

# Intermedialidad, imagen y experiencia.

SUAREZ, Micaela / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - mica2215@yahoo.com.ar

---

Eje: Artes Liminales <sup>[1]</sup><sub>SEP</sub> Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: intermedialidad, imagen, experiencia, figural.

## » **Resumen**

Desde los años 80s en el campo artístico del Cono Sur el advenimiento de la imagen permitió gestar el canon de micro-poéticas (Dubatti, 2002) liminales de la memoria (Suarez, 2017) y su apertura a lo intermedial (Kattenbelt, 2008). Muchas prácticas artísticas en el abordaje y tratamiento de la imagen como una intermedialidad construyeron una gramática diferencial de la memoria como táctica estético-política. La imagen en su construcción audiovisual y analógica se instaló como un componente cultural (Maquet, 1999) de las experiencias artísticas del período, ya que su carácter performativo permitió abordar la paradoja de la temporalidad, la espacialidad y la corporalidad en la era de los mass media y en un contexto social disyuntivo. En este trabajo vamos a estudiar la experiencia escénica de nuestra autoría “Intercosa”, para vislumbrar, en la relación *intermedialidad / imagen / experiencia*, nuevos ejes de análisis y una genealogía de la imagen como *figural* (Rodowick, 2001) que interpele las nociones de interface, virtualidad y serialidad.

## » **Presentación**

En la era de los mass media y un marco socio-cultural y económico disyuntivo el advenimiento de la imagen se instala como un componente cultural en las prácticas artísticas de fines del siglo XX y principios del nuevo siglo. En Latinoamérica distintos colectivos artísticos abordan el tratamiento de la imagen audiovisual y su carácter intermedial como una táctica estético política de resistencia, ya sea frente a las violencias ejercidas por las últimas dictaduras militares, como a los nuevos atropellos a los derechos humanos ejercidos por el neoliberalismo. Como hemos desarrollado en nuestro artículo anterior (Suarez, 2017) del período 1980-1990, estos colectivos por “contagio o afinidad” (AA.VV, 2013) abordan la corporalidad, la presencia y la ausencia desde la construcción de la imagen (como intermedialidad) y como una performatividad de la memoria (De la Puente, 2013). Revelamos que el cruce entre las distintas disciplinas, no sólo artísticas, y aquellas prácticas performáticas dan paso a lo liminal.

Ejemplificamos con dos artistas: el teatrista Omar Pacheco y su Grupo Teatro Libre, en su producción llamada la trilogía del horror (Cinco Puertas, Memoria y Cautiverio); y el Chileno Ramón Griffiero y su opera prima en el espacio El Trolley “Cinema Utopia”. Así mismo varios artistas y colectivos del mismo período centraron sus prácticas en una experiencia diferencial de la memoria y en este abordaje intermedial de la imagen como: las performance de Las yeguas del apocalipsis (Chile), las acciones de Clemente Padín (Montevideo) y las performances urbanas realizadas por La Organización Negra (Argentina), entre otras experiencias artísticas<sup>1</sup>. Con un nuevo enfoque indagamos en el período de 1990 a 2015, donde varias experiencias escénicas del campo artístico argentino reinauguran este tratamiento de la imagen. Consideramos las lecturas de David Rodowick (atravesadas por Deleuze y Nietzsche) para estudiar estas prácticas, ya que el carácter intermedial de las mismas interpela la ontología de cada medio en cuestión, dislocando el valor semiótico. En el advenimiento de la era digital y la proliferación de los signos, en el juego de la similitud y el simulacro, las imágenes audiovisuales creadas por estos colectivos artísticos ponen en tela de juicio la interface, la virtualidad y la desmaterialización de la experiencia operada por los dispositivos digitales. Las prácticas artísticas, al convocar a la imagen desde dispositivos analógicos (ya sea desde su construcción audiovisual como desde la retroproyección) operan un tratamiento espacio-temporal dislocado (en los distintos casos) propios de lo figural, y obturan tanto la continuidad empirista estético-mimética, como la ilusoria virtualidad orientada. Se podría desarrollar una genealogía de la imagen, en su carácter intermedial, para analizar lo que posibilita en sus intersticios, en sus espacios liminales, para ver cómo opera la diferencia fuera del reino manso de la dialéctica.

