

Literatura y performance: hacia una literatura de acción

Marina Ríos
UBA

En esta breve exposición propongo presentar un modo (no excluyente de otros) de reflexionar, acerca de cierta literatura contemporánea que ha suscitado (como muchas escrituras en sus propios tiempos) la pregunta acerca de ¿cómo leer hoy? Mis primeras aproximaciones a pensar en algunas escenas ficcionarias de la literatura latinoamericana actual estriban en establecer vínculos entre literatura y arte subrayando el funcionamiento performático de algunos escritores tales como, Mario Bellatin y César Aira. Mi objeto, entonces, es pensar cómo la noción de performance puede funcionar como “dispositivo de lectura” para “mirar” las ficciones contemporáneas.

El o la *performance* es una práctica que ubica, ante un público reunido, cuerpos en acción. A lo largo del siglo XX, más precisamente durante los años sesenta, los artistas que experimentaban a través de la pintura y la cultura expandida buscaban recuperar ciertas técnicas de las primeras vanguardias generando así formas artísticas y “artes de acción” nuevos, marcados por una impronta vinculada a las nociones de “espontaneidad”, “cuerpos en escenas” y “convergencia de diversas artes yuxtapuestas o entrelazadas”.¹ A partir de los años sesenta, la performance cobra mayor visibilidad en el campo artístico y cultural y en consonancia se desarrollan estudios teóricos sobre el tema. Es así como Diana Taylor y Marcela Fuentes² proponen pensar los orígenes de esta práctica en relación con culturas primitivas cuya función está asociada a actos de transmisión de memoria e identidad ya sea a partir de rituales, danzas, obras teatrales.³

¹ Glusberg, Jorge, *El arte de la performance*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1986.

² Taylor, Diana; Marcela, Fuentes (Comps), *Estudios avanzados de Performance*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

³ Estas dos referencias (la de Glusberg y la de Taylor) como algunas otras que haré a lo largo del trabajo son dos líneas de estudio diferentes en cuanto a la performance, si bien no entran en contradicción, la primera remite estrictamente al surgimiento de las vanguardias y cómo surge este nuevo tipo de “arte de acción” y la segunda, se trata de una línea ligada a la antropología teatral en la que se analizan no sólo performances estéticas sino también rituales, danzas de un pueblo de terminado, etc. y que es en donde se engloban los estudios actuales de performance. Mi propósito es hacer converger estas

Como exigencia metodológica, propongo recorrer y analizar estos vínculos entre partes de la serie en “escenas de escritura” de algunas ficciones de los autores mencionados. Utilizo el sintagma “escenas de escritura” en la significación que el juego de palabras diera: lo que se puede *mirar* (como una escena teatral o una instalación) cuando uno *lee*. Esta articulación entre *performance* y literatura se desarrolla en dos niveles: desde los procedimientos narrativos y desde lo tópico-temático de las novelas.

Improvisación, azar y Restauración de la conducta

La narración de César Aira construye un doble movimiento. El primero tiene que ver con cierta inclinación del escritor en su forma de producir el relato que simula una escritura improvisada, inmediata, en una suerte de constante movimiento, cuyo narrador tiende a disgregarse de la diégesis hasta que finalmente se encauza hacia un suceso o conjunto de eventos específicos. Para ello, instrumentaliza, pone en funcionamiento, mecanismos narrativos con ecos de procedimientos vanguardistas como, por ejemplo, la incorporación del autor en la obra, la transposición de un lenguaje artístico a otro, la yuxtaposición o montaje entre un tema y una forma, *el collage*. El segundo momento, se relaciona con que esa escritura se encauza estrepitosamente hacia una cadena de acciones o acontecimientos que nuclean el relato y lo convierten en una escena, un espectáculo insólito, una presentación que, por lo general, involucra a uno o más cuerpos. La escritura de Aira utiliza procedimientos asociados a las vanguardias y, por lo tanto, a la improvisación y a la acción, al mismo tiempo que aglutina una serie de procedimientos que crean esta suerte de historia que “está sucediendo”. El carácter “improvisado”, “espontáneo” del rutinario canillita Mario, de *El sueño*⁴ pasando por Maxi que ayuda a los cartoneros en *La villa*⁵ o la espontánea persecución de Rugendas a los indios en *Un episodio en la vida del pintor viajero*⁶, o la precipitada decisión del narrador de seguir al chino en *El mármol*, por nombrar algunos ejemplos es un rasgo que varios personajes de Aira poseen y que reenvían a la tematización en torno al procedimiento de escritura, es decir, aquello que los personajes hacen es

