precarious Dance, a Derivative Sociality. *TDR: The Drama Review* 56.4 62-77

Rivera, S., Ramón H. (2023) *Tiempo y Materia*. En Guerrero, M. (Ed.). (2023). *No existe un mundo poshuracán: Puerto Rican art in the wake of Hurricane Maria*. Whitney Museum of American Art.

Zambrana, R. (2021). *Colonial Debts: The Case of Puerto Rico*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2k057zg>

NUNCA SALES



FITM
Edición
56



PROMOTORA
EVENTOS &
TURISMO



Secretaría de
CULTURA



VICERRECTORÍA
DE PROYECCIÓN
UNIVERSITARIA



centro cultural
MANIZALES

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

SIENDO
el MISMO

Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024
8:30 - 13:30 (Hora colombiana)



FITM
Edición
56



6^{to} MEMORIAS

CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

**Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.**

**Encuentro Mixto. Virtual y presencial
Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024**



Culturas



FESTIVAL
INTERNACIONAL DE TEATRO
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL
DE ESPECTADORES
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM