

Trabajo Final de Especialización (TFE)
Especialización en Estudios de la Performance – Facultad de Artes - UNC

*Para un retardar transamericano de la puesta:
procedimientos transfronterizos en performance.*

*Directora: Dra. Silvia Barei
Estudiante: Jean Luiz Palavicini*

Índice

Introducción.....	pág3
1. Diálogos con la experiencia performática de Retardar la Puesta: Performance y el problema de su documentación.	
Introducción.....	pág 3
En torno a algunas visiones sobre performance.....	pág 4
La performatividad de la documentación en performance: un intento de comprender esos procesos más allá de la mera sustitución.....	pág 8
A modo de cierre.....	pág 12
2. Vueltas en torno a la noción de contacto	
Introducción.....	pág 13
Marco teórico y fundamentación: a modo de declaración de intenciones, en donde se intenta justificar porqué consideramos importante y elegimos pensar un dispositivo poético centrado en operaciones de contacto.....	pág 14
En torno a la noción de contacto.....	pág 19
A modo de cierre.....	pág 23
3. Para un Retardar Transamericano de la la Puesta	
Introducción.....	pág 24
Para un retardar de la puesta transamericano: antecedentes; memoria poética y como nace el proyecto.....	pág 25
Presentación de Retardar: una breve genealogía.....	pág 27
De la diseminación o expansión de Retardar.....	pág 29
Palabras finales.....	pág 32

Introducción

En el presente trabajo intentaremos exponer las ideas centrales de nuestro proyecto en el cual hemos intentado crear un dispositivo performático transfronterizo. Como parte de este movimiento, en el primer apartado nos pondremos en diálogo, inicialmente, con el cuestionamiento acerca de la posibilidad de una performatividad de la documentación en performance, momento en que nos valdremos de los aportes de Philip Auslander, para luego, en el segundo, construir un marco conceptual en torno a la noción de contacto apoyándonos principalmente en el análisis que Eric Landowski realiza en torno al régimen de interacción por ajuste, además de también señalar a una latencia de la idea de contacto dentro del escenario de los debates latinoamericanos en torno a la producción artística, como veremos a partir de Pedro Pablo Gómez.

Por fin, en el tercer capítulo, nos abocaremos a describir nuestra propuesta de performance apuntando, entre otras cosas, a cómo el proyecto nació desde una experiencia inicialmente personal y que, con el tiempo y el proceso de producción poético, se tornó una propuesta colectiva apoyada en el uso de instrucciones, recurso que permitió la diseminación de la experiencia con la cual trabajamos. Finalmente, marcaremos otros diálogos que permean nuestra propuesta como aquellos ligados a una crítica de las fronteras, desde el pensamiento estético decolonial, y de archivo entendido como texto heterogéneo, como lo plantea Juri Lotman.

Capítulo 1. Diálogos con la experiencia performática de Retardar la Puesta: Performance y el problema de su documentación.

Introducción

En el transcurso del presente capítulo nos dedicaremos a desarrollar una serie de cruces entre distintas nociones de performance aplicadas a nuestra producción poética, *Retardar la Puesta*. Como se trata de una experiencia performática mediada por estrategias de documentación, abordaremos cuestiones relacionadas a este problema, poniendo en diálogo puntos de vista distintos que abonan a esta discusión, como el de Rebecca Schneider y, principalmente, el de Philip Auslander, quién piensa ese proceso como algo realizativo o performativo. A raíz de eso, valdría anticipar un primer cuestionamiento: ¿Los procesos de documentación en performance pueden actuar, más que como formas de

reemplazar o sustituir, como maneras de completar una experiencia performática, a modo como Victor Turner nos da a entender a partir de su etimología de *parfournir*?

Otra cuestión que vale asignar a modo de preámbulo, es que intentaremos no cometer aquí el error de definir performance de forma asertiva. No obstante, creemos de interés, casi como una suerte de epígrafe fuera de lugar, citar algunas palabras de Guillermo Gómez-Peña que, más que acaparar o enyesar nuestra comprensión sobre este arte, nos puede dar algunas pistas acerca de su carácter abierto e insumiso. En sus palabras:

A diferencia de las fronteras impuestas por un Estado-nación, las fronteras en nuestro “país del performance” están abiertas a los nómadas, los emigrantes, los híbridos y los desterrados. Nuestro país es un santuario temporal para otros artistas y teóricos rebeldes expulsados de los campos monodisciplinarios y las comunidades separatistas. (2011: 497).

Antes de empezar a hilar los diversos puntos de nuestra discusión, es importante hacer una última aclaración. No tendremos en cuenta aquí acciones que se dan con participación o intercambio directo con un público, lo que involucraría pensar en otras complejidades, como por ejemplo tener en cuenta el registro de esas participaciones y recolección de impresiones o testimonios. Trataremos de trabajos que se dan principalmente en espacios abiertos (con excepción de aquellos que puedan citar ocasionalmente lxs autorxs que movilizaremos en la discusión) y que encuentran en su documentación un dispositivo elemental que, entre otras cosas, permite a la acción pervivir más allá de la memoria de sus participantes y alcanzar otros públicos.

En torno a algunas visiones sobre performance.

A continuación, propondremos algunos diálogos entre algunas nociones en torno a performance y nuestra propuesta performática. A raíz de esto, con la intención de favorecer el entendimiento de este diálogo, anticiparemos en qué consiste nuestro proceso de performance *Para un retardar transmamericano de la puesta*, cuestión que luego en el capítulo tres retomaremos y daremos mayor desarrollo. Éste se trata de un proyecto colectivo que busca, mediante estrategias variadas de documentación, acompañar, desde distintos puntos del territorio latinoamericano, el momento del poniente del sol, buscando extender al máximo ese fenómeno a través de la constante necesidad de cambio de punto de vista. El proyecto cuenta con colaboradorxs de distintos lugares de la región

latinoamericana que han sido convocadxs para replicar la acción de retardar la hora de la puesta del sol a partir de una serie de instrucciones pautadas previamente, cuestión que coloca a todxs lxs participantes en el mismo horizonte de partida.

Dentro de lo que se puede llamar, a partir de los aportes teóricos de Erika Fischer-Licthe, como giro performativo de la performance, vemos un cambio oriundo de la práctica de este arte que convierte las características del objeto estético tradicional, el cual deja de tener una calidad apenas material, es decir, de ser una cosa/obra, como por ejemplo un dibujo o una pintura, para pasar a ser pensado sobre todo como acción. En este contexto, los caminos recorridos por el arte de la performance y el pensamiento producido alrededor de ese itinerario, nos exige pensar desde otros lugares, tal como nos posibilitan Richard Schechner y Diana Taylor, quiénes centran sus investigaciones más que en cosas u objetos, en comportamientos o prácticas, razón por la cual se hace necesario, aunque de forma sumaria, adentrar a esas definiciones y hacer un diálogo desde nuestra propuesta.

Richard Schechner nos ofrece dos definiciones bastante pertinentes para el abordaje de nuestro enfoque, pues nos permite leer la performance tanto desde la idea de “comportamiento ritualizado infiltrado por el juego” (2012), como desde la idea de performance como “conducta restaurada”. En cuanto a la primera concepción, si nos detenemos en la consigna presente en *Retardar la Puesta* encontramos que por sus características ésta se muestra emparentada a la idea de juego, ya que es una actividad que pervierte el orden habitual de las cosas y donde podemos observar una conducta ubicada por fuera de los engranajes de lo “serio”. Respecto a la noción de conducta restaurada, ésta nos permite entender nuestra propuesta, la de retardar la puesta de sol, como una acción que se restaura en dos sentidos. Por un lado, por la vía del sol como tema central, en *Retardar* podríamos conjeturar que resuena un eco de una serie de manifestaciones de rituales andinos y mesoamericanos en relación al mismo astro, como lo es el ritual y celebración del Inti Raymmi. Por otro lado, otra forma en que vemos la idea de restaurar una conducta es al proponer a otras personas (colaboradorxs), a través de una serie de instrucciones, que lleven a cabo una experiencia basada en una misma secuencia de acciones a ser realizada “una vez más” en distintos espacios.

A su vez, Diana Taylor, desde una línea de pensamiento que toca varios puntos comunes a Schechner, piensa la performance como una suerte de archivo que se hace cuerpo, o más bien, como repertorio, aquello que habita a unx, como una forma de ser o una práctica hecha costumbre o, si así se quiere, pensando en términos artísticos, como una suerte de poética que se actualiza en sus varias manifestaciones. Taylor aboga que por

medio de la performance, entendida como repertorio, es posible la transmisión¹ de elementos culturales que pueden mezclarse a otros manteniendo su eje elemental, diferentemente de lo que piensa Joseph Roach que, como la propia autora afirma, piensa en términos de sustituciones (2011: 419). En ese sentido la idea de ADN actúa como elemento basilar para pensar la performance como algo que resiste, aunque transmutándose, más allá de cambios aparentes o de las distintas personas que la actualizan o la practican.

Considerando que nos posicionamos desde la perspectiva de que existe una sedimentación o una práctica difundida de forma general de acompañar las puestas del sol, al pensar desde nuestra propuesta de una persecución que dilate al máximo ese momento de transición por medio de sucesivos cambios del punto de vista, podríamos aquí considerar que un repertorio inicial, ampliamente difundido en diversas sociedades, se expandiría o que su ADN, como lo diría Taylor, se manifestaría de forma transmutada en la experiencia performática que proponemos. Distintos, y muchas veces distantes, son el deseo o querer ser de una poética y los efectos que realmente ella genera en un público, pero no podríamos dejar de hacer la conjetura de que *Retardar* pudiera incitar una expansión de un repertorio o crear una conducta que tal vez pueda ser replicada o restaurada por otras personas que la hayan conocido. Más allá de tornarse una nueva costumbre o práctica social, nuestro proyecto demuestra tal vez cómo una propuesta vivenciada de forma personal puede expandirse a otras personas, en distintos puntos de Latinoamérica, haciéndose por lo menos en el seno de ellas un nuevo repertorio.