### › ***La imagen intermedial en la era de lo figural***

Consideramos oportuno tomar la definición de David Rodowick de lo figural. Así como los estudios intermediales nos permitieron una aproximación de la imagen y la técnica<sup>2</sup>, lo figural nos permite reconocer la implicancia semiótico-política de los estudios visuales en la era digital. Deconstruir la oposición entre palabra e imagen, y crear un nuevo concepto para comprender lo figural, como una transformación del discurso por las recientes tecnologías, es la empresa de este autor. A partir de su relectura de Lyotard, Rodowick define lo figural (2001) como un concepto histórico, ni estético ni

---

<sup>1</sup> Experiencias estudiadas en AA.VV. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

<sup>2</sup> I like to use the concept intermediality with respect to those co-relations between different media that result in a redefinition of the media that are influencing each other, which in turn leads to a refreshed perception. Intermediality assumes a co-relation in the actual sense of the word, that is to say a mutual affect. Taken together, the redefinition of media co-relationships and a refreshed perception resulting from the corelationship of media means that previously existing medium specific conventions are changed, which allows for new dimensions of perception and experience to be explored. (Kattenbelt, 2008: 25)

estilístico, propio de una cultura de masas donde representación, comunicación e información mutan a otra lógica alejada de las teorías del signo y del lenguaje. Lo figural define un régimen semiótico donde la distinción entre representación lingüística y representación plástica se quiebra.

Lo que denomino lo figural no es sinónimo de figura ni de figurativo. No es más propio de las artes plásticas que de las lingüísticas. No está gobernado por la oposición entre palabra e imagen; espacial y temporalmente, no se encamina hacia la lógica de las oposiciones binarias. Siempre permutable -un espacio fracturado, fracturante o fractal, regido por tiempo y diferencia- el concepto de identidad le es desconocido (Rodowick, 2001: 46)

En los discursos magistrales de Lyotard, la figura es invaluable por su minucioso desmantelamiento de las nociones de signo, sistema y sujeto heredadas de Saussure, Hegel y Lacan, y por demostrar la importancia central de las nociones de Freud sobre los sueños. Rodowick cita a Lyotard en su defensa del ojo, y en su crítica al proyecto de Saussure por su incapacidad para comprender el problema del significado como otro que no sea lingüístico. El autor reconoce en Lyotard un nuevo concepto del discurso. En *Discours, figure*, Lyotard toma la teoría de la fantasía de Freud, refuta la oposición entre figura y discurso, y critica la historia de la estética que distingue estos dos campos con diferencias ontológicas. La espacialización según Lyotard, ocurre en dos campos inconmensurables: designación y deseo. La designación o referencia opera en el discurso como una espacialización que el sistema lingüístico no puede asumir. Mientras la designación es espacio formal o formado, el deseo surge como un espacio informal, como la fuerza de lo figural. Lyotard introduce al cuerpo en el dilema. En su desarrollo de la función indicial, a diferencia de Pierce, el autor plantea que la designación refiere más que significa. Y en ese referir se juega no sólo el rol del sujeto, como en Benveniste, sino del cuerpo. Una relación del cuerpo y el espacio que para Lyotard es inconmensurable con la experiencia del lenguaje. Esta indicialidad que él denomina diadeítica (más cerca de Bergson que de Hegel) propone una apertura en el espacio entre el ojo y el objeto, como marco móvil formal, a través de la exploración del ojo y la movilidad del cuerpo en el espacio, como actividad sensorial. Aquí explica que lo demostrable no está fuera del lenguaje sino muy cerca de él. Así lo visible y lo expresable están en una relación autónoma, no opuesta. La significación y la expresión son dos dimensiones del discurso que se relacionan de diferente modo con el espacio figurativo. No son dialécticas: ni una cancela a la otra, ni una trasciende a la otra. El sistema lingüístico es rígido y opera en una oposición estructural, mientras que la designación o la deixis es móvil y funciona en la negación, es formada por una vista que espacia al sujeto con respecto al signo y al discurso, de acuerdo a sus indicaciones internas de sujeto, tiempo y espacio. Designación y significación cohabitan en el discurso. Lo figural en cambio está marcado por la diferencia en otro sentido. Su relación con el espacio y con el discurso se ve frustrada. Es irrepresentable porque opera en otro espacio. Lo figural no está para ser visto o pensado porque está indicado de manera lateral. Fugitivo en el corazón del discurso y de la percepción:

