

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 18

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Archivo vivo en las prácticas performáticas

Claudia Cabrera*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información de la Danza José Limón, INBAL, México.
e-mail: claudetta7@gmail.com

Recibido: 05 de marzo de 2020

Aceptado: 21 de agosto de 2020

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2651>

Archivo vivo en las prácticas performáticas

Resumen

En este ensayo se reflexiona sobre el sentido de *lo vivo* del archivo en prácticas performáticas contemporáneas. Para tal propósito, se abordan las problemáticas teóricas de documentar el acto vivo en relación con la actividad creadora de artistas del performance, abordando el trabajo del *performer* brasileño Paulo Nazareth, entre otros. Se plantea la necesidad de colocarse más allá del pensamiento lineal y binario, a fin de articular lo viviente con lo no viviente en otra estructura donde el movimiento sea a la vez origen y sentido del acontecimiento.

Palabras clave: Archivo; artes vivas; performance; acontecimiento; documento.

Live archive in performative practices

Abstract

This essay reflects on what the archive may have of “liveness” in contemporary performance practices. The author discusses the theoretical problems of documenting the “live act” in relation to the creative activity of performance artists, focusing on the work of the Brazilian performer Paulo Nazareth, among others. The author poses the need to place oneself beyond linear and binary thinking, in order to articulate the living with the nonliving in alternative structures where movement is both the origin and the meaning of the event.

Keywords: archive; living arts; performance; event; document.

Archivo vivo en las prácticas performáticas

Introducción

La fisicalidad del cuerpo y la co-presencia de los sujetos (productor y receptor) desempeñan un factor decisivo para el llamado giro performativo¹ de las artes contemporáneas. Desde esta perspectiva, las teorías de Erika Fischer-Lichte y Peggy Phelan exponen las problemáticas de documentar el acto vivo, a riesgo de traicionar el carácter de acontecimiento que, según las investigadoras, se da solo en presencia. En el plano de la teoría aparece una dicotomía que enfrenta el acto compartido *en vivo* con la generación del documento donde el acto vivo desaparece. Sin embargo, en la práctica, y desde sus inicios, artistas del performance han usado e integrado la documentación en su quehacer de tal forma que, en esos casos, se vuelve esencial para su práctica e incluso se contempla la reproductividad como parte del acto.

Un ejemplo de ello que aquí será tratado, entre otros, es el de Paulo Nazareth (n. 1977, Minas Gerais), cuya acción performática se realiza en largos trayectos que van acompañados de la documentación y difusión de las imágenes realizadas en el camino. Así, Nazareth

¹ Según Fischer-Lichte: “El giro performativo en los años sesenta iba de la mano de una nueva actitud ante la contingencia. Ésta no fue solo aceptada de manera predominante como condición de posibilidad de las realizaciones escénicas, sino que fue saludada con entusiasmo. El interés se centró expresamente en el bucle de retroalimentación como sistema autorreferencial y autopoietico que no es susceptible de interrupción ni de control por medio de estrategias de montaje, y cuyo resultado final ha de ser de naturaleza abierta e impredecible” (*Estética de lo performativo* 80-81).

muestra y va creando un archivo virtual de lo que sucede en su andar, proceso que advierte el manejo del documento y el archivo como parte de la estrategia creativa.

El fenómeno referido es observado por Hal Foster (2004), quien lo llama “impulso de archivo” y lo reconoce como una tendencia en el arte contemporáneo. Desde esas perspectivas teóricas, me planteo las siguientes preguntas: ¿qué cambios implica esta cualidad en las prácticas artísticas?, ¿qué transformaciones se operan en el manejo del archivo y cómo intervienen en la construcción de la memoria?, ¿cómo se relaciona el documento con el acontecimiento?

Las prácticas artísticas que retoman este camino para su creación proponen una relación entre lo efímero y el documento que, entre otras cosas, no puede sostener un esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición. La ruptura de este esquema pone de manifiesto el carácter no lineal de los sucesos y la necesidad de buscar maneras correspondientes para experimentarlos y conocerlos. Sirve retomar las consideraciones de Walter Benjamin, filósofo que pone sobre la mesa la función política del uso del documento y el método de archivo para trabajar con la memoria. En algún sentido, se trata de una forma política de exposición que llama a recuperar la memoria y distinguirla de las formas tradicionales de abordar un suceso histórico con el uso del documento.

¿Documentar las artes vivas?

Para Peggy Phelan, el carácter de acontecimiento de las artes vivas –y por tanto efímeras– no puede ser documentado, pues en cuanto eso sucede se debilita e, incluso, traiciona su esencia. La autora afirma:

El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance. En la medida en que el performance pretenda ingresar en la economía de la reproducción, traiciona y debilita la promesa de su propia ontología (Phelan 97).

Sin embargo, el registro ha desempeñado un papel muy importante en la historia del performance y las artes vivas, no solo como información y soporte visual para los investigadores, sino para los creadores, quienes también lo han usado. Entonces, ¿qué lugar tiene el documento en las artes vivas?, ¿hay una verdadera oposición entre el documento y lo vivo? Para tratar de dar respuesta, es necesario revisar las características de este tipo de práctica.

Las artes llamadas vivas o artes de la presencia son realizadas y recibidas “en vivo”; las presencias del actor y espectador están implicadas en una acción que sucede en el “aquí

y ahora”. A partir de esa relación es posible el acontecimiento, un momento donde se experimenta un estado de liminalidad cuando oposiciones como espectador-*performer*, realidad-ficción, activo-pasivo, se unen y rompen con el esquema de “uno u otro” para vivir el “uno y otro.”² Desestabilizar estas dicotomías puede perturbar, es cierto, pero es la posibilidad para experimentar un reencantamiento del mundo que surge de ese cambio en la manera de verse a uno mismo, al otro y, finalmente, al mundo. La perturbación generada en la percepción da como resultado un acontecimiento. La transformación se apunta como categoría constitutiva de una “Estética de lo performativo” (ver Fischer-Lichte 104).

Según Fischer-Lichte, el giro performativo en las realizaciones escénicas ha desplazado la idea de obra por la de acontecimiento. Para que esto suceda, la investigadora sostiene que es primordial la co-presencia física del *performer* y espectador, en un momento específico cuando ambos experimentan un “bucle de retroalimentación autopoietico”,³ cuyo sistema autorreferencial no es susceptible de interrupción ni de control.