En estrecho diálogo con la posición de Taylor, podríamos mencionar aportes de Rebeca Schneider que brindan una interesante problematización acerca de la articulación entre performance y archivo, contribución que nos permitirá empezar a dimensionar las relaciones que se producen, a este nivel, en nuestro proyecto. La autora nos invita a reflexionar sobre la performance en el marco de la cultura general del archivo. Por un lado, nos propone reflexionar sobre las limitaciones que una idea habitual de archivo ofrece a la idea de performance y, por el otro, sobre los modos de permanencia y de transmisión de conocimientos que habilita la performance como práctica social y cultural. En su ensayo “La performance permanece” (2011), Schneider empieza esta problematización cuestionando la idea que Peggy Phelan sostiene acerca de la performance, quien la considera como un acto que “llega a ser lo que es a través de su desaparición” (PHELAN, 2011: 93), es decir, que

¹ Es importante aclarar aquí que Taylor, en su ensayo “‘Usted está aquí’: El ADN del performance”, habla de la transmisión, de generación en generación, de un trauma, en el caso particular de su ensayo, el trauma es la experiencia de la dictadura argentina y de sus prácticas de tortura y desaparición de personas.

se realiza por única vez, en un tiempo que no es posible de repetir, pues cualquier “repetición” no será otra cosa que una performance nueva, y, que por lo tanto, no es reproducible ya que cualquier material documental o de registro no puede abarcarla como tal (2011: 97). Aquí, Schneider se pregunta si al pensar en términos de “desaparición”, no estamos, en realidad, observando la performance desde la lógica del archivo y, a su vez, limitándola, ya que, desde este punto de vista, su desaparición se consideraría por el hecho de no producir restos materiales que la puedan conservar, entonces, y aquí es donde radica la propuesta teórica de Schneider, bajo esta ilación ¿no estaríamos anulando cualquier potencial de permanencia de la performance?

En este sentido, la autora reflexiona sobre qué otros modos de archivar puede habilitar la performance, es decir, qué otros modos de permanecer podría implicar. Para esto, Schneider toma como referencia prácticas que la cultura popular activa para mantener vivo el recuerdo de acontecimientos propios de la vida de la comunidad, dígame históricos, tradicionales y de costumbres, como por ejemplo las narraciones orales, las danzas y bailes folclóricos, las improvisaciones y lo que ella llama de “prácticas rituales corporizadas como historia” (SCHNEIDER, 2011: 229), prácticas desarrolladas en el tiempo y como parte de un comportamiento social que no responden a una lógica de conservación objetual sino que más bien persiguen la creación de un continuo de transmisiones cuerpo a cuerpo que se producen de manera generacional y se imprimen en la memoria de las personas y comunidades (2011: 229).

Como vemos desde la perspectiva de Schneider, podemos también pensar desde un diálogo entre performance y su documentación de forma menos antagónica como sucede, por ejemplo, en Phelan. Entendemos que sin duda las técnicas de registro no pueden reproducir y capturar en la totalidad de su complejidad lo que fue una experiencia performática realizada en vivo para una audiencia. Sin embargo, más allá de la pertinencia de esa limitación, consideramos que este no es el problema principal en nuestro trabajo, sino pensar en las posibilidades a través de las cuales ambas cosas se pueden complementar. En ese sentido, nos puede ser útil para pensar desde otro lugar, así como generar un marco de legibilidad de nuestra propuesta, establecer un cruce desde los aportes de Philip Auslander y Victor Turner, aunque éste último no se refiera propiamente al tema de la documentación.

Como veremos, para Auslander parte del problema de pensar la documentación en performance, entendida ésta como algo irreproducible, vendría de una creencia ontológica en torno a las técnicas de registro en las cuales la realidad sería plasmada casi como un

calcado fiel de su referente. En ese sentido nos parece bastante comprensible pensar que los registros de una performance jamás podrán reproducir lo que fue su experiencia en vivo. No obstante, si pensamos fuera de esa creencia ontológica acerca de las técnicas de registro visual, podemos considerar otros tipos de interacción entre performance y documentación.

La performatividad de la documentación en performance: un intento de comprender esos procesos más allá de la mera sustitución.

Si nos detenemos desde la perspectiva de que en *Retardar* las contribuciones individuales de sus colaboradorxs consistirían en una acción mediada por estrategias de documentación o de registro, conforme la manera en que ellxs lo decidieran y el tiempo de su elección, es decir, durante o después de la experiencia de retardamiento, se observa que se trata de una propuesta que opera desde una suerte de experiencia compleja o, más bien, de una experiencia que pide de una técnica de documentación que la complete. Teniendo eso en cuenta, la obra “Del ritual al teatro”, de Victor Turner (2015), nos resulta de sumo interés para pensar en cuanto a la posibilidad de relato o documentación y, como veremos a seguir, de la expresión de una experiencia. El antropólogo escocés, en su investigación sobre los dramas sociales, realiza un mapeo de etimologías sumamente pertinentes a nuestro enfoque. Turner, basándose principalmente en los aportes que Dilthey hace en su esquema acerca de la unidad estructurada de la experiencia, considera que el momento en que unx artista expresa su experiencia vivida, *Erlebnis*, ésta encuentra su adecuación perfecta en una forma estética, de modo que la experiencia tendría como su culminar la expresión de la misma en un acto de *parfournir*, es decir, en una performance.

Para pensar en la noción de expresión, Turner nuevamente echa mano al trabajo etimológico de Dilthey, encontrando su origen en la idea de extraer, exprimir, es decir, hacer salir para fuera. A partir de otra etimología más, establece una relación muy importante, ahora con la noción de performance que según Turner vendría de *Parfournir*, del francés arcaico *concluire*, *encontrar la culminación de una experiencia*. La idea de performance (teniendo en cuenta ese mapeo etimológico presente en el ensayo de Turner) estaría por lo tanto directamente vinculada con la misma noción de experiencia vivida (*Erlebnis*), siendo en realidad el momento culminante o final de ésta, cuando ella se completa (2015: 15 y 16).

Por fin, vale rescatar que tanto el término experimento como el término “experiencia” derivarían de una misma raíz latina, *experiri*, que contiene en sí el sentido de probar o intentar algo en un afuera o en una exterioridad, lo que parece en estrecha consonancia con experiencias como la de *Retardar*, donde la propuesta es transitar una situación “común”, la

de acompañar la puesta del sol, pero de una nueva forma, distinta, que no es habitual. Cito a Turner:

Si juntamos esos varios sentidos [*de experiri*], tendremos un sistema semántico en ‘camadas’ enfocado en la ‘experiencia’, que la retrata como un viaje, un ensayo (del yo, de las suposiciones sobre los otros), un pasaje ritual, una exposición al peligro o al riesgo, una fuente de miedo (2015: 22)²

donde una acción de retrospectiva creativa la puede completar. Aquí podemos pensar, cuando Turner habla de acción de retrospectiva, en la idea de relato como una voz o discurso *a posteriori* que llega a otras personas narrando las experiencias vividas por alguien, o como en nuestro caso como un relato acerca de una performance, lo que nos permite pensar en esa forma de discurso/documento como un modo de exacerbar una experiencia, de llevarla a un nivel tal vez más complejo o completarla, como nos apunta el autor.

Podemos ver eso en los modos en que algunxs colaboradorxs encontraron soluciones para pensar en estrategias de documentación de su experiencia personal con *Retardar la puesta*, produciendo textos posteriores a la experiencia, extendiendo o expandiendo las posibilidades del registro vivido. Esto no significa necesariamente reemplazarlo o sustituirlo, sino más bien generar un lugar donde *Retardar* sigue resonando, desplegando otros sentidos, como un proceso vivo que se extiende³.

Con la intención de ejemplificar algunos procesos en donde la documentación y performance ocurren de manera integrada como parte de una poética, valdría tomar como referencia el trabajo “No cruzarás el río antes de llegar al puente”, de Francis Alÿs (2008), y “O sol – parte 2”, de Ellen Braga (2014), los cuales consideramos como suerte de

² La traducción de la edición brasileña es nuestra.

³ Se opta por hacer esta aclaración al final de la página y después de terminado el párrafo para no romper el flujo de la lectura. Dicho esto, es necesario apuntar que aunque la noción de performance como oriunda del francés arcaico, conforme nos apunta Turner, nos sea de gran operatividad para enmarcar nuestra propuesta, no podemos ignorar que en otro ensayo titulado “Los dramas sociales y las historias sobre ellos”, presente en la misma obra, *Del ritual al teatro*, Turner pareciera cambiar de posición, al menos es lo que el autor da a entender al decir de forma asertiva que el término performance deviene de *parfournir*, una palabra claramente, como dice él, oriunda del inglés arcaico. Citamos: “El término ‘performance’, claro, deriva del inglés arcaico *parfournir*, que significa literalmente ‘movilizar completa o minuciosamente’. Hacer performance entonces es hacer algo surgir, consumir algo o ‘ejecutar’ una pieza, un orden o un proyecto” (2015: 112). Tal cambio de postura nos llevó a averiguar el texto de Turner en su idioma original para constatar si se trataría de un error de traducción, y la respuesta fue que la traducción estaba correcta en cuanto al original y que Turner realmente en un momento apunta a una raíz etimológica y en otro a otra. Para hacer esa averiguación utilizamos la versión del texto de la PAJ Publications, de 1982.

antecedentes de nuestra propuesta, tanto en términos temáticos como también en cuanto a sus procedimientos. En Braga (2014) observamos una acción realizada con la cámara en donde se produce una simultaneidad entre documentación y acción. Aquí, la cámara, por el modo en que está siendo usada, ocuparía el lugar perteneciente a la visión de la artista al momento de realizar la persecución al sol, es decir, directamente se sitúa entre sus ojos y lo que mira, como si se tratara del intento por capturar, para posteriores espectadores, lo que ella misma ve al instante de la vivencia de esta experiencia.

