

Embodied mind

Comenzamos nuestro recorrido suprimiendo la dicotomía creada en la modernidad que divide mente de cuerpo. Ya es sabido cómo el cogito cartesiano "Pienso, luego existo", fracturó la relación entre cuerpo y alma en los inicios de la modernidad. Desde Merleau-Ponty, podemos pensar que no habitamos un cuerpo, ni tenemos un cuerpo. Somos cuerpo. El autor dice que es posible pensar cómo las relaciones que se establecen con el otro siempre son a través del cuerpo; es decir, siempre se trata de relaciones corporales. Nunca tomamos contacto con el "espíritu" del otro, sólo con su cuerpo. En suma, no pensamos con un cuerpo separado de la mente. El cuerpo piensa en su totalidad y por eso hablamos de un "cognocimiento encarnado": "El ser humano es *embodied mind*. Ni se puede reducir a un cuerpo o a una mente ni puede tampoco definirse como un campo de batalla en el que cuerpo y mente luchan por la supremacía. No hay mente sin cuerpo, la mente se articula en el cuerpo y como cuerpo" (Lischer-Lichte, Erika). Si bien podemos hablar de nuestra mente o de nuestro cuerpo como si fuesen cosas separadas, no hay uno sin el otro, con lo cual se dejan de lado las jerarquías o los privilegios de la razón sobre el cuerpo o viceversa. Nuestro cuerpo habla y los cuerpos de los otros nos hablan. De esta manera, las identidades e identificaciones políticas, por ejemplo, no se fundan sólo sobre representaciones imaginarias, sino sobre el cuerpo mismo o la forma en la que nuestro cuerpo es leído por los otros.

Relacionar esto con la performance nos lleva a dos conclusiones parciales.

La primera, que la materialidad y soporte de la obra es el cuerpo del performer; es decir, la apariencia del cuerpo, su identidad cultural, de género, social, histórica, política, aparecerían como forma y contenido de la performance -cuando analicemos la obra de Pedro Lemebel y Francisco Casa, veremos cómo sus identidades sexuales se transforman en un elemento de la performance-. Así como un pintor dispone de una paleta de colores, el performer posee una paleta de posibilidades históricas, de identidades propias, que pone en juego en la performance... En suma, el cuerpo es un territorio en el cual se pueden corporizar distintas posibilidades histórico-culturales.

La segunda, que pensarnos "siendo cuerpos" enriquece la noción de acto performativo ya que entonces, al realizarse un acto performativo, es el cuerpo el que es modificado y es *en* el cuerpo donde la transformación se inscribe. Por este motivo decimos que la materialidad del cuerpo es el resultado de la

repetición de actos performativos y que nuestras identidades son el fruto de la realización escénica de determinados actos performativos. Dichos actos son producidos en comunidad (y, al mismo tiempo, producen una comunidad), entonces nuestras identidades se forjan a partir del contacto con los otros. Es decir, nuestro cuerpo está vinculado a los otros y es inseparable del entramado social. Merleau-Ponty nos agrega: "No existe una vida entre varios que nos libere de la carga de nosotros mismos, nos dispense de tener una opinión; y no hay vida 'interior' que no sea como un primer ensayo de nuestras relaciones con el otro". Entonces, si bien podemos tener momentos de intimidad individual, nunca estamos solos, porque siempre hay un elemento de la cultura con el cual mediamos nuestros pensamientos. Como sostiene Merleau-Ponty, se entiende así la experiencia del hombre como siempre compartida e, incluso, a la intimidad como un ensayo de aquello que compartiremos con un otro.

