

Manifiesto de la práctica escénica¹

[ARTÍCULO]

(é) **Silvio Lang** [Universidad Nacional de San Martín, ARG]

(ENG) Scenic Practice Manifesto

ReCIA – Revista del Centro de Investigación en Artes

MONOGRÁFICO 1 >> febrero 2025

«—por mucho que intentes mirar recto... gestos torcidos, prácticas invertidas y metodologías raras»

ISSN 3045-7769 recia.umh.es cia.umh.es



Licencia Attribution NonCommercial-ShareAlike
CC BY-NC-SA 4.0

¹ Publicado originalmente como Lang, Silvio, (2019), "Manifiesto de la práctica escénica", en *El tiempo es lo único que tenemos: Actualidad de las artes performativas*, Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (Comps.). Caja Negra, Buenos Aires. Segunda publicación, en formato fanzine, como Lang, Silvio (2022), *Lxs artistas no hacemos obras. Inventamos prácticas*. microutopías, Montevideo.

Resumen: En este ensayo breve recupero las nociones operativas de práctica cultural, forma de vida y afecto para reconocer y articular los saberes-haceres situados de la producción artística, en el siglo XXI. Esto resulta necesario dados los desplazamientos epistemológicos, sociales y políticos atravesados por el patriarcado, en el siglo XX, provocados por los movimientos anticapitalistas del operaísmo, el transfeminismo, el antirracismo, la descolonialidad y lo *queer/queer*. Desde mi itinerario artístico como director escénico y activista cultural maricón me focalizo en el campo de la creación escénica identificada tradicionalmente con el teatro, pero que puede ser desbordada por géneros tan variados como la coreografía experimental, el arte de performance, la práctica *drag*, la acción de calle, las prácticas corporales colectivas, etc. Desde este movimiento de despatriarcalización y descolonización de la práctica escénica, categorías naturalizadas como "obra", "director", "autor", "demiurgo" "artista", "espectador", "arte" y las lógicas de producción y sociabilidad que éstas reproducen entran en crisis. Se amplía, de esta forma, el margen de invención de otras categorías más múltiples, sociabilidades y sentimientos *queer/queer* y maneras de hacer descolonizantes en el campo de la práctica escénica. A su vez, los procesos de creación artística situada diversifican su relación con otras prácticas sociales, modos de conocer alternativos y públicos contrahegemónicos.

Palabras clave: práctica escénica, creación artística, investigación experimental, espectaduría, afecto, teoría performativa, activismo cultural

Abstract: In this brief essay I recover the operative notions of cultural practice, way of life and affects in order to recognize and articulate the situated know-how of artistic production in the 21st century. This is necessary given the epistemological, social and political displacements traversed by patriarchy in the 20th century, provoked by the anti-capitalist movements of operaism, transfeminism, anti-racism, decoloniality and *queer/queer*. From my artistic itinerary as a queer stage director and cultural activist I focused on the field of stage creation traditionally identified with theater, but which can be overflowed by genres as varied as experimental choreography, performance art, drag practice, street action, collective bodily practices, etc. From this movement of depatriarchalization and decolonization of stage practice, naturalized categories such as "artistic work", "director", "author", "demiurge", "artist", "spectator", "art" and the logics of production and sociability that they reproduce enter into crisis. In this way, the margin for the invention of other, more multiple categories, sociabilities and *queer/queer* feelings and decolonizing ways of doing in the field of theatrical practice is widened. In turn, the processes of situated artistic creation diversify their relationship with other social practices, alternative ways of knowing and counter-hegemonic audiences.

Keywords: scenic practice, artistic creation, experimental research, spectatorship, affect, performative theory, cultural activism



Fig. 1. *Territorios de ocupación* (2021). Investigación del Laboratorio de Creación Escénica y Teoría Performativa, dirigido por Silvio Lang. Foto: Mariano Barrientos.

I.

