

La conferencia performativa: entre el Arte y la Academia

Nicole Wysokikamien

Consejo de Educación Secundaria

Resumen

En los siglos XX y XXI han surgido nuevas puestas en escena que difícilmente pueden ser estudiadas desde la perspectiva de la división de las artes más tradicional y rígida. La obra ya no está organizada a partir de un centro de gravedad único –texto, coreografía, imagen– sino que este es siempre múltiple y heterogéneo. Un ejemplo de este tipo de manifestaciones artísticas es la “conferencia performativa”, representación que denota –y alimenta– la hibridez propia de las artes en nuestro siglo. En la escena contemporánea se configura una yuxtaposición de los signos: géneros diversos se combinan en una misma realización escénica, generando una en la que no es posible discernir cuál prima. El auge de este tipo de obra converge y se potencia con la tendencia cada vez mayor de la autorreflexividad de la práctica escénica; teoría y práctica se tornan cada vez más indisolubles. Urge un cambio de perspectiva para poder comprender, analizar e incluso disfrutar las artes escénicas contemporáneas.

Palabras clave: conferencia performativa - teoría de las artes escénicas - géneros teatrales - danza - teatro posdramático.

Lecture performance: between Art and Academia

Abstract

In the twentieth and twenty-first centuries, new scenes have emerged that can hardly be studied from the traditional and rigid perspective of the divisions of the arts. The work is no longer organized from a single center of gravity –text, choreography, image– but it is always multiple and heterogeneous. The “lecture performance” is an example of this phenomenon: a representation that denotes the hybridity of the arts in our century. In the contemporary scene a juxtaposition of the signs is configured: diverse genres are combined in the same scenic realization, generating a new one in which it is not possible to discern which primes. The rise of this type of work converges and is strengthened by the increasing trend of self-reflexivity in stage practice; theory and practice become increasingly inseparable. A change of perspective is urgent to understand, analyze and even enjoy contemporary performing arts.

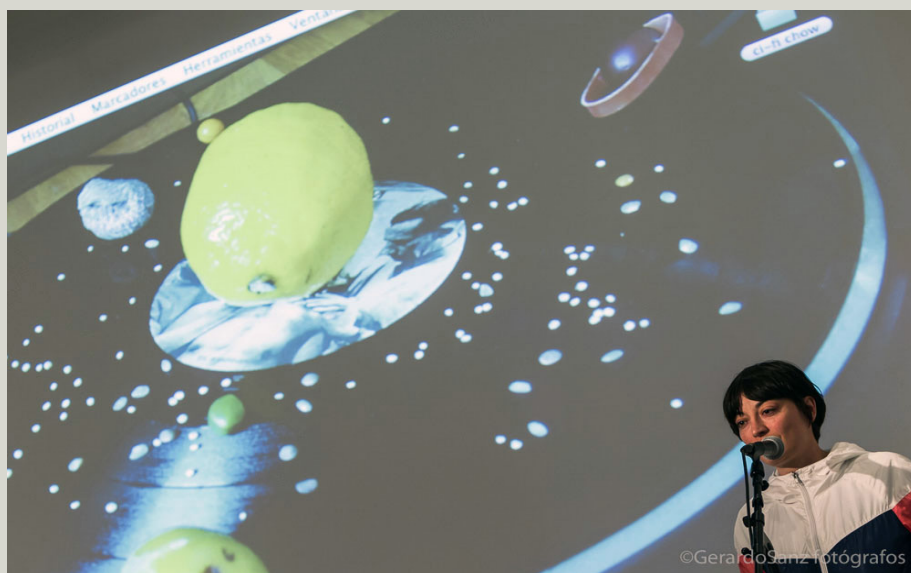
Keywords: lecture performance - performing arts theory - theatrical genres - dance - post-dramatic theatre.

En noviembre de 2019 la artista española Cristina Blanco presentó, en el marco del ciclo “Solos al mediodía”, su obra *Ciencia ficción*. Una obra *unipersonal*, o acaso un *solo* de danza, a la vez que una conferencia sobre el universo de la física cuántica.

La obra comienza con la artista cantando y tocando una canción en el piano. La letra repite, a modo de mantra: “You singing/you alone/everybody is looking at you now”. Luego de cantarla varias veces, explica:

Había una posibilidad en un millón, de que *Ciencia ficción*, esto que habéis venido a ver, empezase así. Y al final, ha empezado así. Con la canción premonitoria, que lo que dice es cómo ha empezado *Ciencia ficción*. Esta era la canción. Pero también hay otra posibilidad de que *Ciencia ficción* sea una exposición de videos. Vosotros llegáis y hay unos videos, que son estos.

Acto seguido muestra unos videos sobre el *big bang* y la creación del universo. Terminan las proyecciones y plantea la tercera posibilidad: que *Ciencia ficción* sea una pieza escénica basada en teorías científicas. “Entonces lo primero que hago es leerme un libro de Stephen Hawking” e inmediatamente comienza a leer una definición de teorías científicas del autor. De esta manera se va construyendo la pieza; presentando múltiples posibles comienzos, desarrollos y finales.



Ciencia ficción de Cristina Blanco. 10º Festival de las Artes de Castilla y León. Salamanca, 2014.

Fotografía: Gerardo Sanz.