Frontera/Territorio

Para nosotros el cuerpo del performer puede evidenciar la construcción de territorio en la frontera ¿Es posible habitar la frontera? ¿No es la frontera una simple línea divisoria? En América hemos aprendido, a costa de sangre, que las fronteras no son "simples líneas". No se trata de vivir de un lado o del otro de la frontera, porque simplemente nos ha resultado imposible. Quizás sea más fácil imaginar esta noción de frontera, a la cual nos acercamos, pensando en nuestro espacio físico. Hebe Clementi piensa la historia de América a partir de cómo se fueron modificando las fronteras en nuestro continente. "Si ha de tener validez como concepto, y como realidad, debe ser considerada [la frontera] como un espacio de interacción". Sabemos, por nuestra historia, que las fronteras entre países se corresponden a intereses que acentuaron divisiones internas; y en otros casos sólo reflejan la organización del espacio colonial. Pensaremos la frontera, gracias a Clementi, como un espacio que se constituye a partir de nosotros mismos en la interacción con un otro. En la frontera entre países se producen todo tipo de intercambios, los cuales no se limitan sólo a aquello que pasa por una aduana; se trata de un complejo intercambio cultural, una mixtura o hibridación. En lo sucesivo no hablaremos de lo propio contra lo ajeno, sino que se puede generar un territorio donde dicho intercambio se consolida como espacio en sí mismo, es decir, como espacio de interacción.

Los espacios de interacción tampoco se limitan a las zonas próximas a la frontera, sino que se distribuyen por todo el territorio. No sólo en las ciudades cercanas a las fronteras, sino también entre países se observa la interacción entre los territorios. Quizás la imagen que más nos sirva para ejemplificar esto sea la de una paleta de colores donde vemos los pasajes de un color a otro. Cómo decir dónde termina

el amarillo y comienza el rojo. Las relaciones se complejizan, claramente observamos un color rojo y un amarillo, pero en la tensión entre estos elementos se genera una multiplicidad de posibilidades infinitas. Podríamos determinar cuál es el rojo y cuál el amarillo, pero al hacer una determinación tan "estricta y rigurosa", nos perderíamos de esa riqueza que habita en la multiplicidad, en la mixtura generada por la tensión entre dos elementos. Con colores resulta gráfico y simple, pero si se trata del espacio socio-político se vuelve más complejo. Lo que determina cada elemento también recae en una multiplicidad. Somos, como sociedad y como sujetos, resultado de infinitas relaciones compositivas y descompositivas. Nos constituiríamos como sujetos, en parte, por la forma en la cual nos relacionamos con otros elementos. Las relaciones que nos constituyen, y que al mismo tiempo podemos producir nosotros, conformarían un espacio de interacción. Si el cuerpo puede ser pensado como un territorio, se trataría de un espacio que interactúa con otros. Es decir, el cuerpo necesariamente está compuesto de límites y fronteras: existen en él regiones, zonas, cuyo funcionamiento nunca es autónomo dado que no puede cerrarse sobre sí mismo. Un cuerpo cerrado sobre sí mismo es un cuerpo muerto. El cuerpo vivo es frontera y, por eso mismo, es interacción

Cuerpo-Cultura

Nuestro cuerpo está marcado culturalmente. Así podemos distinguir, por ejemplo, a una bailarina clásica de otra mujer que no lo es. "Indudablemente, un otro no dista mucho para mí de reducirse a su cuerpo, es precisamente ese cuerpo animado de todo tipo de intenciones, sujeto de muchas acciones o propósitos de los que yo me acuerdo y que contribuyen a dibujar para mí su figura moral. Pero, finalmente, no puedo disociar a alguien de su silueta, de su tono, de su acento."(Merleu-Ponty) Incluso en la quietud del cuerpo fenoménico observamos las cicatrices de la vida cotidiana del performer. Para Gómez Peña : "Un 'evento' o 'acción' de performance es simplemente el segmento de un proceso mucho más largo que no está disponible para el público y, en este sentido, stricto sensu, no tiene principio ni fin. Nosotros sencillamente elegimos una porción de nuestro proceso y abrimos las puertas para exponer al público esta experiencia". Creemos que estas palabras de Guillermo Gómez Peña son clasificadoras para pensar la frontera entre la vida y el arte, entre la vida del artista y su arte. Gómez Peña ha trabajado siempre sobre los procesos de hibridación cultural, la frontera entre México y Estados Unidos ha marcado su cuerpo, su obra. Él trabaja a partir de su cuerpo, un cuerpo que está marcado culturalmente por la frontera. Es decir, si la identidad se crea a partir de una multiplicidad, y encontramos allí una frontera viva, en tanto que espacio de interacción entre diversos componentes culturales, sólo resta señalar que la frontera nos