Lxs artistas no hacemos obra. Inventamos prácticas. Siglos de explotación que fetichizaron y mercantizaron nuestra actividad y alienaron nuestras subjetividades en los dispositivos de poder de la cultura y el mercado. La obra es secundaria a la actividad artística que hacemos. Lo que hacemos es inventar prácticas sensibles. Esas prácticas son modos de uso y protocolos de experimentación del espacio, del tiempo, de los órganos corporales, del movimiento, de la percepción. Como efecto de esos usos, nosotrxs artistas y los públicos, o artistas no autopercebidxs aún como tal, componemos afectos y conceptos inéditos. La obra solo importa como archivo del futuro y como soporte material de la experiencia perceptiva del presente. Son aquellos conceptos y afectos, que atraviesan los cuerpos y confeccionan los corpus de producción cultural que viajan por las sociedades y las épocas, los que hacen consistir nuestra política existencial. Cualquier práctica fabricada en la actividad artística es una práctica de mutación subjetiva y enganche social. Mutación y enganche tanto para lx artista que transforma su propia forma de vida como para los públicos que son empujados a la invención y a un devenir artista. La relación entre artistas y públicos es "un juego de reconocimiento y afectación al modo de los contratos de las prácticas eróticas BDSM" (Claire Bishop, 2016 [2012]).



Fig. 2 a y b. *Laboratorio Libidinal* (2023). Investigación del Laboratorio de Creación Escénica y Teoría Performativa, dirigido por Silvio Lang. Fotos: Andrés Valenzuela.

La práctica artística es una *potencia de atravesamiento* que hace una puesta común de procedimientos y condiciones de sublevación y mutación de las formas de vida clasificadas y tuteladas. La práctica que implica una obra –nos gustaría hablar de investigaciones delirantes– es un movimiento de la tierra. La actividad artística des-hace, re-imagina y re-hace la tierra del conquistador. Es una práctica de

“descolonización interior” (Silvia Rivera Cusicanqui, 2010) e invención de formas de vida. La disputa social es por las formas de vida. Entonces, devenir artista es una actividad de re-composición de la multiplicidad de universos que componen la tierra. Devenimos y asumimos la disputa por la composición de las formas de vida. Discutimos las tecnologías de nuestras vidas o modos de existencia. Inventar una práctica implica proveerse los recursos para transformar y fabricar el estado material de una situación que nos implica. Por lo tanto, no hay unxs iluminadxs que son artistas y hacen obras y otrxs incapacitadxs que no pueden. Más bien, hay unxs que asumen la posibilidad de inventar prácticas y otrxs que están en el closet, o no tienen acceso, o no tienen ganas. El pensamiento, que requiere la investigación de una situación que nos afecta y el método propio para conocer los elementos y conexiones que la componen, más la práctica que surge de ese proceso desatan una aventura intelectual subjetiva que cualquiera puede experimentar.



Fig. 3. *Pasadas de sexo y revolución* (2018). Creación escénica de ORGIE -Organización de Investigaciones Escénicas, dirigida por Silvio Lang. Foto: Juan Gasparini.

Cada *investigación experimental autónoma* se engancha a determinados materiales y planos de composición que pueden transversalizar diferentes campos artísticos, así como desplazar ese mismo campo, interseccionándolo con otros campos de otras prácticas y crear sus propias alianzas aberrantes. Esos desplazamientos y alianzas componen materialidades y hacen consistir prácticas o formas nuevas de hacer. Las materialidades, o el volverse cosa de las obras artísticas, son “reificaciones” (Paolo Virno, 2005) de prácticas o cajas de resonancias para que se efectúe la imaginación de las conexiones de los movimientos de la tierra. Hablar menos de obras y más de prácticas. En ese punto el Capital tiembla.

Porque el capitalismo nos paga por obra –una alucinación del fetiche de la mercancía y del salario del trabajo por hora–, pero no por nuestra invención de prácticas con las que diagrama su mundo cis-heteronormativo e inclusivo. El capitalismo explota y no para de conquistar nuestra libido que fabrica formas de vida a partir de los movimientos de la tierra. ¡Libidos de la tierra, sublévense! Por eso, decimos: “Salario de artista” (Hernán Borisonik, 2022) para todo aquel que se autoperciba como tal. Que el capitalismo no pueda pagarnos y se termine.



Fig. 4. *COMUNISMO MARICÓN* (2024). Investigación del Laboratorio de Creación Escénica y Teoría Performativa, dirigido por Silvio Lang. Foto: Amadeo Monzani.

II.