En cuanto a la relación entre documentación y performance, encontramos en Alÿs varios trabajos desde los cuales observar tal relación, pero nos gustaría hablar especialmente del video de *No cruzarás el río antes de llegar al puente* (2008). En esta pieza vemos la yuxtaposición de dos videos (captados en el estrecho de Gibraltar, uno desde la costa marroquí y otro desde la española) en donde en cada uno observamos una fila de niños y niñas llevando sus barquitos, compuestos de una ojota y un mástil, a navegar. La pregunta del artista aquí es si esas líneas (compuesta por filas) pueden encontrarse en ese horizonte y superar la distancia de 13 km que separa una costa de otra. Por supuesto que la respuesta demanda de la imaginación y no si de hecho esos niños y niñas logran realmente cruzar la distancia que separa las orillas de cada continente (Alÿs, 2015: 113-117). En ese sentido, más que representar ese cruce, vemos el proceso de documentación nuevamente como algo generador de una experiencia que dispensa constatación. Otro dato importante y que acentúa esto, es la forma en que están captadas las imágenes, en cuanto a cómo se dan las tomas, pues parece un punto de vista que registra la acción de lxs niñxs dando la sensación de ser parte de ella, lo que nos permite pensar nuevamente en cómo los procesos de documentación pueden dar a ver y construir sentidos a la vez, componiendo un proceso que es más complejo que la performance en sí. Este procedimiento, consideramos, también posibilita expandir el público de la acción y la conciencia de la misma, de sus elementos, en relación a los propios participantes de ella, que pueden verse y ver lxs participantes de la otra orilla a través del montaje propuesto por el video.

En *Retardar la Puesta* sucede algo similar, pues no se trata de una realización escénica, para usar un término de Fischter-Lichte, para un público, dentro de un espacio institucional o de una plaza donde hubiéramos convocado una audiencia para ver nuestras acciones efímeras. El público que ha visto el accionar de lxs diversxs participantes de *Retardar*, así como de la propuesta de Alÿs, lo que vale todavía más para el trabajo de Braga que sucede en un desierto, fueron las mismas personas que participaban de la acción o las

personas que miraban desde lejos, un público espontáneo y muchas veces desavisado en relación al carácter de esas acciones.

Philip Auslander (2006) comprende que dentro del arte de la performance la documentación ha sido entendida generalmente desde dos nociones: la documental y la teatral. La primera encarnaría el punto de vista tradicional basada en una creencia o en una ideología en cuanto a su carácter ontológico, que apuntaría a una confirmación de lo que realmente ocurrió en la performance. En sus palabras:

La conexión entre performance y documento es así pensada para ser ontológica, como el evento prescindiendo y autorizando su documentación. El caso de Burden [*Shoot*], así como la mayoría de las documentaciones de performances clásicas y *body art* entre los años 1960 y 70, pertenecen a esa categoría” (2006: 338)⁴.

Auslander sostiene que el argumento del carácter ontológico de esa categoría, como algo que estaría directamente conectado con la realización en vivo del evento artístico, derivaría de una ideología o creencia en la fotografía como reproducción fiel de la realidad entendida como un *mensaje sin códigos*, como diría Roland Barthes (2006: 338). Ese aspecto sería la base de la diferencia en cuanto a la categoría teatral.

En cuanto a esta categoría, Auslander cita trabajos que no son realizados teniendo en cuenta un público o audiencia en vivo, situando entre otros ejemplos, “Rose Selavy” de Marcel Duchamp y las fotografías de Cindy Sherman, casos en que “el espacio documental (sea visual o audiovisual) se torna, por lo tanto, el único espacio en el cual la performance ocurre” (2006: 340). Aquí es importante observar que sin lugar a duda, tanto Sherman como Duchamp, así como Yves Klein en su “Salto al vacío”, realizaron acciones que posiblemente fueron vistas por otras personas (amigxs, equipo técnico, transeúntes, etc), pero que son muy distintas de lo que nos llega mediante los documentos visuales producidos, en los cuales no aparece, por ejemplo, para citar el caso de Klein, la red sobre la cual él se tira. Aquí Auslander rescata y comenta un pasaje de Amelia Jones cuando ésta trata de la referida obra de Klein:

Es una cuestión abierta si amigos estaban allá para testimoniar una performance o una sesión de fotos – en ambos casos, ellos no han visto el evento, lo que la imagen

⁴ La traducción de la versión en portugués del texto de Auslander es nuestra.

final nos muestra. La que vemos, registra un evento que jamás ocurrió, excepto en el propio *trucaje* fotográfico. (AUSLANDER, 2006: 340).

Como podemos ver, este punto de vista, oriundo de Jones, nos parece importante pues abre espacio para una complementariedad entre procedimientos inmediatos y mediatizados, lo que nos es de gran ayuda a la hora de pensar también en *Retardar*.

Como vemos, la perspectiva de Auslander nos permite reflexionar acerca de las relaciones entre performance y documentación como realidades no tan desvinculadas o antagónicas, dando cabida a las diversas maneras en que los procedimientos de documentación pueden operar y abriendo espacio para la comprensión de esos procesos como instauradores de realidad. Basado en las ideas de Austin, el autor postula una diferencia entre procedimientos que sirven para constatar la ocurrencia de una realidad, de otros que operan en el sentido de crear algo nuevo. En ese sentido, Auslander cita el trabajo *Photo-Piece* (1969), de Víctor Acconci. Esta pieza, compuesta por doce fotografías, recorta momentos de una acción que consistía en caminar por una calle de Nueva York con la indicación de no pestañear, en el caso de violar esta indicación, se daba un disparo de la cámara. Aquí, nuevamente lo que nos llega es algo totalmente distinto de lo que un transeúnte desavisado de las intenciones de Acconci, o incluso sus amigos que tal vez hayan acompañado la acción han visto, de forma que las intenciones poéticas de Acconci, que desembocan en las fotografías, posiblemente no haya encontrado su debida interlocución en la calle donde fue realizada.

En este caso, por lo tanto, vemos que la fotografía opera como parte integral de la performance, algo muy cercano a lo que ocurre con la obra de Ellen Braga (con la diferencia de que ella trabaja con video) y en *Retardar*, casos en que “la documentación no simplemente genera una imagen/declaración que describe la autonomía de la performance y afirma que ella ocurrió, [sino que] ella produce un evento como performance” (AUSLANDER, 2006: 343). Aquí, el proceso de documentación y lo que él genera sería el culminar del proyecto o de la intención del artista según esta visión. En ese sentido, ésta nos parece una posición en íntimo diálogo con la noción de *parfournir* de Turner, lo que nos podría afirmar, desde el cruce entre las consideraciones de esos dos autores, que la performatividad de la documentación podría ser entendida como la culminación de la experiencia (*parfournir*) de un o una artista.

A modo de cierre.

Como pudimos ver a lo largo de este apartado, la cuestión de la documentación o del registro, y las posibilidades que esos procedimientos abren para generar archivos de performance, es un tema problemático dentro del campo. No obstante, considerando acciones como las de *Retardar*, así como los trabajos citados de Ellen Braga y de Francis Alÿs, vemos cómo las técnicas de documentación pueden operar como elementos que permiten un “dar a ver” lo que fueron esas experiencias “originarias”. De este modo se pudieron completar las propuestas poéticas de esos trabajos, sin que tales procedimientos implicasen necesariamente la idea de una sustitución de las experiencias primigenias, sino que más bien ofrecen otras capas de sentido o, en otras palabras, una experiencia diversa de lo que se vivió en vivo.

Esto nos hace conjeturar que tal vez la crítica en torno al arte de la performance podría haber ignorado el rol performativo de las estrategias de registro, como apuntamos con Auslander, y que tal vez se haya preocupado en demasía con la idea de que esos procedimientos suplementarían o sustituirían los eventos a los que se refieren. Vale decir, por fin, que no hemos intentado aquí descalificar nociones ya canónicas sobre performance o apuntar a un imperio del registro, sino más bien pensar en las posibilidades de proponer diálogos fructíferos entre ambos, y cómo hacer cosas, ahora no necesariamente con palabras (como en Austin), sino con imágenes, sonidos, etc.

Capítulo 2. Vueltas en torno a la noción de contacto.

Introducción.

En el presente apartado se intentará presentar la noción que consideramos central en nuestra investigación, la noción de *contacto*, buscando entenderla mejor para que, entonces, en el capítulo final de este trabajo podamos verla en acción como eje de un dispositivo de producción poética. Para eso, se empieza con una suerte de declaración de intenciones y de cómo esa noción puede dialogar con otras sumamente importantes dentro del pensamiento estético latinoamericano de la actualidad, lo que esperamos que pueda apuntar así a la fecundidad de habitar el lugar que proponemos aquí. También se apuntará, desde una línea de pensamiento decolonial, a resonancias con nuestro enfoque que ubicamos en el trabajo de Pedro Pablo Gómez Moreno. Finalmente, presentaremos diversas conceptualizaciones que sirven como antecedentes y marco de nuestro punto de vista, que se basará, sobre todo, además de en Jean-Luc Nancy y Jon Beasley-Murray, en los aportes de Eric Landowski acerca de régimen de interacción por ajuste.

Vale apuntar que en los últimos años, más específicamente, a partir del 2020, hemos pasado a vivir, como sabemos ampliamente, una pandemia que ha restringido, entre otras cosas, el contacto corporal entre las personas, convirtiendo éste en una suerte de tabú, algo por así decirlo temible y que se buscaría evitar a toda costa. Pasados algunos meses, vimos, desde diversos lenguajes artísticos, un florecimiento de tematizaciones poéticas de tal restricción, no obstante, generalmente con un énfasis en el estar cerca presencialmente y en las relaciones táctiles entre las personas, como en un beso, un abrazo o en el hablar cercano. La tematización de esos aspectos que durante un largo período de tiempo fueron suspendidos o restringidos por las políticas sanitarias de prevención, son sin duda de suma importancia, no solamente a lo concerniente al mundo artístico. No obstante, cuando en nuestra propuesta hablamos de contacto, pensamos este concepto desde un punto de vista que, desde los momentos iniciales de nuestra reflexión, muy anteriores al momento pandémico, estaba sostenido bajo una comprensión del tipo de relación que se tenía con una alteridad, lo que por supuesto abarcaría los vínculos también netamente corporales, pero principalmente los intersubjetivos, y más que nada aquellos involucrados en los procesos específicamente de creación artística.