El carácter de estas obras o realizaciones escénicas es necesariamente contingente y efímero; por ello, no pueden estar destinados a la expresión de un sentido o intención dada de antemano. La experiencia directa produce el sentido y escapa a cualquier intento por anticiparlo y fijarlo. Además, el acontecimiento se da en presente, atributo fundamental del cual se deduce su desaparición. Sin embargo, hay ecos de lo sucedido en ese momento; su fuerza transformadora deja trazas, se convierte en un suceso personal y emergente que puede hacer mirar el mundo y a uno mismo de otra forma, acontecimiento que surge de una experiencia liminal que desestabiliza en ese momento concepciones del mundo, formas de entender los hechos y de comportarse, “podría describirse como un caos fecundo. Un almacén de posibilidades, no un ensamblaje fortuito, sino un esfuerzo por nuevas formas y estructuras” (Turner, *Antropología del ritual* 99).

Pero, según Phelan, aunque haya ecos de lo vivido, estos no se harán visibles: “El performance honra la idea de que una cantidad limitada de personas en un marco específico de tiempo/espacio participe de una experiencia valiosa que no deja huella *visible* tras de sí” (101. Las cursivas son mías). Por ello, queda suprimida la posibilidad de escribir sobre lo sucedido, ya que “escribir acerca de ello por fuerza cancela la ‘inrastreabilidad’ inaugurada

² Erika Fischer-Lichte explica que el sistema de oposiciones ha servido para percibir y regular de alguna manera la conducta: “Además de instrumentos para la descripción y el reconocimiento del mundo, los pares conceptuales dicotómicos sirven también, y principalmente, como reguladores de nuestro actuar y nuestro comportamiento” (“La teatrología” 28).

³ “La efectividad del bucle de retroalimentación autopoietico se opone a la idea de un sujeto autónomo. Se trata más bien de que tanto el artista como todos los participantes son sujetos que determinan a otros y que son, a su vez, determinados por ellos” (*Estética de lo performativo* 328).

dentro de esa promesa performativa” (*ibídem*), que aún no tiene alguna forma definitiva, más bien es la posibilidad de dar forma.

En esta línea de pensamiento, basada en la categoría de la presencia, no es posible fijar el acontecimiento en una forma material, porque, como señala Richard Schechner, es la acción la que constituye el performance, no los objetos. Por ello, se refiere siempre al carácter vivo (*práctica, evento, conducta*) y no al objeto o cosa que esté involucrado (*Estudios de la representación* 21). En consonancia con ello, Fischer-Lichte escribe: “las realizaciones escénicas no son un artefacto material fijable ni transmisible, son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad” (*Estética de lo performativo* 155). Todo apunta a una dicotomía entre lo vivo que estaría en el acontecimiento compartido, en oposición a lo que queda en el documento y/o objeto, lo no vivo.

Sin embargo, la investigadora alemana, al preguntarse sobre cómo se produce performativamente la materialidad en las realizaciones escénicas, ofrece un matiz en esta dicotomía y me permite pensar en una postura distinta con respecto a la documentación. La interrogante funciona, además, para cuestionarse cómo la práctica investigativa, que usa documentos, recopila objetos y escribe, puede ejercer una actividad donde se viva el estado liminal del acontecimiento, es decir, se trataría de averiguar cómo los documentos se pueden producir performativamente. Entonces, más que clausurar la posibilidad de una escritura o lectura de objetos-documentos de aquel momento, en el ámbito de la investigación, aparece la interrogante sobre el “gesto escritural” capaz de corresponder a la naturaleza del performance. ¿Qué tipo de gesto, acción o escritura se necesita para activar una experiencia?

Reproducción y archivo

Fischer-Lichte reconoce a los objetos y registros de las realizaciones escénicas como vestigios de lo sucedido; la duda es: ¿qué relación mantienen con el acto? La pregunta adquiere relevancia si consideramos la validez de la experiencia y conocimientos derivados de los vestigios y documentos. Al respecto, la investigadora Rebecca Schneider propone concebir la práctica de archivo como performance en sí, siempre y cuando se evite “la costumbre de examinar los restos performativos como una metafísica de la presencia que privilegia lo original” (233). Ya Derrida, en su conferencia “Mal de archivo”, se había cuestionado: “¿una *experiencia*, una *existencia* en general, puede recibir y registrar, archivar un acontecimiento... en la sola medida en que la estructura de esta existencia y de su temporalización haga esta archivación posible? Dicho de otro modo, ¿es necesario un primer archivo para pensar la archivabilidad originaria? ¿O bien al revés?”. La pregunta lleva pensar de otra manera el con-

cepto de archivo, cuyo acto constituiría lo originario; ese sería al acontecimiento siempre por venir y no un intento de fijar una presencia destinada siempre a desaparecer. De esa manera, es posible contemplar la *transformación*, parte constitutiva del *performace*, en el uso del archivo. Esta cualidad no podría suceder desde la autoridad de una presencia estable, sino considerando las repercusiones de su desaparecer. El acontecimiento ocurre, también, debido a la ausencia; en otras palabras: si el acontecimiento está destinado siempre a desaparecer, paradójicamente, la ausencia es la posibilidad de su existencia.

Lo que aquí se pone en entredicho es la confianza de la metafísica occidental sobre la presencia, tal como lo ha señalado Derrida a lo largo de su producción teórica, al observar el sentido y valor de la presencia en la filosofía occidental como origen puro y base segura para el conocimiento. Pero, si como hemos visto, el acontecimiento está destinado a desaparecer, la presencia actúa irremediamente con su contrario al lado, la ausencia,⁴ de manera que aquello presente, aquí y ahora, está condenado a estar ausente. Entonces, el sentido de un texto pierde su presencia e ingresa en un movimiento que impide atrapar su posible significación, se disemina y cambia en el tiempo. Se parte de la inscripción, huella de un acontecimiento “que no es sólo la desaparición del origen; quiere decir aquí [...] que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca ha sido constituido más que después por un no-origen...” (Derrida, *De la gramatología* 80).