¿Cómo nos relacionamos y cómo nos inscribimos en el campo de la práctica que hacemos y cómo ese campo se desborda haciéndola? La práctica escénica es un modo específico de producir bloques espacio-temporales, imágenes materiales, modos de percibir y conocer, por donde se hacen pasar afectos que son conceptos. ¿Cómo lo hacemos? ¿Cómo participamos de esa potencia de materialización? ¿Cuáles son las prácticas performáticas que activamos en nosotrxs y compartimos públicamente? ¿Nuestra práctica es autónoma o está colonizada por las filiaciones y los tutelajes del campo donde activamos? ¿Estamos dispuestxs a rajarnos de esas estructuras de obediencia? Si nuestra práctica escénica es un modo de re-materializar los movimientos de la tierra es, a la vez, un modo de rehacernos a nosotrxs mismxs. Las prácticas que inventamos, los afectos que hacemos pasar mediante ellas, no nos dejan indemnes. Descolonizarse del campo donde nos movemos implica, a veces, cierta soledad para componer nuevas alianzas y afectos-conceptos que nos dejen respirar. Sin embargo, es a partir de esa soledad

que nuestra vida se puebla de alianzas insurreccionales con amigxs impensadxs y fuera de serie. Con esas alianzas insurreccionales e *insurgencias afectivas* colectivas se tramam deseos comunes.



Fig. 5. *Emociones Públicas* (2022). Investigación del Laboratorio de Creación Escénica y Teoría Performativa, dirigido por Silvio Lang. Foto: Anto Molti. / Fig. 6. *Entrenar la Fiesta* (2017). Práctica colectiva de ORGIE -Organización de Investigaciones Escénicas- grupo co-fundado por Silvio Lang. Foto: Nicolás Dodi.

En la práctica escénica hay una figura aún replegada en el patriarcado que impide tejer alianzas y establece, en cambio, jerarquías: la figura del director o coreógrafo. Nosotrxs decimos: *directores somos todas*. Dirigir es producir una cantidad de relaciones, asociaciones, anudamientos de fuerzas o intensidades de pensamientos impensados materializándose. Se está más en una tormenta de la tierra enloquecida que en el timón del sentido total. La dirección se mueve entre fuerzas y de esa manera compone deseos comunes. Deseos comunes no es tu deseo, más el delx otrx, más el mío. No es la suma de deseos. Es el deseo transindividual de lo indeterminado de nuestras libidos aliadas. Son inconscientes que se juntan. ¿Quiénes son nuestrxs aliadxs? ¿Con qué inconscientes nos vamos a interseccionar y tramam una forma de vida? Son las preguntas de la dirección. Pero la dirección escénica no es una jefatura ni un tutelaje de personas. La dirección hace consistir la *investigación experimental autónoma* del proceso de creación. Y de esa dirección participan todxs lxs que puedan poner en relación lo que se está pensando y sintiendo. La dirección es un plan de atención de las potencias y microacontecimientos que surgen en el proceso de creación. Si hay una directora (auto)percibida como tal por lxs otrxs, ya que el método de la igualdad de la dirección hace experimentar el devenir directora a cualquiera, esa directora es una tejedora estrábica. La mirada atravesando los mil focos de atención y bifurcaciones de la performance. Dirigir es una experiencia lisérgica de la multiplicidad. Conecto, hago pasar, mezclo y flasheo intensidades de las potencias de la trama de acontecimientos de la dirección grupal. Tejo con mi aguja lenguajera, que nombra el tiempo sensible, el diagrama de un deseo común. Es una función extraordinaria del rol de la directora no neutralizar los afectos o las fuerzas de una situación, sino reconocerlas, avivarlas y ponerlas en común. La directora hace un plan para tratar con la inconsistencia del proceso de mutación que implica toda práctica insumisa. Pero ese plan no es un programa político, aunque el modo de estar lo sea, no es un guion aunque pueda haberlo, no es una declaración de principios aunque se acuerden condiciones y términos: es una caja de herramientas para desencadenar

fuerzas, un cañamazo para unir potencias, un sismógrafo para escuchar afectos, un idiolecto para devenir juntas. Es un *plan de consistencia* para volvernos otrxs y múltiples. Una meseta que se abre para experimentar la multiplicidad del devenir. Un plan que hace consistir una mutación, una diferencia a la sumisión. Es, por lo tanto, un plan antifascista: descongela las fijaciones identitarias, deshace las impotencias y paranoias compulsivas para realizar complicidades transversales y mezclas insumisas. El *plan de consistencia* del proceso de creación es una lucha, una *máquina de guerra sensible*. La directora es su partisano en guerra civil, la bruja que no pudieron quemar, tu marica amiga tejiendo alianzas.