Pero, ¿por qué *contacto* sería una noción pertinente y qué inquietud condujo a ella? – Alguien nos podría preguntar -. Ensayando una respuesta, se podría decir que tal vez haya sido algo más mental, del orden de lo reflexivo, más que de un proceso poético natural y orgánico. Tal vez sea aquello que anhelamos porque nos falta, como una paloma interesada en los quehaceres y técnicas de buceo de un hipopótamo. Tal vez nos interese porque nos pueda hacer mejores y atender ciertas lagunas en cuanto a nuestro proceder con el otro. Una elección quizás oriunda de nuestra lectura acerca de la matriz colonial del poder y de su forma de actuar, dominando, instrumentalizando, ignorando voluntades para todo acaparar. Tal vez, en suma, sería difícil precisar tal origen. Lo que sí podemos afirmar es que en ese sentimiento utópico que anima nuestra indagación, no hemos encontrado aún la noción de *contacto* elaborada como eje de una poética, razón por la cual nos estimulamos a intentar configurarla como tal en este trabajo.

Marco teórico y fundamentación: a modo de declaración de intenciones, en donde se intenta justificar por qué consideramos importante y elegimos pensar un dispositivo poético centrado en operaciones de contacto.

La presente investigación apunta al análisis de ciertos procedimientos poéticos (que desdoblaremos en el próximo capítulo) que nos permitan pensar en una suerte de

relacionalidad otra dentro de los procesos de producción artística. En razón de eso, parece fundamental traer a colación, como modo de empezar a prefigurar algunas de nuestras antípodas, un caso relatado por un antropólogo en donde, en un intercambio entre un proyecto teatral y miembros de una comunidad india, se hacen presentes algunos comportamientos propios de una postura de instrumentalización o de uso del otro, cuestión que se ve con mayor relieve ya que el artista involucrado es un exponente mundial del teatro contemporáneo.

Richard Schechner (2000), en su investigación "Performance. Teoría y prácticas culturales", en un momento dado aborda las "políticas de intercambio". Pero, además de las instancias en que esas políticas se concretizaban con éxito, cita un caso donde eso sucedió de forma por lo menos problemática. En 1983, el director Peter Brook junto a su equipo se acerca a una comunidad de India para, con los miembros de ella, hacer una investigación a fin de realizar el montaje de la obra "Mahabharata" en la cual estaban trabajando. Allí ocurre un intercambio donde los habitantes de esa comunidad ponen en escena elementos de esta historia ampliamente popular en su país. Como contrapartida a la apertura de la comunidad a la investigación de Brook, éste promete llevar a artistas del pueblo para participar de la obra en París, pero repentinamente los planes cambian, dando inicio al proceso de producción de la obra sin la presencia de los artistas indios con los cuales había un acuerdo, a lo que Probir Guha, mediador indio de los intercambios con el grupo de Brook, dice:

Si Brook trae este Mahabharata a la India y va a los pueblos donde trabajó y muestra a la gente lo que ha hecho con sus materiales, entonces es de veras honesto. Pero si no lo hace, yo diría que es un pirata de culturas. No queremos ser explotados culturalmente, no queremos ser conejillos de Indias para sus experimentos.

(SCHECHNER, 2000: 51).

Nombramos este caso ya que la acusación dirigida a Peter Brook apunta a un uso instrumental de la cultura ajena o, aún podríamos decir, de un pillaje cultural, en donde una cultura se abre y hace demostraciones de un elemento tradicional a un individuo de afuera que es acogido por ella y, finalmente, éste termina apropiándose de sus elementos. Un gran pensador latinoamericano de la actualidad, Ramón Grosfoguel, en su artículo "Del 'extractivismo económico' al 'extractivismo epistémico' y 'extractivismo ontológico': una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo" (2016), aborda procesos de apropiación y expropiación, exponiendo esa cuestión de manera bastante clara. Al tratar el

extractivismo en su dimensión cultural, apunta al carácter de una *asimilación epistemicida* que lo acompaña:

De manera que además de extraer de otros para beneficiarse a sí mismo, adicionalmente el «extractivismo» como forma de ser y existir extrae/elimina/sustraer los sentidos a las culturas indígenas para re-significar/asimilar todo dentro de las formas de ser, sentir y pensar occidentalocéntricas. (2016: 139).

Por lo tanto, vemos que muchas veces no basta citar las culturas para así demostrar que, por decirlo de alguna manera, le tenemos aprecio. Se trata más bien de entablar una relación de reciprocidad con las mismas, y de igual manera cuando se trata de los procesos de creación poéticos que tienen en cuenta las relaciones intersubjetivas o interculturales. En la misma línea, también podríamos decir que no basta con citar o hacer una linda foto de una manifestación cultural periférica para así sentir que hicimos nuestro trabajo mesiánico, no basta apenas conocer. Según Todorov:

sólo cuando hablo con el otro (no dándole órdenes, sino emprendiendo un diálogo con él) le reconozco una calidad de sujeto. (...) si el comprender no va acompañado de un reconocimiento pleno del otro como sujeto, entonces esa comprensión corre el riesgo de ser utilizada para fines de explotación, de "tomar"; el saber quedará subordinado al poder. (2011: 143).

Por otro lado, encontramos formas otras del diálogo intercultural, como en la idea de *estética obediencial*, que alude a los modos en que ciertas comunidades demarcaban su relación con los extranjeros que las visitaban. Esta noción fue trazada por Enrique Dussel (2018) a partir de la noción de *poder obediencial* presente en los pueblos zapatistas. Según consta en *Siete hipótesis para una estética de la liberación*, más específicamente en la sexta hipótesis, dentro del horizonte de liberación buscado, el sujeto de la creación artística se trasmuta, deja de ser el "sujeto genial" de Kant, tornándose la cultura o el pueblo tal motor de la creación.

Dussel (2018) cita casos en que artistas extranjeros arriban a tierras zapatistas con el objetivo de hacer sus trabajos. Al llegar, encuentran una "barrera" en relación al libre flujo de su imaginación individual. La justificación de la comunidad para tal postura es de que las obras que iban a realizarse en la zona, generalmente murales, debían manifestar elementos de la cultura local y ser comprensibles para sus miembros de forma que puedan, entre otras

cosas, presentar esos trabajos y hablar de ellos para posibles visitantes. Frente a eso, ocurrían reuniones donde la propia comunidad definía lo que había que pintar. Otro caso parecido en que tal *estética obediencial* opera es en la arquitectura, donde también lo que se edifica surge de una demanda y deliberación de la comunidad local. Citamos a Dussel:

Este contar con el acuerdo y con la colaboración de la comunidad expresada pictóricamente es lo que René Mancilla, arquitecto tantas veces premiado por su obras entre las comunidades originarias del desierto de Atacama en Chile, llama los *códices arquitectónicos* dibujados por la comunidad que vivirá en la obra que se construye: es decir, es a partir de esos códigos producidos consensualmente a partir de los cuales el equipo de arquitectos diseña definitivamente casas, escuelas, edificios públicos, plazas recreativas y con los materiales tradicionales (mejorados) y desde el tipo de belleza tradicional pero novedosa, creativa, creciente. El consenso de la comunidad es el origen de la obra estética diseñada. (2018: 21).

Tanto la perspectiva de Grosfoguel como la de Todorov, citadas anteriormente, nos parecen apuntar a un comportamiento presente en la matriz de poder colonial en relación al *otro*, sea un *otro* distante separado por la diferencia colonial o imperial, sea un *otro* cercano, miembro, por así decirlo, de la propia nación o de una misma comunidad. Tal comportamiento es localizable, como lo vimos en el caso citado por Richard Schechner, en los procesos artísticos, no solamente en el pasado, sino también en la actualidad, donde el *otro* es recurrentemente tratado como elemento pasivo, utilitario o reificable. Así vemos, una vez más, que los campos de la estética y de la producción artística son parte integrante de los lugares de lucha en contra de los resquicios estructurales de la matriz colonial. De esta forma, operar desde una poética conformada por una lógica del encuentro basada en el contacto puede considerarse como un lugar importante para el escenario de las discusiones estéticas latinoamericanas del presente. Lo que nos lleva a hipotetizar, por lo tanto, que la idea de una poética basada en el *contacto*, entonces, puede actuar como suerte de umbral inmunológico sugiriendo otras alternativas frente al uso instrumental de los seres y de las cosas.

A raíz de eso, vale traer una última referencia que aborda las relaciones intersubjetivas presentes en los procesos de creación, lo que evidencia nuestra propuesta como una discusión latente en el pensamiento latinoamericano. Pedro Pablo Gómez nos ofrece un aporte que nos permite pensar desde otras posibles configuraciones de la relación, tan canónica dentro del pensamiento occidental, de sujeto (activo y dominador) y de objeto (pasivo y dominado), proponiéndonos una perspectiva que consideramos nos acerca a la posibilidad de pensar desde una suerte de infección o contagio entre esos polos aparentemente tan opuestos y distantes.

Dentro de los ejemplos brindados por Gómez, encontramos el de pensamiento dialógico del educador Paulo Freire, que propone un “pensar con” opuesto a un “pensar sobre”, como también los de Rodolfo Kusch cuando este propone otra forma de relación con los organismos vivos de forma de no tornarlos objetos-propiedades. Pensando específicamente desde lo poético, el autor reflexiona sobre prácticas creativas donde subyace un *hacer o pensar con*, citando los trabajos de Marta Rodríguez que se dan desde operaciones de creación comunal basadas en la idea de relación de convivencia. En ellos se establece una rotura en la dialéctica tradicional entre observado-observador a través del involucramiento de la cineasta en la situación que aborda, implicándose, de forma que se “produzca un observado-observador y un observador-observado” (GÓMEZ, 2015: 248), lo que para Gómez es un replanteamiento de los términos del diálogo (2015: 249). Relación que él también observa en el caso citado por Dussel acerca de la estética zapatista, posiciones en que sin sombra de duda vemos procesos dialógicos donde lxs artistas trabajan y determinan los rumbos de su proceder poético desde el encuentro y el diálogo con el espacio, los habitantes y su historia local.