La huella *presente-ausente* no parte de un origen, va, vuelve y muta. Esta es la posibilidad de darse a otro, carácter generoso de la escritura –extendida a toda marca– que se dona sin solicitar nada a cambio, como condición de posibilidad constituida en restos diseminados de sentido no unívoco. La idea de huella sin origen sugiere, además, poner en cuestión la noción de archivo, constituido como materialidad, como huella e inscripción. Derrida hace referencia a ello a partir de una serie de motivos desarrollados por Freud, cuyas metáforas remiten a la huella, memoria, escritura y archivo (“Mal de archivo”). De su reflexión me interesa resaltar el lugar que le da a la formación de archivo y su consecuente consignación, es decir, de reunión de los “actos”,⁵ lo cual no tiene que ver solo con el acto de registro y conservación, sino con la creación misma del acontecimiento archivable:

[el archivo] no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable *pasado* que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que

⁴ El filósofo francés parte de explicitar lo que llama “Metafísica de la presencia” y su característica logofonocéntrica para proponer estudiar dicotomías como presencia/ausencia, puestas en oposición de manera supuestamente natural, cuyo sistema devela exclusiones y jerarquías arbitrarias (*De la gramatología*).

⁵ “La palabra «actas/actos» puede designar aquí a la vez el contenido de lo que hay que archivar y el archivo mismo, lo archivable y lo archivante del archivo” (“Mal de archivo” párrafo 37).

fue o que habrá sido. No, la estructura técnica del archivo *archivante* (sic) determina asimismo la estructura del contenido *archivable* (sic) en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento (párrafo 39).

El uso del documento y creación de archivo, puesto en juego en algunas realizaciones performáticas, aclara cómo la técnica del archivo no solo se ha convertido en parte del acontecimiento, sino que es el acontecimiento mismo. Esta práctica llama la atención no por ser una forma de creación no ajena al desarrollo tecnológico para producir y reproducir documentos, sino por la problematización de dicotomías como origen-copia, presencia-ausencia, verdad-mentira. Los cuestionamientos nacen al subrayar la pérdida del original y considerar la lejanía del aquí-ahora para posibilitar otra experiencia con los receptores. Entre otras cosas, también se ponen en entredicho los conceptos de obra y de autor, pues en un acontecimiento que surge a partir de una huella se extravía el lugar de la obra y de quien la origina.

Concebir y usar el archivo de esta manera tiene una potencia política cuya fuerza cuestiona las formas de consignación de los archivos y su reproductividad, principal virtud que vio Benjamin en su famoso ensayo de 1936, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. El filósofo reconoce una herramienta de pensamiento y liberación desde las prácticas artísticas a partir de la apropiación de los medios y formas de reproducción. Estos se articulan como *tecnologías de archivación*, cuyas derivas transforman la percepción y concepción de nuestro estar en el mundo y la relación con las cosas. Una de las consecuencias notorias es la abolición del “arte aurático”, para dar paso a una poética de la huella, donde el tiempo discontinuo, los cortes, el efecto de choque, son puestos en juego para producir otro tipo de recepción o experiencia estética. La huella-memoria convoca a una participación distinta tanto del artista como del público; lejos ahora de la forma ceremonial del “aquí y ahora”, se propone una intercambiabilidad en la función de creador.

El conocimiento de las posibilidades ofrecidas por la técnica de reproducción ha propiciado que algunos artistas la consideren como parte de la acción, de tal manera que no eligen ni separan entre la producción y uso de material de archivo y la acción; en cambio, ambas, archivo-acción, se anudan en su hacer y utilizan las posibilidades de la documentación como parte de la realización escénica, fugaz y efímera; de esa manera, articulan *lo viviente* con *lo no viviente* en una relación distinta a la oposición que generalmente se concibe en las dicotomías de la metafísica occidental. Vale la pena dar voz a las estrategias creativas utilizadas por estos artistas, pues nos presentan un panorama distinto donde algunas de las afirmaciones anteriores sobre la presencia y el acontecimiento se tambalean.

El uso del archivo en las prácticas artísticas

Los artistas, como ya se ha dicho, usan e integran la documentación como parte de su hacer, de tal manera que la performance también ocurre en el registro y contempla su reproductividad como parte constitutiva de la acción. La distancia entre un acto vivo y su reproducción se pone en duda y nos interroga sobre dónde se coloca lo vivo. Las prácticas artísticas que toman este camino proponen una relación ambigua entre lo efímero y el documento; asimismo, rompen con el esquema binario de antes-después, original-reproducción, causa-efecto. Por otra parte, el uso del archivo aventura otra experiencia del tiempo y espacio, que contempla un aquí y ahora, a la vez de un ahí, pues se proponen multiplicidad de dimensiones temporales al establecer un diálogo entre distintos lugares y momentos surgidos de su lectura, por lo que quizá sea mejor hablar de su “activación”. Las prácticas de este tipo disuelven la dicotomía entre lo vivo y lo no vivo y, además, ponen en cuestión la necesidad de la co-presencia física en el espacio-tiempo para la producción de un acontecimiento.

Estas estrategias no son casos aislados, al contrario; en la actualidad, existe la tendencia del manejo del documento y el uso creativo del archivo en las prácticas artísticas, en general, y en las artes vivas, en particular. El fenómeno es nombrado por Hal Foster como “el impulso de archivo”. En principio, señala Foster, “los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente” (103). Pero, si el objetivo es hacer presente algo extraviado, esto puede conducir, otra vez, a la búsqueda de una presencia estable más que una verdadera activación de la memoria, no dominada por una presencia. Tal vez por ello suele suceder, como anota Foster, que “la orientación del arte de archivo es, a menudo, más ‘institutiva’ que ‘destruktiva’, más ‘legislativa’ que ‘transgresiva’” (106). No obstante, el archivo también llama a trabajar desde la imposibilidad de una presencia, de tal manera que la significación del documento vacilaría y dependería de la relación establecida por quien la activa. Ante tal panorama, me pregunto: ¿qué horizontes nos presentan estas enunciaciones prácticas?, ¿qué nos dice el uso del archivo en las creaciones?, ¿qué ofrece?, ¿cómo pensamos la temporalidad? y ¿cómo participa la memoria? Para reflexionar sobre estas interrogantes, conviene desplegar y escudriñar el pensamiento que exponen estas prácticas artísticas.