dos líneas de trabajo asumiendo el grado de complejidad que por ello requiera el análisis pero siempre teniendo en cuenta que no analizamos material en vivo y que nuestro objeto es la escritura en una primera instancia en su diálogo con el adentro-afuera del texto y las performances de escritores en el caso de que las hubiera.

⁴ Aira, César, *El sueño*, Emecé, Buenos Aires, 1998.

⁵ Aira, César, *La villa*. Buenos Aires, Emecé, 2006

⁶ Aira, César, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 2000.

una decisión del momento, como si el narrador escribiera aquello que el personaje decide ejecutar⁷. Este efecto, permite teorizar dentro del relato mismo acerca de los procesos de invención que Aira desarrolla mientras se cuenta esa historia. Es una forma de crear cierta ilusión de concomitancia entre el presente enunciativo y el narrativo. El efecto es simular una suerte de escritura automática, fortuita, que transcurre a medida que el autor la inventa. Tema y procedimiento se funden, se yuxtaponen y se incorpora a la trama principal de la novela. Aquello que se pretende azar, invención espontánea e indeterminación es un juego que el escritor propone al lector, es parte de este mecanismo narrativo que invita a la precipitación de la diégesis. Sin embargo, pareciera que el concepto de improvisación en estos casos no posee el significado estable conocido.⁸

Para Richard Schechner⁹, la *performance* significa acción que nunca se da por primera vez, significa “por segunda vez y hasta ‘n’ número de veces. Es decir, *performance* es “conducta realizada dos veces”.¹⁰ En este marco “improvisación” ya no significa “sin pensar”, “espontaneidad” sino que forma parte de una impulso corporal que se convierte en acto y en partitura de movimientos pero que siempre está como potencia en el cuerpo. Esto significa que el “yo” puede actuar como otro; la conducta restaurada ofrece a “individuos y grupos la posibilidad de volver a ser lo que alguna vez fueron o, incluso, con mayor frecuencia, de volver a ser lo que nunca fueron pero desearon haber sido o llegar a ser”.¹¹ La restauración de la conducta será en cada ficción un caso particular vinculado con las reflexiones que la novela diera. Por ejemplo, en *La Villa*, si tenemos en cuenta el contexto de producción de la novela, 2001, año de crisis político-económico-social en Argentina, la historia de Maxi, su partitura de movimientos, viene a restaurar desde lo ficcional aquello que el sujeto colectivo pudo desear haber sido y que no fue. En este caso, una forma de proximidad entre el sujeto de clase media y el emergente cartonero.

⁷ “Para actuar, se necesita tiempo para que las cosas sucedan y pueda establecerse la causalidad que las encadene. Pero el tiempo, ese mismo tiempo (porque no hay otro) produce un distanciamiento, un vacío, que aleja al hombre de su acción. No. Nada de esperas. Aquí lo indicado era esa “ciencia de la improvisación” que consiste en buscar la posición adecuada (o mejor: encontrarla) y dejar que los hechos se configuren por si solos. Y esto Mario lo tenía solucionado de antemano: su trabajo era un ejercicio cotidiano de inmediatez.” (*El sueño* pág. 70).

⁸ La RAE define improvisar como: “Hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación.”