En ese sentido, considerando la posición de Pablo Gómez, puede mostrarse pertinente que pensemos en términos de un régimen de interacción por ajuste como nos plantea Landowski, lo que abordaremos a continuación, una vez que eso nos posibilita acercarnos a otro *modus operandis* tanto en términos epistémicos como poéticos. Tal perspectiva parece dialogar también con otra idea propuesta por Gómez que sería la de *ob-sujeto*, es decir, una relación en donde el tema sobre el cual hablamos o trabajamos en términos artísticos determina las operaciones prácticas, ganando voz, entidad, estatus de co-sujeto de la creación. Eso nos permite, entre otras cosas, pensando desde una oposición a los mecanismos de la diferencia colonial, acercarnos a relaciones más horizontales y éticamente no subordinadas (2015: 68).

En torno a la noción de contacto.

En cuanto a la idea de *contacto*, noción que anima las reflexiones de nuestra búsqueda poética en *Retardar*, no podemos eludir los aportes de dos importantes pensadores: Jean-Luc Nancy y Jon Beasley-Murray.

En cuanto al primero, su perspectiva nos parece que camina en el sentido de preguntarse constantemente por la idea de toque o contagio entre los cuerpos entendidos de forma amplia (como, por ejemplo, considerando también a las lenguas-idiomas como cuerpos), lo que no es necesariamente la relación que buscamos en nuestro trabajo, pero que vale apuntar a modo de antecedente.

Según Nancy, por detrás de la idea de contacto hay una condición lógica, la separación, pues dos cuerpos o más, no pueden entrar en contacto si no están de antemano separados (2003: 42), o como en el pasaje en que se refiere al “prójimo”, donde dice que estamos: “expuestos, cuerpo a cuerpo, borde a borde, tocados y espaciados, *próximos de puro no tener nada para asumir en común, sino solamente el entre-nosotros de nuestros trazados partes extra partes*” (2003: 64), y por ello podemos pensar que lo que tenemos en común entre nuestros cuerpos es lo que nos separa, el *entre*, sus bordes y ese espaciamiento. Lo que activaría esos bordes sería a su vez la posibilidad del toque, lo que también, según Nancy, definiría la idea de sujeto o del yo: “‘Yo’ no es otra cosa que la singularidad de un toque, de un toque en tanto que es siempre a la vez activo y pasivo” (2003: 96), movimiento que dentro del contexto de una experiencia junto a otros cuerpos puede ser entendido como un acto donde se da la emoción o, más bien, un moverse en conjunto, donde el ser es “puesto en movimiento con” (2003: 100).

Desde la teoría política tenemos otro aporte importante que nos ayuda a pensar la idea de *contacto*. Según Jon Beasley-Murray, el contacto es esencialmente diferente de otra idea que podría parecerle hermana, la de *contrato*. Esto se da, según la perspectiva del autor, una vez que el contrato estaría regido por una suerte de norma legal o, con perdón de la redundancia, contractual, donde las partes involucradas hacen lo que se disponen a hacer en razón de los deberes y obligaciones pactadas recíprocamente. El contacto, a su vez, sería una fuerza libre de ese tipo de obligación.

Murray, al tratar de Antonio Negri y su noción de multitud, habla de contacto como el eje que conecta la multitud a través de la contigüidad, apuntando que más que un contrato que la normaría, las relaciones presentes en los encuentros entre los cuerpos se dan por contingencia y contagio, configurándose como una dinámica que no es caótica sino fundante del poder constituyente que, citamos, “toma fuerza de acuerdo a principios de

autoorganización, de cuidado de sí. Los contactos entre los cuerpos que la componen, o que van a componerla, siguen una ética inmanente del encuentro” (BEASLEY-MURRAY, 2010: 228).

Eso apuntaría, entre otras cosas, a un acercamiento o incluso intimidad entre las partes involucradas y no obligadas a esto como en una relación contractual, de forma que podemos entender aquí el contacto como:

un momento de encuentro, el roce o el agarre de un cuerpo a otro. Proviene de la contigüidad y la contingencia – palabras que comparten la misma raíz latina -. [...] A diferencia del contrato y sus predeterminaciones, el contacto siempre es sorpresivo y por lo tanto innovador. Mientras el contrato clausura, el contacto abre. [...] En síntesis, el contacto concierne al afecto; el contrato, al efecto. (BEASLEY-MURRAY, 2010: 229-230).

El aporte que nos brinda Murray, que elabora a partir del concepto de multitud de Negri, cuestión que no desarrollaremos aquí, parece pertinente también por estar pensado desde Spinoza y su perspectiva de que los afectos y pasiones complementarios pueden fortalecer el *conatus*. Esto nos parece importante al pensar que también existen contactos opresivos y no deseados (lo que es de suma importancia una vez que aquí no estamos defendiendo que el contacto sea algo por sí mismo esencialmente bueno), pero que considerando la idea de un afecto o pasión común creada en el encuentro, puede servir de índice o termómetro de libertad en el contexto de una realización mutua o del fortalecimiento de un *conatus* común, lo que, por lo tanto, daría lugar para considerar el cuidado o responsabilidad presente en el contacto. Esta definición, configurada desde el acontecimiento del encuentro, contempla nuestros intereses pues tiene en cuenta, además de la cuestión corporal, como vimos en Nancy, también los afectos como lugar de relaciones intersubjetivas o interculturales. Todos esos elementos son importantes para nuestro punto de vista, ya que esta noción se presenta como un lugar, en principio poético, de encuentro generador de contagio, es decir, un contacto que nos afecta y genera una instancia mínimamente perdurable.

En “Tres regímenes de sentido y de interacción”, Eric Landowski se pregunta por las condiciones de aparición del sentido, pensándonos como seres semióticos inmersos en una semiósfera (2005: 140). En estrecha conexión con ese análisis, nos propone pensar, punto

este que tiene especial interés en el presente trabajo, en tres regímenes distintos de interacción: por programación; por manipulación; y por ajuste.

Trabajar desde este enfoque nos parece interesante teniendo en cuenta que dentro de la gramática narrativa tradicional, las nociones de programación y manipulación eran parte de la lectura o del enfoque ya instituido, perspectiva que Landowski expande, según Yvana Fechine, al proponer otros modos de interacción, lo que termina por enfatizar la idea de presencia entre las partes involucradas en la relación (FECHINE, 2017: 148). A raíz de eso, vale, aunque de paso, hacer una presentación, de forma que podamos generar un contraste con la perspectiva que adoptamos, de esas primeras modalidades que ya formaban parte de esta discusión.

Las interacciones basadas en el primer modelo estarían fundamentadas bajo una lógica algorítmica de control que habilita actuar de forma premeditada y anticipar las reacciones del medio frente a determinados estímulos, sea un medio social (leído bajo algoritmos que apuntan a sus regularidades), sea a nivel físico, tanto en la ciencia como en operaciones rutinarias, como hervir el agua para un mate, donde con el tiempo vemos qué tenemos que hacer para obtener el resultado esperado-programado. Este modo, por lo tanto, opera de forma causal, tanto a partir de las regularidades físico-naturales como de comportamientos sociales (LANDOWSKI, 2005: 161).

El segundo régimen sería lo estratégico (o manipulatorio), en el cual la noción central es la del principio de intencionalidad, y que consiste en hacer que otros sujetos hagan lo que queremos, o, según la expresión de Landowski, se trata de un “hacer hacer” (2005: 146).

El autor cita procedimientos como la tentación y la amenaza como artificios del manipulador para lograr que el otro cumpla lo proyectado por él ofreciéndoles recompensas o castigos. Otros procedimientos más de ese género serían la seducción y el desafío. Mientras que en la tentación y en la amenaza encontramos en su núcleo la observancia a “la capacidad de las partes de comparar entre sí los valores de diferentes valores en juego, es decir a un orden de *razones* en última instancia económicas” (2005: 147), en la seducción y en el desafío “la manipulación encuentra, pues aquí, su fundamento del lado de la *motivación* propiamente subjetiva, en el hecho de que el sujeto aspira a ser reconocido como tal, con todas las calidades y competencias a las que se vincula” (2005: 147). La gran diferencia entre esos dos regímenes, como se puede ver, sería que en la manipulación el manipulador considera la parte manipulada como sujeto buscando su motivación. En ese sentido es interesante traer el ejemplo que nos da Landowski cuando cita que Don Quijote (el estratega en cuestión) trataba a sus socios, los molinos de viento, con un estatuto

semiótico semejante al que atribuía a sí mismo (2005: 147). Landowski apunta a una condición espectral de tal régimen en donde no apenas el manipulador reconoce el otro como sujeto, sino que la parte manipulada también lo hace en relación a quién la manipula. Aquí vale citar, también a modo de transición al tercer régimen, una vez más a Landowski: “El reconocimiento del otro en tanto sujeto no es, pues, para el estratega-manipulador, sino un momento necesario con miras a dominarlo o a instrumentalizarlo, con su consentimiento. Esas limitaciones ya dejan adivinar – por contraste – la configuración por ajuste” (2005: 152).

A su vez, el régimen del ajuste, modalidad que nos interesa de sobremanera en este ensayo y que alimenta anhelos de lo que consideramos uno de los ejes centrales de nuestra investigación poética, dialoga con el régimen manipulador en un aspecto puntual: busca una interacción que ve en el otro un sujeto actante. No obstante, ese punto de convergencia, que habita e interconecta los varios regímenes trabajados por Landowski, las formas en que un sujeto y otro se afectan o actúan es totalmente distinto del modo de manipulación,

ya no por la comunicación de mensajes, simulacros, valores modales u objetos de valor autónomos, sino por el *contacto*. [...] Lo que les permite ajustarse uno al otro es una capacidad nueva o, al menos, una competencia que el modelo precedente [*manipulador*] no les había reconocido: la de *sentirse* recíprocamente. Para diferenciarla de la competencia modal, nosotros la bautizamos competencia *estésica*. (2005: 169).