Una de las ideas que nos invitan a desmontar estas realizaciones es el binarismo, que opondría la experiencia directa con la experiencia mediada. Vale la pena recordar el legendario performance *Shoot* (Disparo) que Chris Burden, pionero del arte del performance, realizó en 1971, en la galería *F Space* de Santa Ana (California), donde la documentación de la acción era imprescindible con el fin de que quedara un registro-testigo

de lo sucedido.⁶ En principio, esa era la motivación para capturar la acción. La pieza consistió en hacerse disparar en el brazo izquierdo con un rifle calibre 22, a una distancia aproximada de cinco metros. La acción fue registrada en video y presenciada solo por 10 personas invitadas por el artista, quien quería conservar el carácter privado del suceso. La escena propone una indagación que parte de la experiencia concreta y real de un disparo. El hecho es contundente, los asistentes-testigos y la imagen grabada lo comprueban; sin embargo, la contundencia es lograda no sólo por la realidad del hecho, sino por otros varios aspectos, como el control del público, el tiempo extremadamente corto de la acción y la creación del documento (un video de ocho segundos). Estos factores enfocan la mirada en un instante para pensar y reflexionar sobre él, más allá de la explicación y justificación. Se trata de ver el hecho y descubrir en él todo aquello que no se sabe que se ve, de dejar que las imágenes sobrevengan. El hecho real es una fuente de la que brotan ficciones, provoca un encadenamiento de acciones y descubre la potencia metafórica que hay en lo real. Bien dice Burden:

Creo que lo interesante de aquellos primeros trabajos es la distancia que se producía entre el hecho mismo de la acción, que duraba muy poco, segundos a veces, y la fantasía que yo mismo y los demás después formábamos de ello. Ello dice mucho respecto de muchas cosas (Marzo, “Entrevista a Chris Burden”, 10).⁷

El registro forma parte del diseño y conceptualización de la acción e, incluso, propone la manera de relacionarse con el acto. Es un performance cuya transmisión no se reduce a su duración física, sino que cuenta con la retroactividad; no hay dominio sobre lo que sobreviene, solo se provoca. En ese sentido, sigue siendo fiel a la capacidad de transformación que presenta el giro performativo y también sigue el énfasis sobre el cuerpo como el lugar donde se genera la acción. En este caso, la experiencia corporal sirve, además, para la fabricación de un documento que ofrece un testimonio, cuya naturaleza no se enfoca en dar información, más bien desea contagiar lo sucedido. Burden admitió años después que, si bien esos registros tenían solo la misión de documentar, se convirtieron en un elemento constitutivo:

⁶ “En ese instante yo era una escultura”. Chris Burden se refiere al momento en que una bala (de casquillo de cobre) de un rifle calibre 22 le atravesó el brazo. De hecho, cuando un amigo suyo jaló el gatillo, el 19 de noviembre de 1971, a una distancia de 13 pies, la intención solo era rozar el brazo del artista. *Disparo* fue considerado uno de los performances más espectaculares de los años setenta (Traducción propia, www.medienkunstnetz.de/works/shoot/).

⁷ Burden, Chris. “El minuto anterior y posterior al accidente”. 1996, www.soymenos.net/burden.pdf, consultado el 11 de septiembre de 2020.

Aunque en sus días mantuve que las fotografías de mis performances eran mera documentación y no la obra en sí, actualmente veo que las fotos eran parte integrante del trabajo habiendo sido cuidadosamente elegido y condensado en una imagen única y emblemática (Burden, en Albarrán, 60-61).

El suceso se da a conocer a partir de la huella. Testimonio y ficción tienen un mismo régimen y ambos aparecen al dar cuenta de lo vivido en un acontecimiento, espacio-tiempo anómalo que irrumpe en el curso de lo eventual, rompe con el discurso ordinario y deja solo vestigios de su paso. Se trata de seguir estas huellas que provocan la narración e invención de lo sucedido y lo que podría suceder, no para dar información ni contar la historia, sino para mostrar, hacer mirar-mirando las huellas. El objeto-documento adviene en un performance. Es el documento como acto.

Colección y almacenamiento de documentos

El uso y fabricación del documento en la realización de las acciones es solo un aspecto de la línea de trabajo bajo el paradigma de archivo; otro es la colección y almacenamiento de los registros bajo una organización. Recordemos que consignar es uno de los atributos del archivo. Hay varias motivaciones para ello. En un caso se construye con vestigios o gestos encontrados y recolectados de la realidad, bajo un impulso etnográfico que busca testigos de lo sucedido; son documentos que no son objetivos y por sí solos no dan cuenta del acontecimiento, se necesita provocarlo; esa es la acción del *performer*. Estos documentos pueden ser objetos, imágenes, textos encontrados o contruidos (como ya hemos visto) reales o ficticios, materiales o virtuales. Lo que importa en el terreno artístico es el acto de archivar y la manera de activar lo archivado, donde el documento histórico no se reduce a una información del pasado, sino que necesita una mirada crítica que lo haga actuar y sea un motivo de transformación.

Esa actividad es contemplada por Walter Benjamin en la “figura del trapero”, pepenador de la historia, cuya tarea consiste en la “salvación” o recopilación de fragmentos desechados de todo tipo; escoge, recolecta y luego clasifica. Es posible que entre aquellos desperdicios encuentre algo de valor que llegó a esa condición inesperadamente, pero al ser recolectados se les puede encontrar su utilidad y el disfrute. Se trata del oficio de pensador crítico. El tratamiento de estas pesquisas para su comentario es a través del *montaje*. Benjamin dice: “Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar” (*Libro de los pasajes* 462). La cualidad de trabajar con el montaje es tener un ojo variable que produce otros órdenes. La organización de la información de esta forma

apuesta por la configuración de un diagrama (constelación, siguiendo a Benjamin) que facilite comprender las marcas y relaciones que estos sucesos llevan inscritos.