habita, constituye nuestra identidad. Nosotros somos configurados por la frontera y nosotros la configuramos a su vez. Se trata de una relación encarnada, que nace, se proyecta, se crea y recrea en y a partir del cuerpo. Así sucede en las performances en las que nos detendremos en este trabajo: "El cuerpo, nuestro cuerpo, y no el escenario, es nuestro ver-dadero sitio para la creación y nuestra verdadera materia prima. Es nuestro lienzo en blanco, nuestro instrumento musical, y libro abierto. (...) Incluso en el caso que dependemos demasiado de objetos, locaciones y situaciones, nuestro cuerpo sigue siendo la matriz de la pieza de arte (...) Nuestro humanismo reside en la garganta, la piel, los músculos, el corazón el plexo solar y los genitales. Nuestra empatía por la orfandad social se expresa a sí misma como una forma visceral de solidaridad con aquellos pueblos, comunidades o países inmersos en la opresión y en las violaciones de los derechos humanos" (Gómez Peña). Existe en él, como en tantos otros artistas que se hacen carne con la realidad de su época una relación de continuidad entre su cuerpo individual y el cuerpo social que, entre otros elementos, es lo que le confiere su potencia acontecimental.

En suma, el cuerpo fenoménico del actor, ese cuerpo estar-en-el-mundo, no es otra cosa que el resultado de diferentes procesos de hibridación cultural. En el caso de Gómez Peña su obra sería imposible (o al menos extremadamente diferente), sin su rostro, su acento, ese cuerpo que habita y es habitado por la frontera entre México y Estados Unidos. Lo interesante en el arte de performance que a nosotros nos llama la atención, en aquellas performances que se abren a lo político, es que a partir de su cuerpo individual, el performer genera actos performativos en los que tanto despliega sus pro-pias posibilidades expresivas de acuerdo a sus condiciones materiales de existencia, pero también abre otras vinculadas a su campo imaginario particular y a esa "tercera entidad" que se crea a partir de la interacción con el otro, el espectador; una tercera entidad que bien puede ser pensada como acontecimiento y que no pertenece ni al performer ni al espectador, sino a ambos.

Sería un error atribuirle al cuerpo del performer la totalidad de la materialidad de la realización escénica, ya que no siempre es el único cuerpo material en la escena. Comparte, a veces, el espacio con otros elementos. No obstante, para nosotros, hablar del cuerpo del performer no es lo mismo que hacerlo sobre un objeto, ya que su materialidad no es fiable a un objeto. Hay que pensarlo desde las categorías de sujeto. Dice, en tal sentido, Fischer-Lichte: "El cuerpo humano no posee una esencia invariable, sólo reconoce el ser en tanto que devenir, en proceso, en tanto que cambio. (...) El físico es-tar-en-el-mundo contradice palmariamente la idea de obra de arte. El cuerpo humano no puede convertirse en obra hasta que muere, y entonces sólo en tanto que cadáver."

Nada queda después de la realización escénica, más que restos de escenografía, vestuario o algún objeto creado a partir de ella. Y nada de todo eso es la realización escénica en sí. "Las realizaciones escénicas no son un artefacto fijable ni transmisible, son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad, es decir, en su continuo devenir y desvanecerse, en la autopoiesis del bucle de retroalimentación".(Fischer-Lichte)

La ideología como acto

Para Althusser la ideología sería ese "sistema de ideas, de representaciones, que dominan el espíritu de un hombre o un grupo social". La ideología organiza nuestra relación con el mundo. Pero, además, posee una existencia material que radica en nuestros actos. La ideología se realiza por medio de los actos que generamos. Uno "actúa según sus ideas". Las prácticas o actos se regulan por rituales en los cuales están insertos. Es decir, la existencia material de la ideología está organizada por normas sociales que prevén su funcionamiento. Althusser afirma que son los aparatos ideológicos de Estado quienes se encargan de regular las prácticas, las cuales suceden dentro de dichos aparatos.