La fuerza de lo figural, entonces, deconstruye no solo el discurso sino también la figura como imagen reconocible o forma propia. Esta fuerza es la diferencia en sí misma: "No solo el rastro, no solo la presencia-ausencia, indistintamente el discurso o la figura, sino el proceso primario, el principio del desorden, la incitación al goce. No es una especie de intervalo que separa dos términos que pertenecen al mismo orden, sino una interrupción total del equilibrio entre orden y desorden (Rodowick, 2001: 8)

La propuesta de Lyotard sigue marcando un límite por la dualidad de sujeto/ objeto que mantiene su construcción en la teoría del psicoanálisis. Pero Rodowick hace un giro hacia Deleuze y su lectura nietzscheana de Foucault. Deleuze expone cómo Foucault rompe las distinciones entre signos verbales y visuales, el decir y el ver, proposiciones e imágenes. Para Deleuze la "estructura" arqueológica del discurso y el espacio de lectura que habita, se encuentran entre lo visible y lo enunciable. Así mismo desde la genealogía propuesta por Foucault y toda la tradición francesa postestructuralista de relectura de Nietzsche, Deleuze replantea la relación entre poder, memoria y tiempo. El autor con su posicionamiento de la imagen –tiempo<sup>3</sup> redescubre con Nietzsche un dispositivo histórico que articula un nuevo sentido histórico con un nuevo sujeto histórico<sup>4</sup>. La genealogía no solo plantea otro abordaje temporal sino que abre una nueva conceptualización de la historia en relación al discurso y al poder del discurso. Reinventa la relación entre historia y agenciamiento articulando lenguaje, poder y deseo. Transforma el poder del sentido abriéndose a la indeterminación y oponiéndose a cualquier pretensión de universalidad. Concibe al sujeto como un complejo entramado atravesado por las fuerzas discursivas, libidinales y sociales. Finalmente habilita las posibilidades de agenciamiento. La diferencia aparece aquí no como la repetición de lo mismo sino como la recurrencia "a fissuring of space by time as the eternal recurrence of chance and possibility" (Rodowick, 2001:194) Este desarrollo nos permite comprender cómo el análisis de Rodowick leyendo lo figural inaugura nuevas formas de articular imagen, tiempo y experiencia. Ya no podemos abordar la imagen en su antiguo retablo de la semejanza, la representación cae bajo la fuerza de la similitud. Así mismo el tiempo es dado no como analogía en el espacio o una percepción espacial, sino como recurrencia, como pura percepción y el evento que se abre a la virtualidad nos deja sin imagen. Abre la era de lo figural:

"The direct image of time, then, is a paradoxical construction. Rather than a historical image of thought, it gives us "thought without image." 28 Here we find one of the deepest and most profound potentialities of the figural. The irrational interval offers a nonspatial perception—not space but force, the force of time as change, interrupting repetition with difference and parceling succession into series" (Rodowick, 2001:200)

---

<sup>3</sup> La imagen-tiempo que plantea Deleuze en su estudio la retoma Rodowick para explicar cómo el cine de post guerra plantea una nueva forma de pensar y expresar el tiempo y el nuevo sujeto de la historia. El tiempo adquiere su virtualidad y el sujeto deambula en una recurrencia errática. El sentido sensorio motor del espacio se transforma y una experiencia ética y analítica del tiempo se inaugura. Véase Rodowick ( 2001: 174)

<sup>4</sup> Esto augura una nueva historia como crítica de la dialéctica.

La fuerza disruptiva de lo figural no puede ser simplemente celebrada como lo hizo el postmodernismo. En la era digital el poder de esta potencialidad puede ser nuevamente reglado y orientado hacia ¿una nueva racionalidad técnica (digital)?