El procedimiento sugerido ha sido puesto en marcha por la agrupación Teatro Línea de Sombra en su obra *Baños Roma*,⁸ elaborada a partir de una figura pública caída en el olvido, en el contexto mexicano: José Ángel “Mantequilla” Nápoles, ex campeón mundial de boxeo. La figura recordada por una nota periodística fue un primer documento que el grupo decidió activar. El trabajo comienza a través de una pesquisa para saber qué sucedió con el personaje; para ello, los miembros del grupo se trasladaron a Ciudad Juárez, México, lugar de residencia del boxeador. Ahí se encontraron con una ciudad deteriorada y abandonada, cuyas ruinas dejaban ver el esplendor y decadencia del lugar. Los integrantes observaron, escucharon y documentaron lo hallado a su paso; el propósito era reconocer en esas ruinas los indicios de la historia. El trabajo fue azaroso y requirió de la implicación y experiencia sensible de los recolectores sobre las imágenes y restos, en relación con su propia vida; desde ahí miraron las casas vacías, los perros abandonados, un gimnasio casi en desuso, de tal manera que, pronto, la pesquisa les ofreció un panorama que excedía la historia de “Mantequilla” Nápoles y también sobrepasaba el campo de lo puramente artístico.

Las imágenes, objetos, textos y testimonios fueron documentos cuyos indicios necesitaban ser activados desde el contexto presente de una ciudad donde el crimen y la violencia ha dejado su impronta. El tipo de lectura para esos documentos sucede a partir de un trabajo de montaje, en varias acepciones de la palabra; por un lado, se trata de hacer la combinación y yuxtaposición de los documentos con el presente: ¿qué choques se producen, qué destellos aparecen y nos hace ver, aunque sea por un instante?, ¿cómo estamos implicados en esa historia? Por otro lado, el grupo nos involucra en la acción de un montaje escénico, donde presentan y comparten los documentos en un orden configurado a partir de la acción escénica.

Para Benjamin, el montaje sólo se puede hacer con documentos extraídos de la realidad; para ello, propone y defiende lo que él llama “escritura de montaje documental”, que se constituye como un método de observación capaz de volver legible la imagen en su visibilidad, para evitar que pase desapercibida. Esto es, volver legible la memoria. Pero la memoria no es un acto estático, se construye como acontecimiento cada vez, tal como nos lo muestran en *Baños Roma*.

Otro ejemplo y posibilidad que tiene la estrategia de archivar es la colección. Dice Benjamin: “Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis” (*El libro de los pasa-*

⁸ N del ed. Ver la reseña de *Baños Roma* publicada en la revista *Investigación Teatral* Vol. 6, Núm 9, enero 2016.

jes 223). Se trata, pues, de un ejercicio de la memoria que reúne lo semejante entre sí para, tal vez, llegar a una impresión o enseñanza extraída de sus afinidades. Extraer lo que eso nos pueda mostrar depende solo de nuestra relación con ellas.

El verdadero método para hacerse presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo). (Eso hace el coleccionista, y también la anécdota.) Las cosas, puestas así, no toleran la mediación de ninguna construcción a partir de ‘amplios contextos’ [...] No nos trasladamos a ellas, son ellas las que aparecen en nuestras vidas (Benjamin, *Libro de los pasajes* 224).

Tal es la estrategia del artista colombiano Yury Forero, quien para su exposición artística E.T.E.O.⁹ realizó la performance de recolectar y coleccionar las antenas televisivas que, debido al apagón analógico, pronto caerían en desuso y se convertirían en basura. Se tomaba el momento en que la televisión mexicana daría paso a la televisión digital terrestre para realizar una cruzada de rescate de lo que se volverían vestigios de toda una época, una manera de ver y hacer el mundo. El acontecimiento programado en la Ciudad de México para el 17 de diciembre del 2015¹⁰ reitera la carrera del llamado progreso, cuya inercia impide ser conscientes del panorama. El acto de frenar el abandono de las antenas provoca una pausa en ese camino para activar, en principio, un extrañamiento del suceso, estado de ánimo que provoca el comentario. La reflexión nace de percibir el mundo de otra manera.

La acción puede pasar por la fetichización del objeto, el cual tiene valor, primero, por sus cualidades objetivas; en ellas, el mundo está presente y ordenado de una forma específica. El coleccionista lo sabe y, como un buen fisonomista, ve más y descubre otras cosas, entiende que este orden contiene la visión y la ciencia de la época. Esto constituye el encanto de ver y reunir las cosas. Pero no es lo único que cuenta en la admiración, también

⁹ *Estaciones Terrestres en Obsolescencia (E.T.E.O.)* fue un proyecto realizado *in situ* del edificio Cruz y Figueroa, localizado en el centro de la Ciudad de México, del 19 de mayo al 19 de junio de 2016. El artista nombra la estrategia de desarrollo de la pieza como “arqueología latente”. La acción consistió en hacer una colección taxonómica de objetos que pronto estarían en desuso, como las antenas de televisión y las imágenes que ahí se han producido. El proceso contiene la indagación social y propone una manera de reflexionar, desde la práctica artística, hechos que pasan de manera “invisible”, como fue el cambio en las telecomunicaciones. www.corrientes.website/ETEEO.

¹⁰ La televisión analógica funcionó 65 años. En Ciudad de México se apagó el transmisor analógico el 17 de diciembre en punto de las 00:00 horas. www.economista.com.mx/empresas/La-tv-digital-puso-fin-a-65-anos-de-tv-analogica-en-el-DF-20151217-0076.html

importa la historia individual, conocer cómo llegó ahí el objeto, en manos de quién estuvo y cómo se relaciona con los objetos semejantes ahora reunidos fuera de su entorno funcional. Todo eso, dice Benjamin, convierte a los coleccionistas en intérpretes del destino (ver *Libro de los pasajes* 225).

La actividad del coleccionista: recolectar, coleccionar y disponer a la mirada del otro –la vitrina y su uso es un paso importante para el coleccionista– es la manera de *performar* un objeto-documento. Para ello se apela a la capacidad inherente en las cosas de cambiar la percepción sobre ellas mismas y el entorno. Un ejemplo de ello es la colección de antenas de Forero: cuando son presentadas ante mí, me hace notar también las otras inservibles que, aún ahora, sobreviven de pie en las azoteas mexicanas. He sido sensibilizada para reconocer y sentir el paisaje de obsolescencia. Así, el objeto *performatado* permite percibir el mundo de otro modo, convoca a nuestra capacidad crítica para poder ver lo que la ruina nos anuncia.