⁹ Schechner, Richard. “Restauración de la conducta”, Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Comps.), en *Estudios avanzados de Performance*. México, Fondo de Cultura Económica 2011, pp. 37-39.

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ *Ibíd.* Pág.39

Graciela Speranza para analizar lo que ella denomina “El efecto Duchamp” en Aira, recupera un breve texto del escritor publicado en 1998 en el que expone la importancia de inventar procedimientos por sobre obras literarias, de allí Speranza esgrime:

La literatura de Aira, en efecto, puede ser leída positivamente como la puesta en práctica de este programa de acción en el continuo de las artes, mediante una transposición literaria del procedimiento central de Cage y Duchamp: el azar.¹²

Cierta sutiliza esboza César Aira al retomar la idea de azar e indeterminación de las vanguardias. Si lo que importa es la creación del procedimiento por sobre las obras artísticas, entonces, esa idea de azar debe ser re-considerada, re-leída. Improvisación y azar no es un acto único de espontaneidad. Es la puesta de un impulso, una potencia contenida en el cuerpo que se integra en un todo (el efecto de improvisación en Aira) en un momento específico.¹³

**

Mario Bellatin, por su parte, produce una escritura breve, a partir de fragmentos o pequeñas unidades de sentido, siempre dependiendo del caso, en la que se involucran comunidades con prácticas rituales, cuerpos mutilados y escenas vinculadas al hacer artístico. Su forma de construir el relato de estas prácticas es a través de ciertos procedimientos de los cuales, muchos de ellos, también (como en Aira) son instrumentalizaciones de técnicas vanguardistas, como por ejemplo, montaje, yuxtaposiciones de procedimientos (imagen y texto, fragmentos encadenados, estructuras sintácticas, expresiones y vocablos repetidos); concomitancia entre tema y forma (por ejemplo, hablar sobre los principios de repetición y variación al mismo tiempo que lo hace a nivel formal en el texto), etcétera. En las ficciones de Bellatin se construyen diversas escenas vinculadas a prácticas ceremoniales, rituales cuya reiteración

¹² Speranza, Graciela. “la vanguardia revistada”, en *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires, Anagrama, 2006, pp. 308.

¹³ “Iba eufórico. No podía creer que hubiera resultado tan fácil; no se detenía a pensar que en realidad todavía no había resultado nada. Pero los resultados eran lo de menos. La obra maestra estaba antes. Después de todo, después de tanto pensarlo (o no pensarlo, que era lo mismo) la maniobra se había realizado sola, sin que él tuviera que hacer casi nada. Después de tanto pensarlo, de tanto prometerse que no lo haría al azar del impulso o las circunstancias, había sido una improvisación del momento. Por eso había sido fácil, por eso parecía haberse hecho solo. Y a la vez sentía que era fruto maduro de su más lenta y cuidadosa deliberación. Y también lo había improvisado. O era contradictorio, o había que redefinir el término “improvisación”. Siempre se piensa que improvisar es actuar sin pensar. Pero si uno hace una cosa por un impulso, o porque le da la gana, o directamente sin saber por qué, de todas maneras es uno el que la hace, y uno tiene una historia que lo ha llevado a ese punto de su vida; y entonces, lejos de no haber pensado ese acto, no podría haberlo pensado más: lo ha estado pensado cada minuto desde que nació.” (*La Villa* pág., 104) (énfasis mío).