Fig. 7. *Derecho a lo cualquiera* (2018). Acción de calle de la Comparsa Drag, dirigida por Silvio Lang, en el FIBA –Festival Internacional de Buenos Aires. Foto: Rodrigo Riquelme.

III.

¿Cómo se compone el *plan de consistencia* de esta *máquina de guerra sensible*? Comienza con una delimitación, un corte diagonal en el tiempo y el espacio de tu mente, un pespunteo de un trayecto que se te impone, el trazado de un círculo de pensamiento donde deseas sumergirte. Es el plano mental donde nos apoyamos y deslizamos para investigar una afección. Algo que queremos pensar y se resiste a ser pensado bajo los términos que ya tenemos. Algo que necesitamos pasar por el cuerpo para mutar. *Donde hay una afección nace una investigación*, es nuestra consigna faro. Es así como nos hacemos *un cuerpo propio* siendo otrxs. El *plan de consistencia* es un espacio mental proto-escénico. Es un plano de ensoñación de nuestra expresión o potencia singular. Desde allí componemos los procedimientos,

los materiales, las condiciones, lxs aliadxs, y los conceptos de nuestra potencia de actuar. En Deleuze y Guattari (1988) son los planos de composición y de inmanencia. No es tanto el plan de la obra sino desde el cual, entre otras cosas, la obra emerge. Es el plan de una *investigación experimental autónoma*. Una investigación delirante. Lo primero es un deseo de una mutación subjetiva. Un hartazgo de la vida que nos hacen vivir. Una protesta del modo de vida neoliberal. Lxs artistas somos inconscientes que protestan. No queremos más esta normalidad capitalista que nos impide vivir el tiempo singular. No encajamos, somos demasiado sucias, intensas, excesivas, inadaptadas al régimen de la obiedad del realismo heterosexual. El caos nos sienta bien. Nos gusta darnos nuestras propias afecciones. En medio del hartazgo de la vida normalizada, una afección o multiplicidad de fuerzas nos atraviesan. Fracasamos ante la autoridad una y otra vez, nos enfermamos de desamor dos por tres, sufrimos violencias varias, nos extasiamos con otros cuerpos, nos drogamos para experimentar, gozamos de más con una práctica, nos implicamos en una situación ajena, escuchamos una palabra que nos implica. De las gradaciones del blanco y negro de la vida heterosexual y machista normalizada nos hacemos un plan afectivo y de pensamiento que exceden las tristes condiciones que nos cercan. Son "movimientos aberrantes" (David Lapoujade, 2016) en las moléculas de nuestros cuerpos y nuestras mentes. Son las "líneas de fuga" (Guattari y Rolnik, 2006) de las situaciones irrespirables con las que confeccionamos el plan de una investigación vital, necesaria, impostergable, absoluta, monumental, pública.



Fig. 8. *Insurrección* (2019). Interacción performática con la obra escultórica *Rep(úb)lica* de Alexis Minkiewicz, dirigida por Silvio Lang. Foto: Nicolás Dodi.

Algo nos pasa, no sabemos por qué nos afecta tanto. Qué pensar, qué hacer con eso. De una situación indecible, una zona de investigación se abre. Ahora bien, esta afección en situación no es individual: las afecciones son fuerzas que vienen del