### *¿Una opción a la nueva racionalidad digital?*

Rodowick nos advierte que ante la desaparición de la designación en las nuevas tecnologías digitales, no se distinguen diferencias entre los medios. Cualquier señal puede guardarse digitalmente y reconstituirse en otra forma. Lo indicial no es ya la medida de la “verdad” de la imagen. El enunciado es virtual y no deriva de una existencia anterior. Los signos proliferan en un flujo temporal interminable. En ese lugar del “entretiempo” donde la imagen- tiempo daba lugar a los vuelos virtuales y potencialmente políticos, la cultura digital resuelve en horas de vuelo o navegación controlada y serializada por un acceso restringido y descorporalizado. Éste aumenta la sensación de experiencia virtual y disminuye la experiencia agenciada. En una falsa interface el cuerpo pierde cada vez más su carnadura. La imagen pierde su rastro para instalarse en un simulacro repetitivo bajo el signo de una nueva totalidad. ¿Se renueva el fascismo bajo la utopía totalizadora de la abundancia tecnológica?<sup>5</sup> ¿Esta abundancia tecnológica es interpelada por las prácticas artísticas en sus experiencias de la imagen?

Creemos que las experiencias artísticas estudiadas abordan la imagen como una intermedialidad y ponen en discusión las nociones de interface, virtualidad y serialidad propuestas por los mass media. En el caso de nuestra autoría nos proponemos indagar en el eje Intermedialidad /imagen/ experiencia.

### *¿Una opción a la nueva racionalidad digital?*

INTERCOSA nace como una búsqueda escénica de diálogo entre las artes plásticas y las artes escénicas. En su primera etapa surge como un espectáculo “Amanecer, un poema audiovisual”<sup>6</sup> y luego se transforma en una experiencia de laboratorio teórico-práctico dónde Laura Llovera, desde la plástica, y

---

<sup>5</sup> En su estudio sobre Walter Benjamin la autora Susan Buck Morss desarrolla el advenimiento de un nuevo fascismo bajo la tutela universalizante de la estética como un anestésica táctica de la cultura de masas en la era digital. Para mayor desarrollo del tema véase Buck Morss, S. (2015:159-205) Rodowick (2001:203) retoma este argumento relejendo esta universalidad en la prometida abundancia tecnológica de la era digital.

<sup>6</sup> Estreno 2013, La Casona Iluminada CABA. Seleccionado para el VII FESTEPE de Perú 2014.

Micaela Suarez, desde las artes escénicas, exploran los cruces de las distintas áreas trabajando conjuntamente en talleres, seminarios y performances por todo el país<sup>7</sup>.

En este proyecto se utiliza un dispositivo analógico y óptico mecánico como es el proyector periscópico o llamado retroproyector de filminas, juguete filosófico (Oubiña, 2009) para esta época. Es inventado por Edison en 1925 y se utilizó como adoctrinamiento militar en Estados Unidos, en la segunda guerra mundial y luego en la pedagogía como recurso escolar. El dispositivo se compone de una base con lámpara y vidrio transparente donde se apoyan las filminas y la transparencia u opacidad producida en la filmina es captada por un espejo-lente que proyecta el resultado en una superficie plana, pudiendo modificar el tamaño según la cercanía o lejanía con respecto a la superficie a proyectar. Así mismo el foco de la proyección varía también según la altura del lente-espejo con respecto a la base de vidrio donde se apoya la filmina.

La utilización de este dispositivo surge en principio de la necesidad de poder capturar y ampliar con un bajo nivel de distorsión la imagen plástica creada por la performer Laura Llovera. Tanto la tableta digital, como la toma y reproducción en vivo, a través de una cámara digital de video, no podían recoger ni el trazo ni el color utilizado en la composición plástica “una cuestión material” se podría decir casi inocentemente. Pero la relación de la técnica y la materia, tiene otras aristas. La imagen creada en la utilización de este dispositivo analógico, en el convivio de la escena, se compone no sólo de la proyección en vivo de la ejecución plástica de la performer, sino también de la performance de los actantes<sup>8</sup> en la escena. Se crea una imagen audiovisual en esta intermedialidad: “Inter” cosa. Una paradoja en su nombre donde justamente la cosa desaparece como tal. La sustancialidad, la materialidad se pierde en el juego virtual del “entre-medios” Como analizamos en el caso de Omar Pacheco y Griffero<sup>9</sup>, aquí también la imagen audiovisual aparece como una construcción desde la analogía y desde la materialidad de la escena. Virtualidad y carnadura. La presencia de los cuerpos en la escena se distorsiona por el juego de los reflejos retroproyectados. Así mismo lo retroproyectado nunca es una imagen acabada porque es distorsionada por la presencia y la acción de los actantes. Podríamos decir junto a Rodowick que lo figural se hace presente en Intercosa. El concepto de identidad le es desconocido.