Ya no se trata solo de un cuerpo que porta tanto las huellas de su recorrido individual como de lo socio-histórico y cultural (como sostiene Foucault al describirlo como "superficie de inscripción de los acontecimientos"), sino de un cuerpo que realiza acciones que tienen ideología, de un cuerpo "ideologizado" y, por lo tanto, político. Político porque esas acciones ideologizadas, cuando son verdaderamente encarnadas y potentes, logran generar "acontecimientos", que Rancière define como "secuencias de acciones identificables [capaces de generar] transformación del tejido común"

Podemos ver como cuerpo político al cuerpo de performer ya que a partir de una visión determinada del mundo, de una ideología encarnada en su propio cuerpo, el performer logra realizar un acto político, es decir, "... una articulación, crítica y disensual, entre un problema concreto y la lógica general de la dominación [ya que] un sujeto político es quien va más allá de reclamar su 'parte' y cuestiona la misma distribución jerárquica de las partes y los lugares (...) [Por ello] una práctica política particular y situada puede atravesar lo social entero con las preguntas que plantea, con la afirmación de las capacidades de cualquiera para la acción que demuestra"(Rancière)

En la medida en que el performer traduzca su ideología política en arte, hablaremos de un "activismo artístico", una forma de activismo que se da en el campo del arte y que está relacionado con el activismo político ya que "el activismo artístico no sólo plantea 'romper' con la autonomía del arte. Declara indeseable esta separación de una esfera especializada".(VV AA) Ciertamente la posibilidad de pensar la

dimensión ideológica del arte hace que no sea posible una autonomía de ambas esferas y nos permite, en cambio, hablar de una relación o diálogo entre éstas. Ninguna depende de la otra, no se trata de generar una jerarquía entre arte y política. No se funde el arte hacia dentro del campo político, ni tampoco podemos afirmar que todo arte sea político. En todo caso, basta con reconocer que en ciertas expresiones artísticas que se encuentran abiertas a la problematización política -ya sea porque generan acontecimiento, ya sea porque ponen en escena, encarnan, ese encuentro entre posturas contrapuestas del que habla Mouffé -existe una frontera viva, un *entre*, que es generado por el cuerpo del performer.

Sangrar por la herida

En la última dictadura cívico-militar-eclesiástica, no fue el único momento de nuestra historia en el cual hubo tortura, o la implantación de un modelo económico por medio del terror. Galeano afirmaba que “Peores consecuencias que la sangre y el fuego de la guerra tuvo la implantación de una económica minera” (1971). Si tomamos el hambre y la pobreza como los tormentos físicos que son, teniendo en cuenta que son el resultado de un capitalismo excluyente, (males sistematizados por corporaciones que sólo buscan mantener niveles de rentabilidad) se trata de mecanismos de dominación que pueden ser entendidos dentro de nuestro concepto diseminado de tortura. Podríamos limitarnos y hablar de tortura en la dictadura, pero hay artistas que han logrado presentarse como itinerario de una resistencia. Resistencia al colonizador español, a Videla, a Pinochet, a la economía de libre mercado, a la opresión generalizada sobre el cuerpo y el deseo sexual. Han representado y presentado la posibilidad histórica de resistir.