Tal régimen no opera necesariamente por la persuasión comunicativa de una inteligencia sobre la otra, sino desde el contagio, de un sentir común. Para Landowski eso diluiría la distancia que había entre los otros regímenes,

entre sujeto cognoscente y su objeto (en la programación) o entre el manipulador y su interlocutor (necesariamente separados por el espacio a través del cual transitan los mensajes persuasivos y los valores que éstos intercambian). En su lugar, se establece un contacto, más o menos inmediato según el caso, entre cuerpos sintientes y cuerpos sentidos. (2005: 169 y 170).

Anticipando algo de lo que veremos en el próximo capítulo donde trataremos principalmente de los elementos y procedimientos de *Retardar*, vemos que en la operación que proponemos a lxs colaboradorxs de estudiar el espacio y ver los tiempos y estrategias

para concretar la acción, hay también la operancia innegable de interacciones por programación. No obstante, es importante que nos preguntemos sobre el proceso y los dispositivos de nuestra propuesta a la luz de Landowski, pues aunque haya un proyecto de obra (realizar acciones mediadas por estrategias de documentación y que, al fin, configurarían un archivo), por así decirlo, las operaciones formales o técnicas quedan a elección de lxs colaboradorxs, pudiendo ser algo que incluso me sorprendiera como propositor. Esto pues, es una propuesta de experiencia que aunque contenga consignas básicas que veremos a continuación, libera a lxs colaboradorxs a vivirla de una forma distinta de cómo lo viví y complejizarla, a su gusto, mediante operaciones de documentación, razón por la cual elegí trabajar desde instrucciones, puesto que brindaría una mayor apertura.

En ese sentido, las articulaciones presentes en *Retardar* parecen dialogar con las consideraciones sobre el régimen del ajuste, ya que bajo este régimen, la aspiración fundamental de los participantes no es, para alguno de ellos, hacer ejecutar al otro un guion preparado con detalle. Desde el punto de vista de las posibilidades de emergencia de sentidos inéditos, esto constituye en sí mismo una liberación. (2005: 172).

Entiendo entonces que mi propuesta insta una forma de ser o estar centrada en una realización mutua, como por ejemplo, para citar otro caso aludido por Landowski, en una danza donde no hay unx que guía e impone a la otra parte su estilo y gramática de movimientos, sino en que hay una retroalimentación o un diálogo horizontal entre las partes, donde ambas se realizan como bailarines, lo que acercaría ese modo a lo que el autor considera como interacciones arriesgadas, puesto que en

toda relación de ajuste existe, efectivamente, la posibilidad de verse desbordado, superado, retrasado en relación con la cadencia de los movimientos del otro (sea éste un amigo o un enemigo) o, por el contrario, de verse arrastrado por su ímpetu sin que uno mismo pueda ya oponer un contrapeso o responder a ello (2005: 178).

A modo de cierre.

Aquí es importante, a modo de despedida de este capítulo, apuntar que por cuestiones de espacio no pudimos avanzar más plenamente en el sentido de trazar condiciones acerca de los problemas éticos relacionados al contacto, cuestiones tan básicas

como preguntarse por el interés de la otra parte en entablar ese tipo de relación con unx; o en los cuidados y responsabilidades que tal relación debe conllevar. Vale entonces reafirmar que no podemos idealizar la noción de contacto como una idea en sí misma “buena”. Ésta, por el contrario, ha sido problematizada y criticada – como podemos ver, por ejemplo, en una gran autora como Catherine Walsh (2012) cuando trata del tema de la interculturalidad como *relacionalidad sin conflicto* (Gómez: 2015).

En ese sentido, si queremos pensar el contacto de forma crítica y responsable, nos parece importante, como mínimo, empezar por pensar en una idea de umbral inmunológico que no permita avanzar en un contacto más allá de las voluntades de los sujetos actantes involucrados, por ejemplo, en el proyecto *Retardar*, como también la necesidad de mirar desde puntos de vista que eviten los procedimientos de instrumentalización del otro que conllevan las prácticas de extractivismo cultural, como observamos al principio en Schechner y, principalmente, en Grosfoguel.

Capítulo 3. Para un retardar transamericano de la Puesta.

Introducción

“Soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de Kilómetros de mí y no nos ata un tallo, nos separan dos mares y un océano. El sol me mira cuando ellas respiran en la noche, duelen de noche bajo el sol.” (Juan Gelman, roma/14-5-80. In: “Exilio”: Juan Gelman y Osvaldo Bayer).

“Los pueblos que no se conocen han de darse prisa para conocerse, como quienes van a pelear juntos. Los que se enseñan los puños, como hermanos celosos, que quieren los dos la misma tierra, o el de casa chica, que le tiene envidia al de casa mejor, han de encajar, de modo que sean una, las dos manos.”

José Martí, “Nuestra América”.

Después de haber presentado en los capítulos anteriores la idea de contacto y de performatividad de la documentación en performance, nos toca en el presente apartado hacer un rescate y presentación sistemática de *Retardar* empezando por lo que consideramos sus antecedentes poéticos, de los cuales, en alguna medida, ya anticipamos

algunas consideraciones. Buscando así dejarla más transparente en cuanto a sus procedimientos técnicos y poéticos, presentaremos una suerte de genealogía de *Retardar*, empezando por cómo ella nace (como una investigación personal, ubicada en Córdoba) y cómo, con el pasar del tiempo, fue adquiriendo contornos de un proyecto colectivo (que se expande a otros territorios y personas). Aquí ya se puede prever, el importante lugar que la idea de instrucción tuvo en nuestra propuesta como elemento que aporta a la posibilidad de eso que llamamos de “expansión”, razón por la cual también presentaremos, de forma integral, dichas indicaciones para la realización de la acción en cuestión.

Finalmente, además de valernos de la perspectiva que nos brindan Zulma Palermo y Silvia Barei de crítica de las fronteras como elemento separador, tocaremos temas relativos a la noción de archivo como texto heterogéneo desde Juri Lotman, lo que será de gran importancia para entender la naturaleza de lo que proponemos como “producto final” de nuestro proyecto: un archivo virtual donde todas las colaboraciones tengan un lugar para convivir. Hechas estas consideraciones, empecemos entonces por adentrarnos a lo que consideramos como antecedentes de nuestro proyecto.

Para un retardar de la puesta transamericano: antecedentes; memoria poética y cómo nace el proyecto.

Antecedentes.

A lo largo de nuestra investigación tanto práctica (poética) como conceptual, fuimos vislumbrando relaciones de parentesco inesperadas con otras propuestas artísticas que, si no como antecedentes, podemos situar perfectamente como lugares en relación a los cuales nuestro *Retardar transamericano de la puesta* resuena de forma similar. En ese sentido es importante hacer referencia, una vez más, a las obras de dos artistas: Francis Alÿs y Ellen Braga, de quienes ya hablamos rápidamente en el primero apartado, pero que es importante rescatar ahora para trazar otros puntos de convergencia y de diferencia en cuanto a nuestra propuesta.

De Braga situamos como antecedente una pieza que se encuentra dentro de la serie llamada “Los doce trabajos” (iniciada en 2013), en que la artista brasileña realiza una persecución del sol. Hablamos más específicamente de la pieza “O sol - parte 2”⁵, de 2014. En ese sentido, vale pensar brevemente las dos propuestas en paralelo. Aunque las dos acciones persigan algo bastante similar (por un lado el sol y su luz (Braga); por el otro el sol y el rescate de sus rayos (*Retardar*)), trabajan desde puntos poéticos que nos parecen

⁵ Obra realizada en el Salar de Uyuni, Bolivia, con duración de 1:01’01”.

considerablemente distintos. Si, por una parte, de un lado vemos la acción extrema (de Braga) de intentar alcanzar el sol en una topografía aparentemente plana, un solar, donde el punto de vista se mantiene casi estático, por otra parte, observamos que en la nuestra trabajamos desde el cambio constante de punto de vista como elemento basilar y que permite lograr recuperar un sol que a cada tanto se esconde a un punto de vista inicial. Otros dos puntos importantes de distinción en relación a *Retardar* es su carácter de proyecto colectivo que se dio gracias a la expansión y diseminación de la poética por otros territorios, en un desplazamiento que nos incita a pensar en una problematización en cuanto a las fronteras entendidas como elemento separador, cuestión que se vio aún más resaltada durante la pandemia, una vez que, recordemos, parte de las primeras medidas profilácticas de los países frente a la crisis sanitaria fue justamente cerrar sus territorios y los flujos de personas.

El segundo parentesco que encontramos es con la obra de Francis Alÿs, por diversas razones, entre las cuales, por cómo ella explora las fronteras políticas entre territorios y de autoría (siendo que gran parte de sus obras se dan vía colaboración con otras personas), como también por cuestiones de procedimiento (como trabajar con variados lenguajes durante un mismo proceso/proyecto poético, en los cuales vemos como elementos constitutivos la presencia de escritos, dibujos, pinturas y fotos – lo que, de cierta forma, ya hablamos durante el primer apartado al discutir las posibilidades de expansión de la performance).

Esto se hace importante mencionar ya que junto a los participantes de *Retardar* también trabajamos desde la movilización de otros lenguajes, no necesariamente artísticos, para generar una suerte de diálogo o retroalimentación de la experiencia propuesta. Por cuestiones de espacio, nos detendremos aquí en apenas dos trabajos de Alÿs que conformaron el proyecto “Puentes” (2006-2008), en los cuales vemos un diálogo mayor con nuestra investigación. Hablamos puntualmente de: *Bridge/Puente*⁶, 2006; y *No cruzarás el río antes de llegar al puente*⁷, 2008.