es recurrente, o bien, vinculadas a un espectáculo relacionado con el hacer artístico. Tales son los casos del narrador/espectador que observa el acuario del salón, el baile que este narrador (ahora actor) realiza alrededor de la pira, el travestismo que este personaje realiza por las noches en la novela *Salón de Belleza*¹⁴; o bien, las lecturas públicas, las ceremonias del pedagogo Boris, los rituales del poeta o el baile de la extranjera Anna en *Poeta Ciego*¹⁵, o los ensayos de la declamadora, los masajes terapéuticos de João como rituales en la novela *Los fantasmas del masajista*¹⁶; por citar algunos ejemplos de eventos que se prefiguran como performance no sólo por el modo de presentarse en los textos sino por la forma en la que la literatura de Bellatin los escenifica. Lo performático, reside, en principio, en la puesta de cuerpos en escena a través del cuerpo de la escritura, de la oralidad del narrador dando textura al relato (en muchos casos) y de la partitura de movimientos que restauran una conducta. Por ejemplo, en *Los fantasmas del masajista*, la primera acción es la desarrollada por João. Su método, contiene elementos ligados a la repetición tanto del masaje en la zona afectada como de la palabra, de la capacidad de esa voz (la de João) de poder calmar a la paciente que acaba de perder su pierna derecha. Siguiendo la secuencia de Schechner,¹⁷ la práctica reiterada del masajista restaura tanto en el narrador como en la mujer carente de una pierna aquello que alguna vez fueron o desearon haber sido, recuperando las palabras del texto, eso sería: “que el inconsciente comprenda los verdaderos límites de su cuerpo”¹⁸. La repetición es la que dará a la performance su fuerza simbólica y reflexiva.¹⁹ Estos cuerpos exponen un desvío y las prácticas curativas intentan mitigar el dolor. ¿Qué representan estos cuerpos? Justamente no se trata del reenvío a un referente subrepticio sino a la exposición en una zona de exclusión de estos sujetos carentes. Cuerpos emergentes que se tratan en una clínica que les ofrece un sector especial separado del resto. Hasta aquí, una presentación performática ejecutada por el terapeuta.

Hacia una literatura de acción

Por último, tanto en las ficciones de Aira como en las de Bellatin surge la reflexión sobre las artes no sólo en su búsqueda formal de cómo contar sino también en la trama misma de las novelas. Para

¹⁴ Bellatin, Mario, *Salón de Belleza*, Buenos Aires, TusQuets, 2009.

¹⁵ Bellatin, Mario, *Poeta ciego*, Buenos Aires, 2010.

¹⁶ Bellatin, Mario, *Los fantasmas del masajista*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

¹⁷ Ob. Cit.

¹⁸ Bellatin, Mario. *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, pp.16.

¹⁹ La narración está contada como todas las ficciones de Bellatin, desde un estilo “ascético” (como estableció parte de la crítica) “prosa seca” dice Speranza y en cierta forma lacónica. Pocas descripciones, escasos adjetivos, pero sobre todo una abundancia de frases, estructuras sintácticas repetidas. En este caso, más que predominar el fragmento (como en muchos de los textos de Bellatin), lo que aparece exaltado es un relato que se cuenta en un comienzo de manera lineal y luego aparecen las frases repetidas, estructuras sintácticas equivalentes, se muestra cierto efecto de circularidad, de narración inmanente que da forma a estos dos relatos: el de la mínima instantánea del narrador en la clínica con lo que allí ocurre y el de la madre del masajista.

continuar con los mismos ejemplos, en *La Villa* tenemos la descripción de los carros de los cartoneros como si fueran *ready-made*, o bien, en *Un episodio en la vida del pintor viajero*, a partir del arte de Rugendas, el narrador reflexiona sobre la *action painting* y la importancia del procedimiento provocando la tematización del mismo. Por su parte, en *Los fantasmas del masajista* también surge la referencia al arte, al arte de la escritura y al pasaje de la obra como objeto a la obra como acción.²⁰ Al morir la madre, las amigas declamadoras quieren convencer al hijo de que envuelva el cuerpo de la difunta en una mortaja especial diseñada para impedir la descomposición del cuerpo. Si la madre tiene el arte (de la declamación) en su cuerpo, en su voz, no sólo porque ideó una nueva técnica sino también porque nadie más lo ejecuta como ella, al morir, ese arte junto a su cuerpo, se desmaterializa. La mortaja que está destinada a conservar la inmortalidad del cuerpo, dialoga con la idea de la no desmaterialización de la obra. João se niega a la propuesta y la madre y su arte, se convierten en cenizas. Instala el tema del desplazamiento de la obra como objeto a la obra como acción.