¿Qué se pretende de un cuerpo cuando se lo coloca sobre una mesa de torturas? ¿Es posible bailar sobre una mesa de torturas? Se espera que se contorsione al compás del dolor, pero nunca que dance; que grite, pero que no cante. La identidad del torturado, creada por el torturador, podría revelarse y recrearse a sí misma como resistencia que se hace carne, huesos, tendones, fibras nerviosas... En la performance que analizaremos a continuación, las Yeguas del Apocalipsis logran generar resistencia en cada relación de poder. Relación que se constituiría por el par individualización-vínculo social. Hay elementos que pretenden aislar al individuo, pero el performer logra utilizarlos como medio para alcanzar una relación con el otro.

La acción se llevó a cabo un 12 de octubre de 1988 -Día de la raza y de la hispanidad-, en la sede de la Comisión Nacional de Derechos Humanos de Chile. El público ingresó al espacio sigilosamente y se ubicó en los costados del salón. En el piso, y colocado en el centro de la sala, había un gran mapa de América

Latina dibujado sobre un fondo blanco. Estaba cubierto de vidrios rotos de botellas de coca-cola. En un costado, y sentados en el suelo, estaban Francisco Casas y Pedro Lemebel. Usaban pantalones negros, dejando torso y pies desnudos. En el pecho tenían adherido con cinta Scotch negra un reproductor de música personal, tipo walkman. Con los auriculares puestos, sólo ellos escuchaban la música. Se pusieron de pie y caminaron hacia el mapa alzando un pañuelo blanco cada uno. Con sus pies presionaron los vidrios contra el piso y se ubicaron cada uno en una punta del mapa. Comenzaron a bailar una cueca chilena hasta llenar el mapa de sangre.

La obra de las Yeguas está marcada, en principio, por su identidad sexual, la cual está explícita en su nombre. Se definían como "chamanas sexuales, iniciadoras de hombres... Dos maricas" (Caravajal, 2010). Pero a su vez la palabra "yegua" remitía a etnias que estaban extinguiéndose. "Yeguas" por maricas y por su identificación con pueblos originarios. Y "Apocalipsis" como una burla al avance del sida. Así, al bailar la cueca, los performers resisten en varios sentidos. Bailan una danza tradicional, que fue al mismo tiempo, tanto una danza utilizada para hacer un reclamo por las ausencias de los desaparecidos, como una danza oficializada por la dictadura; una danza que es además una conquista marica. Sobre todos esos sedimentos bailan las Yeguas. Quizá se trate de bailar a pesar de todo, seguir bailando a pesar de la tortura, resistir bailando. Y al hacerlo aparece la marica negada por la sociedad. Su baile es una desobediencia sexual, un acto de resistencia en el plano de las prácticas sexuales. Desobedece la heterónoma del patriarcado y a la dictadura que persigue homosexuales. Ponen al deseo sexual en la arena de la discusión política. No sólo bailan para denunciar, también bailan para coger.

Pero no bailan sobre la tierra o sobre pétalos de rosas. Bailan sobre un mapa de América Latina cubierto de vidrios rotos de botellas de Coca-cola. Estas botellas rotas son, en primer lugar, basura. Una basura peligrosa. Se podría decir que es nuestra basura, pero también le pertenece a alguien más. Volviendo sobre el título de la performance, "La conquista de América", deberíamos buscar al elemento invasor. Podríamos encontrarlo en los auriculares que aíslan, pero también en los vidrios de Coca-cola. Sabemos que no se trata de una empresa latinoamericana, sus intereses apuntan a la concentración de capital. E incluso sabemos, hoy en día, que empresas como Coca-Cola apoyaron financieramente a los golpes de estado en América Latina y se beneficiaron con crisis económicas en otros lugares (Klein, 2011). Al hablar de conquista de América y poner como elemento invasor a una empresa multinacional, las yeguas diseminan el concepto. Lo arrastran por todas las épocas, desde la llegada de los españoles hasta el día de hoy. Así, denuncian que la conquista excede el aniquilamiento de los pueblos indígenas: es también la desaparición sistemática personas, la implantación de un modelo de la navidad con nieve y la

internalización de los colores de la marca Coca-Cola. En cada conquista el objetivo es diferente, como también son distintos los modos de resistencia.