Al liberar los objetos de su función original, el coleccionista los convierte en un objeto partícipe de sí mismo, digno de admiración. Esta operación permite tener un pequeño acto de reflexión, al tiempo que nos fascinamos por el objeto y su pasado en los detalles aparentemente externos, como explicita Benjamin: “La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras atraviesa el último escalofrío” (223). El proyecto de Forero convoca a la reflexión política, mediante la estrategia de coleccionar esos objetos en su agonía. Las antenas salvadas de su utilidad –y puestas a la vista como colección– dan cuenta de una transformación socio-histórica que va a impactar, en un primer momento, en el cambio de formato de las transmisiones de televisión pública en el país, de la señal analógica a un formato digital. El paso dado por un supuesto avance tecnológico conlleva la idea de mayor consumo de imágenes; además, prepara el terreno para un proceso invisible de privatización de la información. Detenerse a ver las antenas hace una escisión en ese paso e irrumpe la lógica para volver la mirada hacia el hecho desde otra perspectiva.

En estos ejemplos, el uso de archivo en la creación desarrolla una potencia política que se enfoca en la percepción y sus desplazamientos hacia otras formas de memoria para reflexionar sobre la historia y nuestro presente. Todas ellas están soportadas por la materialidad del objeto transformado en documento y mediante la acción de archivarlos (recuperarlos, reunirlos, consignarlos) se produce el acontecimiento.

La creación del archivo, el acto en sí mismo, se vuelve importante y significativo. Colocar el acento en el acto mismo de archivar pone a la materialidad en otro lugar. La posibilidad está dada por el desarrollo del Internet que no necesita de la materialidad del objeto, sino de datos. Los artistas del *performance* lo saben y han explorado este camino en sus creaciones.

El archivo en la red de Paulo Nazareth

En la actualidad, el medio propio del arte de archivo es la cultura digital, albergue de la “información inmaterial” que sigue una racionalidad distinta respecto a los sistemas de memoria materiales, “los archivos digitales son inestables, elásticos, entidades vivas, como las historias y los rituales de las culturas orales” (Guasch, *Arte y archivo* 163-164). Las acciones alrededor de los archivos, ya sea para su conformación o por su activación, revelan otra manera de conocer y convocan a otras formas de intercambio, pues, por inmaterial que sea, no deja de haber una relación de intercambio. Si consideramos la experiencia que surge de este encuentro, tal vez es posible que suceda un acontecimiento.

Hablo de ello no como una especulación teórica, sino a partir del trabajo de varios artistas, pero quiero centrarme en uno en específico que hallé hace algunos años en mis pesquisas por la red de internet. Entonces me sentí fuertemente convocada por sus estrategias para pensar sobre temas como la migración, la identidad y la desigualdad, puestos en escena a través de sus performances, entre los que incluye, como parte de la estrategia creativa, la producción de documentos y construcción de archivos localizados en varios blogs. Se trata de Paulo Nazareth, artista brasileño cuyas acciones consisten en la realización de largos trayectos durante los cuales genera imágenes y recolecta documentos que guarda en espacios alojados en el Internet; así, muestra y va creando un archivo virtual de lo que sucede en su andar. Muchos de estos performances son de larga duración; por ejemplo, en *Noticias de América* la acción consistió en llevar a Estados Unidos el polvo de América Latina recogido por sus pies descalzos, durante una caminata desde Brasil hasta Nueva York; al llegar, lavaría sus pies en el río Hudson. La proeza duró casi siete meses. Fue registrada en el blog latinamericanotice.blogspot.com.br/

Otra de sus piezas, *Banana Market*, *Art Market*, trataba de la llegada con una camioneta Volkswagen verde, destartalada y llena de bananas a la feria internacional de arte contemporáneo ArtBasel, después de haber recorrido el itinerario que regularmente hace el fruto para ser exportado a territorio norteamericano. *The red inside* es otra de sus acciones, que implicaba seguir la ruta del ferrocarril subterráneo desde Nueva Orleans hasta Toronto y arrojar sandías, frutos sagrados en ciertos contextos africanos, utilizando arcilla extraída del río Mississippi. La ruta era uno de los escapes secretos usados por los esclavos negros.

Nazareth realiza estas travesías personales para entender la naturaleza explotadora y racial en la que vivimos. Son performances de larga duración donde se implica el cuerpo, pero no se espera la co-presencia del espectador durante su realización, aunque sí considera espectadores en el camino. La manera de convocarnos es otra, en mi caso, a partir

de las visitas a sus blogs y su página y perfil en Facebook.¹¹ Desde luego, tiene exposiciones donde muestra su archivo y recolección de objetos; ahí, muchas veces, continúa su performance, como en la feria ArtBasel, donde también pretendía vender el acto de tomarse una foto con él. La acción derivó en otra, en vista de que los asistentes no tenían interés en hacerlo. No me detengo en la acción porque lo que me interesa señalar en este espacio es el trabajo de archivo que acompaña sus performances.

Si bien las premisas de las acciones de Paulo Nazareth tienen una fuerte carga de exposición del cuerpo –son performances que reconocen, entre otras cosas, el tránsito identitario que se potencia y se niega en el propio cuerpo–, acompaña la acción con fotografías, el acto mismo de tomar la fotografía constituye el performance, como lo pretendía hacer en la feria de arte contemporáneo antes citada. Es el acto lo que importa, pero lo que queda serán los vestigios de ese paso.

El acto de retratarse es una herramienta para realizar su búsqueda, acompañada de la crítica de lo que podría significar buscar raíces a partir de una cultura profundamente racial. Los datos buscados están en los cuerpos con relación a su contexto social e histórico. De acuerdo con ese espíritu, titula algunos de estos documentos (fotos) como “Cara de indio”; son retratos de él mismo con la población que encuentra en su camino. Cada uno de los retratados, junto con su propia persona, expresan la historia de los diferentes pueblos indígenas, descubriendo, más allá de las palabras, conflictos raciales y culturales que llevamos de manera oculta y no podemos racionalizar. De eso está conformado el polvo de América Latina que Nazareth recoge en sus pies.