Hablar de *ready made*, de Duchamp, de vanguardias, de azar, indeterminación, es de alguna forma implicar la noción de *performance*, aquella que se vincula con las vanguardias históricas y estéticas. Lo performático radica en el tópico, en el procedimiento y en la tematización y yuxtaposición de ambos elementos que construyen el relato. La narración es atravesada de esta manera por “performances de escritura” (utilizo el término de Laddaga, aunque con un matiz diferente) tanto por la presentación de rituales, de espectáculos a partir de cuerpos en escena que restauran una conducta como del propio cuerpo de la escritura que performa desde la instrumentalización de técnicas vanguardistas una narración que se convierte en un territorio expandido (en palabras de Rosalind Krause), una literatura que se piensa y se construye desde el proceso y desde la acción.

Sandra Contreras, en su diálogo con Reinaldo Laddaga, rescata una frase del crítico: “libros de escritores ambiciosos” y realiza una torsión del sentido. Mientras que para Laddaga estos libros son de una era “del final del libros impreso” Contreras resalta la ambición de Aira o Bellatin para pensar en un matiz: “la ambición en tanto indicio de algo así como la supervivencia del aura” explica Contreras tomando el concepto de “supervivencia” de Didi-Huberman quien re-lee a Benjamin.²¹ Me interesa el detalle con que Contreras piensa “las lecturas del presente” sin la alarma de las pos autonomía, o el fin del libro

²⁰ Cf. Lippard Lucy. *Seis años: la des-materialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid: Akal, 2004.

²¹ Contreras propone: (...)si el aura nombra una cualidad antropológica originaria de la imagen y el origen no es ningún caso la fuente sino “lo que está en tren de nacer en el devenir de la decadencia”; la decadencia en la época moderna no significa en Benjamin *desaparición* sino antes bien un rodeo hacia abajo, una inclinación, una desviación, una inflexión nuevas, y *la decadencia del aura* supone-implica, desliza por debajo, envuelve, sobreentiende, pliega a su manera-el aura en tanto que fenómeno originario de la imagen, fenómeno “inacabado” y “siempre abierto”.

impreso, el fin del valor estético, etc. Porque justamente el propósito de esta exposición es el de pensar - podría ser desde la idea de “supervivencia” de Didi-Huberman- en como las huellas del pasado, el ejercicio de la memoria, emergen en estas escrituras que dialogan con las vanguardias (históricas y estéticas), con el arte conceptual -entre otras manifestaciones- al mismo tiempo que se refractan en un espacio y tiempo contemporáneo, un “presentismo”²² que condensa la experiencia de la escritura en tanto experiencia estética. De ahí, “leer” estas performances de escrituras casi como si se mirara una instalación o una obra teatral, de ahí pensar en la performance como un dispositivo de lectura que permite reflexionar sobre las conductas restauradas, sobre los actos de trasmisión, memoria e identidad pero sin perder el lazo con la propia escritura, la propia literatura, que en última instancia se aproxima (arriesgo a decir anacrónicamente en el sentido de Didi-Huberman) al arte conceptual en un intento de “expansión” y fusión o acercamiento de la literatura y las artes. Finalmente, el régimen de representación de ningún modo es obsoleto, solo se desvía y da lugar a presentaciones escritas, a una literatura de acción.

Bibliografía

Aira, César. *La villa*. Buenos Aires: Emecé, 2006.

_____. *La Nueva escritura*. Sitio: autores de concordia: <http://www.autoresdeconcordia.com.ar/bioautor.php?idAutor=42> [última consulta 20 de diciembre de 2013]

Arfuch, Leonor. “Representación”. *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Altamirano, Carlos (dir.). Buenos Aires: Paidós. 2008.