Podrán habernos invadido para vendernos Coca-Cola, pero somos nosotros quienes por acción, omisión o aquiescencia hemos transformado las botellas en objetos de tortura. Los cortes producidos en la piel, ese vidrio penetrando la carne, es la marca de una empresa que no sólo vende una bebida sino que vende sensaciones. Para disfrutar de los "beneficios" del capitalismo fue preciso que miles pagaran con su cuerpo las consecuencias. No sólo los pobres pagan el precio de la conquista. Todos, en mayor o menor grado, pagamos con nuestros cuerpos. Los cortes de los vidrios no se hacen sobre la carne del individuo sino sobre la carne del sujeto colectivo. Los vidrios son así basura, pero también símbolo del residuo colonial e instrumento de la tortura capitalista. El consumo se hace carne. La marca ingresa en el cuerpo, lo flagela y derrama la sangre.

La tortura, como experiencia colectiva del horror, tuvo una particularidad en nuestro territorio: dijimos que había latinoamericanos torturando latinoamericanos. Como si se tratase de una autoflagelación. ¿Será por eso que las yeguas se someten a sí mismas a la realización de un acto tan doloroso? ¿A qué nos sometemos nosotros todos los días para sostener un sistema que nos sigue torturando por otros medios? Las yeguas se someten al suplicio para reconocerse en el dolor, para aparecer como cuerpos que denuncian el flagelo: acto sacrificial que se produce sobre un mapa que funciona como el territorio latinoamericano y como mesa-sala de tortura; ritual que hace referencia a sí mismo y no a algo dado de antemano. Es decir, no se trata de ningún ritual de faquires o caminantes de brasas, sino de una violencia ejercida sobre el propio cuerpo que no está regulada por normas de ningún tipo. La violencia aparece únicamente regulada por la voluntad del artista. También la sangre funciona dentro del par individualización-vínculo social. La sangre pertenece al interior del individuo, al orden más íntimo posible: dentro de cada uno corre su propia sangre, dentro de todos corre sangre. Pero ésta es volcada sobre la tierra, sobre el mapa. Es la sangre derramada en las luchas por la independencia, pero también la que se derrama en las fosas comunes. Sangre que se funde con la sangre del otro. Sangre que entra en contacto con las heridas de un otro. Se genera así un vínculo de sangre, de hermandad. Y, como si al entrar en un terreno peligroso sonara una alarma, recordamos que éstas son "yeguas del apocalipsis". La posibilidad de contagio de HIV aísla. Pero, frente a este temor, ellas no dudan en dejar que su sangre se funda con la de ese otro. Desobediencia sexual que resiste frente a la disciplina en el sexo. Sus identidades se forjan en esta acción, se actualizan en su resistencia. Si la tortura se ha diseminado, tanto o más debemos diseminar los mecanismos de resistencia.

La acción del las yeguas constituye un verdadero acontecimiento. Pocos vieron la acción ese día, pero hoy nos sigue movilizándolo. Una acción como un grito producido hace décadas y del que todavía nos llegan sus ecos, sus resonancias. Ellas, a pesar de todo, siguen bailando juntas en la distancia y en la cercanía. Son las brasas de un fuego que no deja de arder. Estas obras demuestran que es posible utilizar la performance como un activismo artístico para reconstituir constantemente el tejido social, para así pensar una Latinoamérica unida y libre de toda dominación.