---

<sup>7</sup> Julio de 2016, Museo de Arte Fuego, Tierra del Fuego. Febrero 2017, Sala El Patio Berazategui. Enero de 2018 Cabalango, Córdoba.

[https://www.facebook.com/search/str/intermedialidad+/keywords\\_search?epa=SEARCH\\_BOX](https://www.facebook.com/search/str/intermedialidad+/keywords_search?epa=SEARCH_BOX)

<sup>8</sup> (Pavis, 1983)

<sup>9</sup> (Suarez, 2017)

## › **A modo de cierre**

La analogía que opera por semejanza es interrumpida en lo “inter”. La impresión material proyectada es perturbada por la materialidad misma de la escena: Exceso de carnadura. La estética<sup>10</sup> es interrumpida, aparece lo figural:

La Semejanza pertenece a la era de la representación. Es gobernada por una autoridad originaria, un modelo autenticado que pide y alinea todas las copias que pueden derivarse de ella. Y viceversa, lo similar se libera en un continuo temporal sin origen ni finalidad. Gobernado sólo por la serialidad, lo similar multiplica vectores "que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias (...). La semejanza se ordena en modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer; la similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar (Rodowick, 2001)

En una descripción de la artista plástica Laura Llovera, performer de Intercosa, afirma:

La materia se diluye, se corre, se contrae, se desdobra y el espacio se vuelve tiempo en acción. La fluidez inunda el sentido: el espacio se vuelve ambiente (...) Preside de un trabajo técnico, pero la esencia y el estímulo demandan un cuerpo presente. La escena se integra por pertenencia. El movimiento corpóreo es construcción y reflejo de esa esencia viva, del agua. Se proporciona un encuentro desde la mesa de trabajo. La luz traspasa el vidrio, el espejo redobla la imagen y mi mirada no necesita desdoblarse. Un estado de alerta sobre los estímulos acrecientan la intensidad y el plano temporal exacerba la acción. El discurso ligado roza las incomodidades, las contradicciones y los lugares comunes propios de un diálogo, surgido de la lectura en movimiento. Los gestos imprecisos permiten el devenir de la construcción impersonal sobre los habitantes del espacio. Mi lugar no termina en lo visual, integra el espacio interno del otro, de los otros: es un darse, un estar, un ver y volver a mirar para que el movimiento no deje de fluir (...) Las experiencias sensibles construyen los elementos, nos proporcionan la posibilidad de estas construcciones. Trata de eso: el diálogo no racional, el impulso basado en la materia y esa materia desprendiendo una relación directa en el tiempo (Llovera, 2017)<sup>11</sup>

“una relación directa en el tiempo” resuena como descripción deleuzeana. La imagen-tiempo establece una experiencia directa del tiempo, lo elíptico de cada evento, su duración. Lo temporal no está espacializado, ni cristalizado en una totalidad supra sino que está dislocado. El tiempo como virtualidad, una fisura del espacio por el tiempo como una eterna recurrencia de cambio y posibilidad. Este intervalo irracional no ofrece una percepción espacial. El tiempo está fuera de la imagen. La virtualidad, el intervalo de cada evento, el tiempo como recurrencia eterna. Una virtualidad en el presente. Esta virtualidad opera en Intercosa como dislocación, no solo desde la escena, sino desde el performer en su propia constitución: “*mi lugar no termina en lo visual, integra el espacio interno del otro, de los otros, es un darse, un estar, un ver...*” en esta afirmación podemos rastrear que la relación en la virtualidad aumenta la experiencia corporal como un movimiento aberrante. A diferencia de la virtualidad “ilusoria” propuesta por los mass media que amplifica la experiencia reduciendo la corporalidad. En esta práctica