diagrama social. Somos seres individuados por afecciones sociales. Lo que llamamos vida se dirige en un campo de fuerzas que Foucault (Deleuze, 2015) llamó "poder". Somos individuos sociales, somos multitud. Esa individuación social en nosotrxs es constante, dinámica y mutante: nos compone y nos descompone desde nuestras partículas más indetectables. El poder capitalista lo sabe. Que lo social se mueve moviéndonos por afecciones que desenvuelven afectos que, a su vez, componen deseos o potencias de actuar. El poder capitalista crea o adapta saberes y dispositivos que descodifican esas fuerzas que circulan y tejen lo social para ordenarlas a la verdad única del mercado mundial. ¿Copta? Sí. Pero no necesariamente personas, sino intensidades de afectos y conceptos que pasan por las personas. El capitalismo no mata ni prohíbe nada salvo en caso de insubordinación persistente. Lo que el capitalismo hace es sacar rédito atenuando y normalizando las *insurgencias afectivas*. El capitalismo es un gran traductor-adaptador. Mientras que nuestra *investigación experimental autónoma* de lo que nos afecta se pregunta foucaultianamente: ¿Cuáles son las afecciones que están actuando ahora? ¿Qué formas afectivas de vida toman? ¿Cuáles son los saberes-dispositivos que las están descodificando? ¿Cuáles son las resistencias a esos saberes-dispositivos y cómo producimos resistencia? Como se ve, el tiempo interrogativo de nuestra investigación es cartográfico y materialista: consulta con lo que pasa y le pasa a la materia que nos compone y nos mueve socialmente. Es una investigación en situación. Por eso, muchas veces trabaja con los enunciados del presente cargado de pasado. Sin una cartografía materialista de las fuerzas del presente cargado de pasado no es posible ninguna "descolonización interior" ni autonomía de la práctica de creación que asumimos. Seguiremos a control remoto, abonadxs al inconsciente capitalista, sin tiempo, condenadxs a una vida esclava de violencias y sometimientos varios.



→



Fig. 9 a y b. *Intimidación de lo común* (2021). Creación escénica dirigida por Silvio Lang. Fotos (de arriba a abajo): Nacho Correabelino y Luna Grandon.

IV.

Cualquier práctica insumisa instituye una pragmática con su método provisorio y situacional. Acá, el método es solo una estrategia intensiva para que una potencia exista. Para hacer de algo que tiene una intensidad menor una potencia pública es necesario hacerse de un método provisorio en el campo de la pragmática que se nos va armando al investigar. Si no reconfiguramos el modo en el que hacemos las cosas nada cambia. Crear potencia implica poner en interrogación los modos de producción existentes. Crear potencias intensificadas es hacer esfera pública. La esfera pública existe cada vez por las potencias que la afectan. Las potencias insumisas crean relaciones que no existían aún, usan los recursos de una manera nueva. Y una creación escénica es posible a partir de esa intensidad menor que se resiste a ser pensada. A partir de una impotencia se produce potencia. ¿Cuál es nuestro lugar de lo impensado de nuestra impotencia? Ahí, en eso que nos afecta, en eso que nos hace gritar, en la rabia contra lo único, en cada hartazgo. Pero también en cada brote de dicha hay una posibilidad para pensar y crear. ¿Cómo hacemos lugar a ese grito? Nuestro lugar de enunciación singular. Desde donde nos manifestamos es un lugar a actualizar. Constantemente. Se nos escapa de nuestra voluntad y se nos impone. No es de nadie y es de todxs lxs que participan ahí. ¿Cómo se construye esa trinchera de enunciación? ¿Desde qué sentires, qué corporalidades, qué privilegios, qué categorías? ¿Cómo hacer de ese lugar "un lugar del deseo", como dice la amiga coreógrafa Paulina Mellado (2008)? ¿Cómo tejemos nuestro altarcito de invocación, nuestra tierra de manifestación, nuestro monumento de grito descolonizado y singular? ¿Cuáles son las preguntas que nos singularizan? Las preguntas-gritos, las preguntas-rabias, las preguntas-hartas, las preguntas-dicha.



Fig. 10. *Diarios del Odio* (2017). Creación escénica de ORGIE -Organización de Investigaciones Escénicas- dirigida por Silvio Lang. Foto: Paola Evelina.