Mientras realiza la acción de esa búsqueda, va produciendo, de manera paralela, colecciones de fotografías con textos añadidos, a la manera de los investigadores de expediciones, una forma de viaje cuyo interés es explorar tierras desconocidas para, desde una visión de conquista, obtener conocimiento sobre un territorio ajeno. También existen aquellas de carácter arqueológico que buscan la historia y el pasado. Parte de las actividades de una expedición es la recolección de imágenes con datos etnográficos cuyo objetivo es conocer otro lugar y al otro. En el caso de Paulo, el viaje tiene un propósito similar, pero pone en cuestión la visión de conquista o de estudiar al otro desde la mirada de lo exótico. Él recopila las imágenes, pero el texto añadido tiene un tono irónico con el cual nos convoca a mirar críticamente la propia mirada; a la vez, explicita la vida cotidiana y problemáticas bien conocidas, pero muchas veces invisibles. Así parecen las fotografías donde se muestra su persona sosteniendo un letrero con la leyenda “llevo recados a los EUA” en medio de niños y adolescentes posiblemente mexicanos. Todos conocemos esa

¹¹ latinamericanotice.blogspot.com.br/; artecontemporanealtda.blogspot.com/; cadernosdeafrica.blogspot.com/?view=classic; www.facebook.com/artistapaulonazareth

circunstancia, familias dependientes del trabajo de un migrante que no puede regresar a su lugar de origen. O bien, aquella imagen donde él aparece junto con tres mujeres, probablemente guatemaltecas, una de ellas carga un bebé; todas miran a la cámara y él, mirando en la misma dirección, sostiene un letrero que dice: “vendo mi imagen de hombre exótico”. Si bien ya su imagen contrasta con la de ellas, por el género, la altura y la vestimenta, la introducción del letrero interrumpe algún tipo de relato que pudiera surgir. Los materiales juntos provocan cierta perturbación que conduce a preguntar, por ejemplo, ¿qué o desde dónde se mira lo exótico?, ¿cómo se convierte uno en mercancía?, ¿qué se convierte mercancía?, ¿cómo se logró esa foto?, ¿qué relación hay entre ellas y él? Las interrogantes siguen e invitan a ver lo que de ahí emerge que, debo decirlo, se activa y depende de aquel que posa su mirada en esa fotografía. En otras palabras, para activar el documento –si bien tiene la precisión de la fotografía, no es estable en cuanto al sentido– se necesita de la mirada del otro, no desde una actitud hermenéutica, más bien con la responsabilidad de intervenir sobre el posible significado.

La obra o acción de Nazareth no sólo es el viaje, o mejor, la expedición, sino la recolección y creación de las imágenes con escenarios e historias de su recorrido. Toma fragmentos de lo que acontece y así lo organiza y guarda en sus blogs.¹² La posibilidad de adentrarse al archivo convoca a la actividad del receptor, quien crea su significado a partir de las marcas y su propia historia. Surge el comentario personal que necesariamente parte de un encuentro no dominado por ninguna de las partes. Me llama la atención, por ejemplo, una serie de fotografías en las que aparece él solo, generalmente en el piso, con la cabeza escondida entre algún elemento del propio paisaje y en algunos casos añade el letrero “Hecho en México”. Quienes habitamos en este país reconocemos el comentario preciso acerca del momento que vivimos, tenemos la asociación inmediata con aquellos cuerpos encontrados sin vida, imagen que lamentablemente es recurrente a nuestros ojos. En estos mismos paisajes hay otras fotografías donde solo aparece el texto “Hecho en México”; la imagen nos cuestiona: ¿qué estamos produciendo en México?

Las imágenes construidas por Nazareth se pueden asociar con el trabajo del artista mexicano Fernando Brito, en su serie “Tus pasos se perdieron en el paisaje”. Ahí se ven lugares, también mexicanos, en el que han abandonado un cuerpo sin vida. De estas fotografías surgen imágenes donde el pensamiento y la palabra se traba, silencio que pone de manifiesto algo que ya no está ahí y que es imposible regresar. Es un instante de verdad. El silencio que habita estas fotografías obliga a detenerse en ellas y preguntar qué reclama esa naturaleza viva-muerta. Salta a la vista el cruce entre el hecho real y la intención

¹² Ver: latinamericanotice.blogspot.com

del fotógrafo que ha elegido el encuadre y, en algunos casos, incluso ha manipulado la exposición para obtener un tipo de luz. La imagen de uno y otro fotógrafo –Nazareth y Brito– parte de la irrupción de la realidad, del documento real, en la esfera de la estética y viceversa, de manera que lo poético y lo real se encuentran para provocar un espacio de reflexión ética.

Comprender la historia como memoria

La lógica de creación expuesta arriba propone también una forma de comprender la historia como memoria y no como un hecho fijo. La consigna de Paulo Nazareth se conforma como una expedición cuyo motivo le da la estructura para poner en movimiento una forma de conocer, saber del mundo contemporáneo y su historia. En el viaje, recopila y documenta los diferentes encuentros, que son los materiales para construir las metáforas del propio viaje ancladas en hechos reales. Recopila escenarios y sensaciones para reconocer qué se pone en marcha en esas realidades y ficciones. Las imágenes surgidas a partir de la condición de su propio cuerpo y de los letreros que añade se articulan como documentos para ser revisados. En ese sentido, hay una predilección por el formato de documental, modo de confrontar en sus imágenes lo imaginario con lo real. La recolección y generación de documentos constituyen el archivo que, de antemano, más que fijar una idea, señala el desplazamiento de su pensamiento.

El archivo no se construye para relatar el viaje, más bien se convoca a la memoria a partir de índices que llamen a encontrar y ver lo que se ha olvidado o invisibilizado. Sus colecciones se equiparan a la técnica de almacenamiento que Benjamin propuso desde los años treinta. Una de las características que ofreció el filósofo fue pensar la historia no como continuidad, sino como instantes, fulgores, del tiempo-ahora, que permiten actualizar por un momento la memoria. El sistema se acopla a la lógica del archivo digital. Visitar el blog de Nazareth de ninguna manera reconstruye su viaje, los fragmentos son solo índices para activar las posibles historias contenidas en ellas; de esa manera, somos convocados a participar de su performance. Entrar a la arquitectura de su archivo es una acción que forma parte del performance: buscar, asociar, elegir los materiales que comparte en su blog constituye nuestra participación, en un espacio-tiempo donde las presencias diferidas se acompañan. Esta es otra lógica que rompe con la linealidad pretendida en el relato histórico; el gesto pone de manifiesto el carácter fragmentario de la historia y la necesidad de buscar maneras de leerla.