---

<sup>10</sup> “La estética permite anestesiar la recepción, contemplar la escena con placer desinteresado” (Buck Morss, 2015: 201)

<sup>11</sup> Escritos realizados por Laura Llovera para el proyecto Intercosa en 2017.

artística el poder se amplifica aunque mediado por la técnica. Citando a Benjamin en su descripción de las experiencias de los primeros fotógrafos de la historia:

Es una naturaleza distinta de la que le habla al ojo la que le habla a la cámara; distinta ante todo porque en lugar de un espacio entretelado a conciencia por el hombre, aparece uno entretelado inconscientemente (...) la inaudita compenetración con la cosa, unida a la más alta precisión..." (Benjamin, 2015: 87-97)

La necesidad de interfase también se hace presente en la era de lo figural, ya que cada vez se necesita de un mayor y más complejo sistema tecnológico para humanizar lo visible y expresable, en el nuevo ambiente tecnológico. En la interfase digital se acrecienta la brecha entre el poder del ojo y la mano con respecto a la máquina, y se invisibiliza la interfase. En Intercosa la interfase está expuesta y exagera el carácter material del dispositivo, como el poder de la acción (de todos los performers de la escena) La experiencia de cada uno también se acrecienta y como diría Benjamin se produce "la inaudita compenetración con la *cosa*"<sup>12</sup>. La cosa que no tiene sustrato. La analogía, analogía aberrante que constituye una imagen coherente pero perturbadora, que sin embargo no crea la unidad impuesta de lo fantasmagórico.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>13</sup> Fantasmagoría: la ilusión de totalidad (...) En su mera presencia visible oculta el rastro de trabajo, pero ya no le es identificable (...) El soñador encuentra su propia imagen impotente. (Buck Morss, 2015:186)

## Bibliografía

- AA.VV. (2013). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. Barcelona, Museo
- Appadurai, A. (2002). Disyunción y diferencia en la economía cultural global. En *Revista Criterios*, núm. 33, pp. 13-41. La Habana, Casa de las Américas.
- Benjamin, W. (2015) Breve historia de la fotografía. En Barros Toma, V., *Estética de la imagen*, pp.83- 107. Buenos Aires, La Marca editora.
- Buck Morss, S. (2015). Estética y Anestésica: Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte. En Barros Toma, V., *Estética de la imagen*, pp. 159-205. Buenos Aires, La Marca editora.
- Chapple, F. y Kattenbelt, C. (2006). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam, Rodopi.
- De Certau, M. (1979). *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana.
- De la Puente, M. (2013). Teatro, resistencia y efervescencia cultural en la Argentina de los años ochenta. En *Argus-a Artes y Humanidades*, Vol. II, núm. 8, pp.1-15. California Buenos Aires.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, J. (2002). El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). En *Micropoética*, vol. I, pp.3-80. Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos del Centro Cultural de la Cooperación.
- Kattenbelt, C. (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. En *Cultura, Lenguaje y Representación*, núm. 6, pp. 19-29. Revista de Estudios Culturales de la Universidad de Jaume.
- Maquet, J. (1999). *La experiencia estética*. Londres, Yale.
- Oubiña, D. (2009) *Una juguetería filosófica*. Buenos Aires, Manantial.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario de Teatro*, Barcelona, Paidós, 1983.
- Rodowick, D.N. (2001). Reading the figural, or, Philosophy after the New Media, Durham y Londres, Duke University Press.
- Suarez, M. (2016). La intermedialidad trasmedial en el campo teatral argentino contemporáneo como una forma/táctica de gramatización diferencial del tiempo. En Dubatti, J., *Nuevas orientaciones en teoría y análisis teatral*, pp. 387- 399. Bahía Blanca, Ediuns.
- Suarez, M. (2017) Experiencia de lo inter-medial: temporalidades y espacialidades en tensión. Una cartografía de las prácticas teatrales y performáticas de los años 80 en el Cono Sur. En Aschieri, P., *Trayectorias liminales: Juegos e interpelaciones corporales en movimiento. Libro Homenaje Elina Matoso*. Ediuns, S/E.