Bellatin, Mario. *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

²² La idea de Francois Hartog (*Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*) resulta pertinente para colocar las ficciones del corpus dentro de lo que el crítico define como “régimen de historicidad”. Es decir, modos de pensar cómo está construida la percepción del tiempo. Hartog propone que existe un orden del tiempo. Para ello, parte de la perspectiva de Kosellec acerca del horizonte de expectativa y el espacio de la experiencia. En este marco, siempre hay orden del tiempo que es dominante. Por ejemplo, según Kosellec vía Hartog, la estructura temporal de los tiempos modernos se caracteriza por la asimetría entre la experiencia y la espera. En este punto es dónde Hartog se pregunta por una configuración diferente en donde hay una máxima distancia entre el campo de la experiencia y el horizonte de espera, una distancia que está cerca de una ruptura y que genera la percepción de un tiempo que pareciera suspendido. De allí, sostiene Hartog, la experiencia contemporánea de un presente perpetuo, huidizo y casi inmóvil, que intenta a pesar de todo producir por sí mismo su propio tiempo histórico. Hartog indaga sobre la posibilidad de estar frente a un régimen de historicidad diferente del régimen moderno. O al menos, dice Hartog, estamos en un momento de “crisis” que se refleja en esta experiencia contemporánea del tiempo y constituye lo que él denomina con el nombre de “presentismo”. Hartog, François. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

Buchloh, Benjamin. "El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de la instituciones". *Formalismo e Historicidad*. Scribd: <http://es.scribd.com/doc/138476941/Buchloh-Benjamin-El-Arte-Conceptual-de-1962-a-1969> [última consulta 20 de diciembre de 2013].

Contreras, Sandra. "En torno de las lecturas del presente". *Los límites de la literatura*. Alberto Giordano (ed.): Rosario: Centro de estudios de literatura argentina, 2010.

_____. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

_____. "César Aira: vueltas sobre el realismo". *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Teresa García Díaz (coord.). México: Universidad veracruzana, 2006.

Didi-Huberman, Geroges. *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2011.

Foucault, Michel. "Utopías y Heteropías". *Revista digital Fractal 48 (2008)*: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html> , página 39. Última consulta: 04/08/2013.

Garbatzky, Irina. *Poesía y performance. Teatralidad, vocalidad y vanguardia en el Río de la Plata (Buenos Aires, 1984 - Montevideo, 1993)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.

García Díaz Teresa y J. Pablo Villalobos. "Para leer a César Aira", *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Teresa García Díaz (coord.): México. Universidad veracruzana, 2006.

Gonzalez, María Laura. "Dialéctica visual en el espectador-transeúnte: performance urbana, heterotopía y percepción." *Búsquedas y discursos*, Pelletieri Osvaldo (Dir.). Buenos Aires: Galerna, 2010.

Glusberg, Jorge. *El arte de la performance*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1986.

Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*: MIT. 1985.

_____. "La cultura en el campo expandido". <http://www.visionsofart.org/material/vmontero/Rosalind-Krauss-La-escultura-en-el-campo-extendido.pdf> (última consulta mayo de 2013).

Hartog, François. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Lippard, Lucy. *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico*. Madrid: Akal, 2004.

Ludmer, Josefina. *Aquí America Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010.

- Ngugi wa Thiong’o. “Actuaciones del poder: la política del espacio de performance”. Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Comps.), *Estudios avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Pauls, Alan. “El problema Bellatin”, en *El interpretador*, 20, www.elinterpretador.net, [última consulta 5 de agosto de 2011]
- Pitol, Sergio. “Lo que dice César Aira”, *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Teresa García Díaz (coord.). México: Universidad veracruzana, 2006.
- Quintana, Isabel. “Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, 227. 2009
- Schechner, Richard. “Restauración de la conducta”, Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (Comps.), *Estudios avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Speranza, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama, 2006.
- Taylor, Diana; Marcela, Fuentes (Comps), *Estudios avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.