Alÿs, inicia las investigaciones del proyecto “Bridge/Puente” en 2005 para presentarlo en 2006 en la IX Bienal de La Habana. La intención era “crear la ilusión de un puente flotante entre Florida y Cuba con una cadena de barcos yendo de un horizonte al otro a través del Golfo de Méjico” (Alÿs, 2015: 69). Esta ilusión es algo relevante también en nuestro *Retardar*,

⁶ Cayo Hueso, Florida/ Santa Fe, La Habana, en colaboración con Taiyana Pimentel y Cuauhtémoc Medina.

⁷ Estrecho de Gibraltar, Marruecos-España, en colaboración con Rafael Ortega, Julien Devaux, Félix Blume, Ivan Boccara, Abbas Benhim, Fundación Montenmedio Arte y los niños de Tánger y Tarifa.

más que nada por la idea de una ilusión de continuidad – de que lxs participantxs de nuestro proyecto de alguna forma se encontrarían creando un continuo del tipo: donde alguien termina su persecución, otro alguien inicia la suya, estableciendo una suerte de contacto a partir de una interacción similar con el sol. En estrecha conexión con esto, vale apuntar que Alÿs nos brinda algo clave cuando reflexiona, ahora dentro del marco del proceso de *No cruzarás el río antes de llegar al puente*, acerca del trecho de 13 km de mar del estrecho de Gibraltar que separa Tánger (Marruecos) de la costa española, al proyectar que sería posible hacer un puente con 72 barcos de carga comunes o 43 megabarcos. El artista concluye que más que una super operación como las de carácter militar, la diferencia del gesto artístico que insinúa un horizonte continuo de un puente que, en realidad, no llega hasta España, es que podemos completar este trayecto faltante con nuestra imaginación (Alÿs, 2015: 113-117). Este carácter imaginativo propuesto por la obra de Alÿs, emparentado a un modo subjuntivo que nos puede ofrecer las operaciones artísticas, es decir, de un “como si”, veremos a continuación que se hace presente en *Retardar*.

Presentación de Retardar: una breve genealogía.

Para empezar, vale que apuntemos a una importante transformación ocurrida en *Retardar*, puesto que hoy, cuando escribimos sobre ella, la tratamos como un proyecto colectivo que, aunque con una coordinación situada en Córdoba, está constituido por un conjunto de colaboraciones, tanto que al tornarse proyecto se agregó a su nombre, no por casualidad, el término “transamericano”, justamente con la intención de apuntar a su carácter fronterizo.

Frente a esta conformación actual, es importante hacer aquí una suerte de memoria descriptiva de su poética, aunque breve, relatando los elementos centrales de sus primeros pasos.

En 2018, se inició un proceso radicado en la idea de entablar diálogos, desde la performance, con espacios públicos de la ciudad, principalmente espacios abiertos. Aquí es interesante aludir que una primera sedimentación (o concreción) que ese proceso adquirió fue la de un texto que, aunque poético, tenía en sí la invitación implícita a la experiencia de perseguir el sol como algo que no se pone en apenas un lugar. Sino que sigue por otros lugares y miradas, pudiendo ser recuperado desde los desplazamientos y cambios de punto de vista rumbo a sitios topográficamente más elevados.

Un detalle que no consideramos menor, teniendo en cuenta el proceso poético, es que este texto inicial se tornó la base para pensar las instrucciones que vendrían a aparecer

más tarde, pues este pequeño poema, como se podrá ver, no se trata de una simple descripción, sino del producto de la penetración de la experiencia entablada con el espacio, el recorrido y la puesta de sol. En otras palabras, y rescatando lo que tratamos en el primer capítulo, hay aquí la operación de una performatividad del lenguaje poético que no trata de constatar sino de pensar en términos de un hacer o realizar. Aquí citamos este texto-poema:

¿A quién se pone el sol?

Perseguirlo al atardecer
y extender su puesta.
En los intersticios, mirarlo a los ojos
hasta ver sus contornos.
Mirar como si finalmente
viéramos su forma,
sin intermedios ni profetas núbicos.

Mirar hasta que él empiece a pestañear,
y empezar a creer que perdemos la visión
cuando apenas, sin darnos cuenta,
empezamos a mirar también con la nariz y la boca.

Al menos una vez en la vida,
retardar su puesta lo más que se pueda,
y situarse a su altura,
tal vez incluso un poco arriba,
como quien valora las despedidas.

A partir de esta primera decantación y de nuevos “ensayos de campo”, nació una segunda idea que terminó por dar los contornos que la acción vino a tener en la celebración-instalación de “*Día de Muertis*” en 2019⁸. Hoy, cerca de tres años después, la poética de la acción inicial de *Retardar la Puesta*, entendida como acción performática mediada por estrategias de documentación, es retomada para ser pensada desde su diseminación o

⁸ En esta oportunidad realicé la acción en co-producción con Lucrecia Requena.

expansión de modo que otras personas, de otros lugares de Latinoamérica, la pudiesen vivenciar produciendo formas de registro a partir de esa vivencia.

Actualmente, cuando ya avanzamos la segunda mitad del año 2022, *Retardar* aparece aquí, en este texto, como un nombre sintético elegido para designar, de forma más acotada y que facilite el flujo textual, una propuesta performática colectiva que se propone como un retardar transamericano del poniente.

Se trata de un proyecto donde 6 personas, ubicadas en los distintos husos horarios que recortan Latinoamérica (6 al todo), se disponen a perseguir el sol al momento del poniente en una dinámica pensada como posibilidad de recuperar un sol que ya se ocultaba a los ojos, pero que por medio de cambios de punto de vista, es decir, por medio de una persecución que se eleva en la topografía urbana o rural, torna posible recuperar la visión del sol. El corazón de la acción, además del diálogo con el espacio y con tecnologías de documentación, radicaría por lo tanto en buscar extender al máximo nuestra despedida del astro luminoso.

La producción de documentación, más que como forma de reemplazar o buscar sustituir la experiencia, como hablamos en el primer capítulo, se inserta en el proyecto pensada como una manera de enfatizar la idea del proceso performático, observando así que una experiencia de este género pueda intensificarse, ramificarse y/o completarse a partir de otros lenguajes, no necesariamente artísticos, que medien la acción.

De la diseminación o expansión de Retardar.

A través de un cuerpo de instrucciones dirigidas a un grupo de personas de distintos puntos del territorio Latinoamericano, la acción inicial de *Retardar* empezó a convertirse en un proyecto colectivo a través del deseo de suscitar en otras personas una experiencia performática semejante a la vivida en sus principios, de extender la puesta del sol lo más que se pueda, diseminación esta que se dio justamente en función de la posibilidad que el recurso de instrucciones nos brindaba. Para ello, en primer lugar, fueron seleccionadas una serie de personas para conformar este grupo teniendo en cuenta la región geográfica en donde se encontraban, con el fin de posteriormente poder construir un continuo dentro del territorio latinoamericano de este “retardar del poniente”. Luego lxs colaboradorxs recibieron las instrucciones para realizar la acción. Éstas fueron elaboradas a partir de una búsqueda que tenía en cuenta una interacción, como vimos en Landowski, por ajuste o contacto, tanto con el sol al momento del poniente, como, por supuesto, con el espacio donde esa realización tuviera lugar. Estas instrucciones fueron detalladas de la siguiente manera:

1) Sondear y elegir un lugar que ofrezca la posibilidad de desplazamiento por zonas de alturas distintas;

2) establecer un itinerario compuesto de, por lo menos, tres puntos distintos en relación a su altura: un primer punto en lo “llano”, un segundo más elevado y un tercero en lo alto;

3) ubicarse en el primer punto, el menos elevado, y disponerse a observar el sol hasta que se oculte a nuestra visión;

4) luego de ocultado a nuestra mirada situada en el primer punto, desplazarse al segundo punto más elevado desde donde todavía se pueda apreciar el sol hasta que no se pueda visualizar más;

5) finalmente, cuando éste ya se encuentre oculto en el segundo punto, dirigirse al tercero y más alto en donde se pueda contemplar su desaparición total en el horizonte.

El objetivo de que cada colaboradorx realizase este recorrido era que, cada unx de ellxs, pudiera producir una traducción o transliteración en alguna forma de registro o documento a partir de la experiencia propuesta. En ese sentido, la idea de archivo entró en nuestra metodología como espacio donde podrían habitar, sin ningún tipo de jerarquía, esos distintos documentos producidos a partir de una experiencia similar compartida a lo largo de Latinoamérica. El archivo⁹ está actualmente disponible en internet teniendo en cuenta que tanto lxs colaboradorxs puedan acompañar el proceso general, como también otras personas que lleguen por otras vías puedan acceder a la información alojada allí.

Como forma de intensificar la reflexión acerca de la idea de punto de vista y también con interés por trazar relaciones con territorios locales-latinoamericanos, pensando en una idea de una continuidad presente en el movimiento solar, se eligieron lxs colaboradorxs en función de su ubicación en el mapa de América Latina¹⁰. Así, se pensó en hacer el proyecto *Para un retardar transamericano de la puesta* como forma de integrar al máximo todos los husos horarios de Latinoamérica, seis en total, lo que comprendería una franja longitudinal de casi 90 grados, es decir, prácticamente una cuarta parte de la esfera terrestre.

Teniendo en cuenta la creación de una posibilidad de continuidad o de un puente imaginario, como diría Alÿs, que conectara esos diversos lugares y pusiera en tensión las

⁹ Este archivo será exhibido como trabajo final de la especialización durante el marco de defensa-presentación pública de este proyecto en la Facultad de Artes de la UNC. <https://retardarlapuesta.wixsite.com/proyectorretardar>

¹⁰ Seleccionamos a lxs colaboradorxs guiándonos por franjas de longitud de 15 grados cada una, margen que define los husos horarios del mundo a partir de la convención del Meridiano de Greenwich, husos horarios estos que entendemos, por la forma en que están divididos y desde donde se irradian, como una política fronteriza de organización del tiempo-espacio.

políticas fronterizas hegemónicas del tiempo-espacio, se decidió empezar del punto más al Este de Latinoamérica hacia la ubicación más al Oeste, de forma que esta línea-puente quedó conformada de la siguiente manera (aquí apuntamos a los nombres de sus colaboradores bien como a la respectiva longitud de cada local¹¹): 1) Diego Scalada - João Pessoa (Brasil) – longitud 34°47'30"; 2) Waldiael Bras – São Paulo (Brasil) – longitud 46°38'02"; 3) Jean Palavicini – Córdoba (Argentina) – longitud 64°11'00"; 4) Alexia Trujillo – Quito (Ecuador) – longitud 78°30'45"; 5) Edgar Calel (en colaboración con Pedro Eduardo Calel y Julio Eduardo Calel Apén) – Comalapa (Guatemala) – longitud 90°53'00"; 6) Monserrat Solís – Tijuana (México) – longitud 117°02'14".