Comentario final

Si atendemos a lo elaborado y desarrollado en los performances descritos, podemos decir que el uso del archivo en la creación es una forma política de exposición que llama a recuperar la memoria y distinguirla de la historia oficial. El archivo es una herramienta poderosa para acercarnos a nuestros contextos históricos. Pero lo relevante es el procedimiento y sus consecuencias para percibir el mundo, lo que puede adoptar una dimensión política surgida de producir otro tipo de experiencia estética.

Cuando los artistas retoman el acto de archivar como parte de su acción y se apropian de las tecnologías de producción y reproducción del documento, descubren otras dimensiones que desdican la idea de una presencia estable y verdadera, para proponer el movimiento como lo característico en la posible significación. De este movimiento surge el acontecimiento, estado liminal donde las oposiciones se disuelven y es posible articular, por ejemplo, lo viviente con lo no viviente en una estructura que no las opone, que rehúye del esquema de “uno o lo otro” para estar en el “uno y lo otro”. Romper con el esquema binario de antes-después, original-reproducción, causa-efecto puede producir un extravío en nuestras coordenadas perceptivas, pero gracias a ello se posibilitan otras maneras de mirar, de concebir el mundo y de relacionarnos con él.

La percepción, con el uso del archivo, se perturba no solo por la disolución de las dicotomías; además, nos propicia otra experiencia con tiempo y espacio, donde un “aquí y ahora” contempla a la vez un “ahí y en otro momento”. Jugar con varias dimensiones temporales, establecer un diálogo entre distintos lugares y momentos en un acto presente, experimentar el tiempo discontinuo y los cortes nos exigen pensar el tiempo y el espacio de otra manera.

Los procedimientos implicados activan una mirada crítica nacida de la perturbación en la percepción habitual. Esto, para mí, es una de las principales aportaciones del manejo del archivo en las creaciones artísticas. De manera aleadaña nos permite reflexionar sobre la presencia como un referente inestable en el arte acción, que da la posibilidad de pensar en distintas dimensiones de la realidad.

Proponerse pensar de otra manera e indagar las distintas dimensiones de la realidad es inevitable en las condiciones producidas por la pandemia causada por el COVID-19. No se trata de privilegiar el contacto virtual que, desde luego, mostró sus beneficios para no quedar incomunicado durante el aislamiento social. Gracias a su existencia se establecieron encuentros desde la perspectiva concreta de nuestros hogares o lugar donde quedamos varados. Los practicantes de las llamadas ‘artes vivas’ ya habían explorado y desbordado los límites de las presentaciones en vivo y habían reconocido una forma de contacto en la virtualidad y la posibilidad asíncrona; esto implicó la apropiación y utilización de los medios actuales de producción, como lo son las redes sociales y los mecanismos de información en

la red. Este hecho ha sido un ingenio de resistencia a los mismos, así como a las instituciones artísticas y ha ofrecido la posibilidad de sobrevivir al margen de sus políticas.

Además, en el contexto actual, es urgente hacer notar las posibilidades y peligros que se avecinan con el impedimento del contacto cuerpo a cuerpo. Es fundamental agudizar la mirada crítica del uso de los medios y del archivo, reconocer su vitalidad y a la par la necesidad del encuentro y contacto piel a piel. Para los artistas del performance que trabajan con el archivo no se trata de “lo uno o lo otro”, ni de regresar a la normalidad, después de la pandemia, o aceptar una nueva normalidad con condiciones de desigualdad más agravadas; se trata de realizar prácticas que nos descubran otros horizontes donde exista el contacto en todas sus modalidades. Para ello, es necesario buscar otras formas de concebir el archivo, la práctica artística y la vida misma.

Estas prácticas, en el fondo proponen un método de indagación que reclama otras bases epistemológicas y filosóficas; en ese sentido, me parece que abren una alternativa para asumir una visión y actitud transdisciplinaria, cuya propuesta basada en postulados de la complejidad nos permite concebir niveles distintos de realidad y de percepción. El cambio solicita una nueva manera de pensar y actuar sobre lo que es nuestra realidad.

Fuentes consultadas

- Albarrán, Juan Diego. *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Anrés E. Weikert, México: Itaca, 2003.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Traducido por Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid: Akal, 2016.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Traducido Óscar del Barco y Conrado Ceretti, México: Siglo XXI, 2005.
- Derrida, Jacques. “Mal de archivo. Una impresión freudiana” [1994]. Traducido por Paco Vidarte. *Derrida en castellano*, redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mal+de+archivo.htm. Consultado el 11 de septiembre de 2019.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducido por Diana González Martín y David Martínez Perucha, Madrid: Abada Editores, 2011.
- Fischer-Lichte, Erika. “La teatrología como ciencia del hecho escénico”. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 4-5/, núm. 7-8, 2015, pp. 8-32, investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1780.

- Foster, Hal. "El impulso de archivo". Traducido por Constanza Cualina, *Nimio Revista de la Cátedra Teoría de la Historia*, núm. 3, 2016, pp. 102-125, papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/download/351/586/, consultado el 11 de septiembre de 2020.
- Guasch, Anna María. *Arte y archivo 1920-2010*. Madrid: Akal, 2013.
- Phelan, Peggy. "La ontología de performance: representación sin reproducción". *Estudios avanzados de performance*. Compilado por Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 91- 121.
- Schechner, Richard. *Estudios de la representación. Una introducción*. Traducido por Rafael Segovia Albán, México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Schneider, Rebecca. "El performance permanece". *Estudios avanzados de performance*. Compilado por Diana Tylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 215-240.
- Turner, Víctor. *Antropología del ritual*. Compilado por Ingrid Geist, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2008.