Conclusiones

La performance es una práctica que vincula una reflexión con la praxis en un mismo movimiento. La performance es comunidad, materialidad no fijable, acto performativo que genera en sí y a par-tir de sí una comunidad. La performance es realidad social en sí misma y tiene la capacidad de que su acontecer modifique a todos los participantes. Así, se alza frente al mercado una posibilidad de no sucumbir ante la obra de arte como mercancía, y esto es gracias al cuerpo del performer. "Como cuerpo vivo (...), se resiste obstinadamente a cualquier intento de ser declarado obra, por no hablar de cualquier intento de hacerlo obra. El actor/performador no transforma su cuerpo en obra, lleva acabo procesos de corporización en los que el cuerpo deviene otro. Se transforma, se recrea, acontece"(Lischer-Lichte). ¿Podremos utilizar la performance para generar nuevas realidades sociales? A través del cuerpo del performer, ¿podremos llevar conciencia de los diferentes modos de opresión al público? Para nosotros la performance podría ser un medio para una lucha contra el mayor de los enemigos: la colonización de la subjetividad. El cuerpo del performer puede ser la clave para llevar los nuestros lejos de la alienación. "El objetivo no es de "gustar de" ni siquiera "comprender" el performance, sino crear un se-dimento en la psique del público."(Gómez Peña).

Bibliografía

Bartís, Ricardo, "El trabajo del actor", en *Revista Punto de vista*, número 60, 1998.

Bernardo, Héctor. "¿Civilización o barbarie?", en *Revista 2016*, n° 915, Abril de 2015.

Brodsky, Marcelo y Pantoja, Julio (editores). *Body Politics*. Buenos Aires: La marca editora. 2009

Carvajal, Fernanda. "La convulsión coliza. Notas sobre las Yeguas del Apocalipsis", en *Re-vista Ramón*, n°99, abril de 2010.

Clementi, Hebe. "El espacio libre a descubrir y el concepto de frontera". En *La frontera en América Latina I*. Buenos Aires: Leviatán. 1987

Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). *Nunca más*. Buenos Aires: Eudeba, 2007

De Marinis, Marco. "Notas sobre la documentación audiovisual del espectáculo". en De Marinis, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatralogía*. Buenos Aires, Galerna, 1997.

Deleuze, Giles y Guattari, Felix. "Rizoma". En *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos. 2002

Deleuze, Giles. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus. 2008

Deleuze, Gilles, "Posdata sobre las sociedades de control", en Christian Ferrer (comp.), *El lenguaje literario*, T. 2, Montevideo, Nordan, 1991.

Docters, Walter Roberto, Arana. *Centro clandestino de tortura y exterminio*, La Plata, Solución gráfica, 2012.

Expósito, Marcelo; Vidal, Ana y Vindel, Jaime. "Activismo artístico", en Longoni, Ana (recopiladora), *Perder la forma humana*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

Feinmann, José Pablo. *La sangre derramada, un ensayo sobre la violencia política*. Buenos Aires: Seix Barral. 2010

Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores. 2011

Foucault, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Madrid, Pre-textos, 2004.

Foucault, Michel. *vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores. 2012

Galeano, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, Bs. As., Siglo Veintiuno Editores Argentina, 1971. Reimpresión 2010.

Gómez-Peña, Guillermo. *En defensa del arte de performance*. 2005

Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

Lezama, Alejandro. "Louis Althusser, el pensar como síncope". en VV.AA.. *Louis Althusser, una introducción*. Buenos Aires: Quadrata de Incunable. 2012

Longoni, Ana (recopiladora), *Perder la forma humana*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2002.

Mouffe, Chantal, *En torno a lo político*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2007.

Padín, Clemente. "La performance desde la perspectiva latinoamericana". En Escáner cultural (revista virtual) año 7. Chile. 2005

Quignard, Pascal. *El odio a la música*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1998.

Ramos, Jorge Abelardo, *Revolución y contrarrevolución en la Argentina*, Buenos Aires, Amerindia, 1957.

Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

Rancière, Jacques, en Garcès Marina, Sánchez Cedillo, Raúl; Fernández Savater, Amador, "Entrevista con Jacques Rancière: La política de los cualquiera", 01/10/2010, [en línea] <http://www.lavaca.org/bibliovaca/entrevista-con-jacques-ranciere-la-politica-de-los-cualquiera/>