Más allá de que la idea de contacto tal vez haya surgido en mis reflexiones, como fue apuntado en el apartado anterior, a partir de lecturas e investigaciones más bien teóricas, el proceso de *Retardar* impuso, naturalmente y de forma casi autoevidente, la dimensión (trans) fronteriza de su proceder. En este sentido, vale recuperar las consideraciones de Zulma Palermo en su crítica de las fronteras como barreras tajantes donde la autora propone, en la misma línea en que pensadores como Walter Mignolo y Madina Wladimirovna Tlostanova lo hacen, pensar las fronteras como lugares o espacios de intercambios o de pasaje que, más que como simples líneas divisorias, pueden ser entendidas como lugares de intercambio o como puentes, lo que claramente pone esa perspectiva en diálogo también con Alÿs cuando este propone un puente imaginario que conectaría dos líneas, oriundas de distintos territorios, que se encontrarían en el horizonte.

Zulma Palermo piensa la frontera como espacio de “intersección entre formas de ser/decir/hacer anómalas para los cánones instituidos” (2017: 15), es decir, como algo distinto de la forma en que las solemos pensar, como barrera que no se puede traspasar o una división tajante, sino que las concibe, al contrario, como algo que en

su sentido nuclear cobra valor de ‘pasaje’, de ‘relación entre elementos diferentes’, de ‘puente’, impulsando a poner en simetría las culturas periféricas con las centrales las que, de este modo, entran en distintas formas de contacto, ya no en condición de dependencia. (2017: 22).

Lo interesante de esa perspectiva para nuestros objetivos es que no sólo posibilita pensar desde los bordes, es decir, re-escribiendo las fronteras geográficas como perspectiva transfronteriza, como proponen Mignolo y Tlostanova (2009), sino que, además, posibilita

¹¹ Datos extraídos de Wikipedia.

pensar y producir desde los intersticios entre los lenguajes y sus modulaciones. En estrecho diálogo con tal noción, la idea de Silvia Barei de *configuraciones migrantes* (2012) parece igualmente determinante para leer el proceso de diseminación presente en el proyecto *Retardar*, como una acción que persiste más allá del tránsito fronterizo, tanto en sentido geopolítico como también intersemiótico.

Finalmente, valdría, a modo de cierre, señalar cómo el archivo donde conviven las varias colaboraciones de lxs participantes de *Retardar* actúa construyendo un texto propio basado en su encuentro o contacto. Aquí vale resaltar, nuevamente, un trabajo de Silvia Barei, el ensayo “Ensemble – Pensar lo heterogéneo”, donde la autora se dedica a analizar la noción de ensemble de Juri Lotman apuntando a cómo ella opera como lugar de manifestación de polifonías de un conjunto de lenguajes que se pueden nuclear alrededor de un mismo tema o motivo que es modelizado. Según la autora, en el “corazón” de la concepción de Lotman de ensemble se encontraría “la diversidad y la multiplicidad, un conjunto de lenguajes que establecen vínculos particulares entre sí y devienen un texto” (2012: 271). Tal perspectiva nos parece de gran utilidad al leer, pensando nuestro archivo de performance como esa suerte de texto heterogéneo del que habla Lotman, los diversos diálogos internos que esa gama de distintos trabajos artísticos, y de distinta procedencia, pueden generar a partir de su convivencia dentro de un archivo común que los reúne.

Palabras finales.

Como pudimos ver a lo largo de este trabajo, *Para un retardar transamericano de la puesta* termina por asentarse en una posición que apunta a la performatividad de los procesos de documentación como algo que expande las posibilidades de pensar lugares dicotómicos entre performance, como evento esencialmente efímero, y registro, afirmando que más que reemplazar o sustituir tales eventos, la documentación puede ser un acto de expansión y de resonancia de las intenciones performáticas de un proyecto.

Por otra parte, vimos que la reflexión en torno a la noción de contacto, pensada desde la perspectiva de interacciones por ajuste de Eric Landowsky, puede ser un lugar fértil para establecer procesos dialógicos que habilitan al otro un lugar protagónico o de co-sujeto de la creación poética, postura que, además, entendemos como algo que abona a varias de las principales discusiones presentes en el pensamiento estético latinoamericano de nuestros tiempos, como pudimos observar tanto en Pedro Pablo Gómez como en Enrique Dussel y Ramón Grosfoguel.

Retardar también se demostró, si tenemos en cuenta los aportes de Alÿs, de Barei y de Palermo, como una propuesta que incita a algo que habita o cruza “entres” o “fisuras”, barreras, muros y fronteras, como un proyecto que, en suma, ofrece un cuestionamiento en cuanto a esas circunscripciones en relación a los lenguajes artísticos y estados nacionales. Por fin, la idea de archivo, además de ser algo recurrente en performance, en la propuesta presentada, termina por ofrecer un lugar de convivencia y eco de nuestras consideraciones conceptuales donde la multiplicidad de los varios materiales producidos por sus colaboradores se ve como un diálogo polifónico creador de un texto propio, acentuando la idea de performatividad y también, a su vez, de las estrategias de archivo, que pueden actuar en su convivencia formando un texto otro.

Referencias bibliográficas y de obras citadas:

- ALYS, F. (2015). “Bitácora de Gibraltar (2005-2009)”. In *Francis Alÿs: Relato de una negociación. Una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura*. Curador y editor: Cuauhtémoc Medina, IIE – UNAM. Textos: Francis Alÿs; Cuauhtémoc Medina; Michael Taussig. Primera edición 2015. D.R. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura Reforma y Campo Marte s/n, Col. Chapultepec Polanco, Del. Miguel Hidalgo, México, D.F.
- ALYS, F. (2008). *No cruzarás el río antes de llegar al puente* [videoperformance]. <http://francisalys.com/dont-cross-the-bridge-before-you-get-to-the-river/>
- ALYS, F. (2006). *Bridge/Puente* [videoperformance]. <https://francisalys.com/bridge-puente/>
- AUSLANDER, P. (2006). A performatividade na documentação de performances [La performatividad en la documentación de performance]. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, jan./ jun. pp 337-352.
- BEASLEY-MURRAY, J. (2010). *Poshegemonía: teoría política y América Latina*. Buenos Aires. Paidós.
- BRAGA, E. (2014). *O sol – parte 2* [videoperformance]. <http://www.elenbraga.com/o-sol-parte-2-2014/>.
- BAREI, S. (2012). Configuraciones migrantes. El “ensamble” en la frontera de arte y cultura, en “Culturas en conflicto”, Ferreyra Ed.
- FECHINE, Y. (2017). Cultura participativa y narratividad: enfoque sociosemiótico de la transmediación. *Tópicos del Seminario*, núm. 37, enero-junio, 2017, pp. 147-165. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México.
- GÓMEZ-PEÑA, G. (2011). “En defensa del arte del performance”. En Taylor, D. y Fuentes, M. (Ed) *Estudios avanzados de performance*. (pp 489 – 520). México. Fondo de Cultura Económica.
- GÓMEZ M., P. P. (2015). *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador), 2015.

- GROSFUGUEL, R. (2016). Del "extractivismo económico" al "extractivismo epistémico" y "extractivismo ontológico": una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo. *Tabula Rasa: revista de humanidades*, 24, 123-143.
- DUSSEL, E. (2018). Siete hipótesis para una estética de la liberación. *Praxis. Revista de filosofía*, 77, 1 - 37.
- LANDOWSKI, E. (2005). Tres regímenes de sentido y de interacción. *Tópicos del Seminario*, núm. 14, julio-diciembre, 2005, pp. 137-179. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México.
- MIGNOLO, W. y TLOSTANOVA, M. (2009). Habitar los dos lados de la frontera/teorizar en el cuerpo de esa experiencia. *Revista Ixchel*, 1, 1-22.
- NANCY, J-L. (2003). *Corpus*. Madrid. Arena Libros.
- PALERMO, Z. (2017). Pensar/escribir en la(s) frontera(s). *Otros Logos Revista de Estudios Críticos. Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad*. (s/n) Universidad Nacional del Comahue. Neuquén. ISSN 1853-4457
- PALERMO, Z (2009) (Ed.) *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. (pp 83-113) Buenos Aires. Argentina. Ediciones Del Signo.
- PHELAN, P. (2011). "Ontología del performance: representación sin reproducción". En Taylor, D. y Fuentes, M. (Ed) *Estudios avanzados de performance*. (pp 91 – 122). México. Fondo de Cultura Económica.
- SCHECHNER, R (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. Fondo de Cultura Económica. México.
- SCHECHNER, R (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.
- SCHNEIDER, R. (2011). "El performance permanece". En Taylor, D. y Fuentes, M. (Ed) *Estudios avanzados de performance*. (pp 215 – 240). México. Fondo de Cultura Económica.
- TAYLOR, D. y FUENTES, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de la Cultura Económica. México.
- TODOROV, T. (2011). *La conquista de América. El problema del otro*. México. Siglo XXI.
- TURNER, V. (2015). *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar* [Del ritual al teatro: la seriedad humana de jugar]. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- TURNER, V. (1988). *El Proceso Ritual. Estructura y Antiestructura*. Altea, Taurus Alfaguara. Madrid, España.
- WALSH, C. (2012). Interculturalidad y (de)colonialidad: Perspectivas críticas y políticas. *Visão Global*, Joaçaba, v. 15, n. 1-2, p. 61-74.