Inventemos, amigas, las preguntas que podamos habitar, las preguntas que nos singularizan, que singularicen las relaciones en las que estamos implicadas y participamos, que patenten nuestros procesos de mutación, que precisen nuestros enfoques metodológicos. Experimentemos una serie de pruebas desconocidas, que arriesguen un cuerpo, que haga pasar intensidades impensadas. ¿Qué cuerpos están en riesgo en nuestras experimentaciones? ¿A qué riesgos estamos dispuestas a ingresar? Necesitamos inventarnos "una teoría lo suficientemente buena", como dice nuestra líder travesti-trans Marlene Wayar (2018). Necesitamos una actitud o una ética escénica de inspiración travesti. Filtrar y transfugar nos del policiamiento de la relación de sometimiento en la que nos encontramos cada vez. Nuestra actualidad se dirime en el momento en el que podemos desplazar los límites de nuestro presente importado, en el que podemos desbordar el cerco de la legitimidad careta de la sociedad adaptada. Ahí, se juega la posibilidad creadora de nuestra práctica. Crear lo por-venir siendo, el "pueblo que viene" (Deleuze y Guattari, 1993) desde las "mil mesetas" de la tierra. ¿Con quiénes hacemos pueblo? ¿Quiénes son lxs aliadxs de nuestra pueblada? ¿Quiénes son las partisanas amigas de la nueva política de la práctica de creación escénica? Amigas, ya no seremos genios artistas, ni luminarias locas, ni héroes del rock, ni fenómenos de la danza, ni heroínas del teatro, ni freaks de show, ni divas de ópera. Estamos siendo, estratégicamente, agitadoras históricas de afectos en lucha.

Referencias

- Bishop, Claire (2016). *Infiernos artificiales: Arte participativo y política de la espectaduría* (Trad. de Israel Galina Vaca). t-e-eoría. (Texto original de 2012).
- Borisonik, Hernán (2022). *Persistencia de la pregunta por el arte*. Miño y Dávila.
- Comité invisible. (2015). *A nuestros amigos* (Trad. de Equipo Editorial de Hekht). Hekht.
- Deleuze, Gilles (2011). *En medio de Spinoza* (Trad. de Equipo Editorial Cactus). Cactus. (Texto original de 2003).
- Deleuze, Gilles (2015). *La subjetivación: Curso sobre Foucault* (Trad. de Pablo Ires y Sebastián Puente). Cactus.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2015). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Trad. de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta). Pre-Textos. (Texto original de 1988).
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1993). *¿Qué es la filosofía?* (Trad. de Thomas Kauf). Anagrama.
- Federici, Silvia (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (Trad. de Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza). Tinta Limón.
- Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performativo* (Trad. de Diana González Martín y David Martínez Perucha). Abada.
- Foucault, Michel (2009). *El gobierno de sí y de los otros* (Trad. de Horacio Pons). Fondo de Cultura Económica.
- Frente de Liberación Homosexual de Argentina (1973). *Sexo y revolución*. Archivo del Programa de Memorias Políticas Feministas y Sexo-Genéricas (Sexo y Revolución) del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI) <https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2016/06/SEXO-Y-REVOLUCION.pdf>
- Guattari, Félix. y Rolnik, Suely (2006). *Micropolítica: cartografías del deseo* (Trad. de Florencia Gómez). Tinta Limón.
- Haraway, Donna J. (2019). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (Trad. de Helen Torres.). Consoni.
- Hocquenghem, Guy (2009). *El deseo homosexual* (Trad. de Geoffroy Huard de la Marre). Melusina.
- Lapoujade, David (2016). *Deleuze: Los movimientos aberrantes* (Trad. de Pablo Ires). Cactus.
- Lonzi, Carla (2017). *Escupamos sobre Hegel y otros escritos* (Trad. de Equipo Editorial Tinta Limón). Tinta Limón.
- Mellado, Paulina (2008). *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica*. Cia. Pe Mellado Danza.

Preciado, Paul B. (2009). Terror anal. En Guy Hocquenghem, *El deseo homosexual* (Trad. de Geoffroy Huard de la Marre). Melusina.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado* (Trad. de Ariel Dillon). Manantial.

Rancière, Jacques (2007). *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre emancipación intelectual* (Trad. de Claudia Fagaburu). Libros del Zorzal.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). *Ch'ixinakax Utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.

Stryker, Susan (2017). *Historia de lo trans: Las raíces de la revolución de hoy* (Trad. de Matilde Pérez y M^a Teresa Sánchez). Continta me tienes.

Virno, Paolo (2005). *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana* (Trad. de Eduardo Sadier). Traficantes de sueños, Tinta Limón, Cactus.

Wayar, Marlene (2018). *Travesti / Una teoría lo suficientemente buena*. Muchas nueces.

Cómo citar: Lang, Silvio (2025). Manifiesto de la práctica escénica. *ReCIA – Revista del Centro de Investigación en Artes*, (1), 57-70. <https://doi.org/10.21134/zxr54155>