Cristina interactúa con un dispositivo escénico multimedia: pantalla, proyecciones, computadora, micrófonos e instrumentos musicales e intercala anécdotas, diálogo con los espectadores, bromas, videos, visitas a blogs y música en vivo. La obra está repleta de ironía, humor y algunas teorías científicas y pseudocientíficas. En una crítica sobre la obra, Tina Paterson (2010, octubre 18) escribe:

Es en una sola sentada un torneo de saber, una conferencia, es una clase, una sesión de magia (donde se ve el truco), es un concierto, un espectáculo que son muchos que no son (todavía), es una noche de comida thai en el piso de los chicos de *Big Bang Theory* [...] Es, en definitiva, un buen rato para reflexionar sobre los diversos modos de estar en escena y de acercarse a esa cosa que es la performance contemporánea.

“Solos al mediodía” es un ciclo de *solos* de danza, piezas interpretadas por un solo bailarín. Hace diez años que forma parte de la programación anual del Teatro Solís. En cada edición se convoca —con la curaduría de Andrea Arobba— a diez artistas nacionales y extranjeros a participar. Las piezas presentadas en las últimas ediciones han sido bien diversas, pero en términos generales, a todas ellas se las podría clasificar como *danza contemporánea*. Sin entrar en el debate acerca de la definición o

los límites de dicho término –en el que estamos lejos de tener una respuesta única– cabe preguntarse por qué una obra de estas características se incluye en el marco de un *ciclo de danza*.

Cristina Blanco es bailarina, pero no baila en su obra. No hace una coreografía elaborada, ni una sencilla. Tampoco se mueve improvisadamente, ni de manera llamativa o virtuosa; todos sus movimientos son cotidianos, “realizables” por cualquier persona. Sencillamente, podríamos afirmar que *no hay danza* en esta pieza de danza, o bien, que no hay danza en esta pieza presentada en un ciclo de danza.

La discusión sobre el límite entre la danza y otras artes escénicas no es novedosa. De hecho, comenzó en el siglo pasado y ha dado lugar a un corpus teórico cada vez más amplio. Hoy sabemos que la frontera es solamente precisa en expresiones artísticas muy concretas; podemos afirmar con propiedad que *El Cascanueces*, interpretado por el Ballet Nacional del Sodre cada diciembre, es una obra de danza clásica, así como la puesta en escena de *La ternura* de la Comedia Nacional es teatro. En el amplio resto de las manifestaciones artísticas contemporáneas, el intento de clasificar o encasillar una obra dentro de un género puro no es más que un gran ejercicio teórico. Hermoso, entretenido y, posiblemente, carente de sentido práctico.

La presencia de *Ciencia ficción* en el ciclo “Solos al mediodía” se configura como una evidencia contundente del desmoronamiento de las clasificaciones rígidas en el panorama de las artes escénicas contemporáneas. Si existen obras de danza en las que no se baila, es posible sostener que la propia danza no es condición fundamental para denominar a una pieza escénica como obra de danza.

La afirmación es aplicable a otras manifestaciones artísticas: puede haber teatro sin representación, música sin melodía, conferencias sobre nada, pinturas en blanco y urinarios expuestos en museos. Es probable que, desde Duchamp, el objeto artístico haya perdido la exclusividad como tal. Su identificación ya no proviene de sus cualidades intrínsecas como objeto, sino del análisis de su contexto. Acaso por ello acuñemos nuevos nombres de géneros y subgéneros, designaciones que pretenden abarcar la expansión de las formas de creación actual, que difícilmente pueden ser estudiadas desde la perspectiva de la división de las artes más tradicional y rígida. Urge un cambio de perspectiva para poder comprender, analizar e incluso disfrutar las artes escénicas contemporáneas.

Podríamos enunciar que nos encontramos en la *era posdramática* del teatro o de las artes escénicas, en la que “subyace la demanda de que una percepción unificadora y cerrada sea reemplazada por una abierta y fragmentaria” (Lehmann, 1999: 144). La inclusión de una conferencia performativa en un ciclo de danza es un buen ejemplo de apertura hacia nuevas formas de concebir las artes escénicas desde el lugar de la curaduría, obras que en la rigidez de las clasificaciones no encuentran un “ciclo” propio.

En ocasiones, con el afán de definir estas creaciones emergentes, se emplean nombres compuestos (danza-teatro, teatro físico, videodanza), nombres “intervenidos” (teatro documental, teatro político, cine-arte, biodrama, *site-specific art*, etodrama) y/o nombres con prefijos (“pos” y “neo” por excelencia). Todas estas designaciones son, en algún punto, insuficientes o poco útiles más allá del ejercicio en cuestión. Quizás el problema reside en pretender que el nombre *describa* la práctica escénica en su totalidad. Clasificar o denominar a una obra según el grado de identificación con una categoría determinada se torna exiguo e incluso superficial.

Sería más preciso decir que en la escena contemporánea se configura una yuxtaposición de los signos: géneros diversos se combinan en una misma realización escénica, generando una en la que no es posible discernir cuál prima. Lehmann plantea como una de las características fundamentales del teatro posdramático la *parataxis*. Se define como el “uso no jerárquico de los signos que apunta a una percepción sinestésica” (Lehmann, 1999: 150). Este fenómeno lo describe también Luis Emilio Abraham (2015) en un estudio respecto al teatro de Rafael Spregelburd. Sostiene (refiriendo particularmente a *La estupidez*, pero bien podría aplicarse a todo el arte posdramático) que la desjerarquización de los múltiples elementos de la obra impide que cualquier signo o idea pueda transformarse en centro del sistema.

Considero conveniente emplear la categoría de “teatro posdramático” en su sentido más amplio, es decir, como las producciones escénicas de nuestro tiempo, más que, como muchas veces se lo ha entendido, un subgénero teatral. “El teatro posdramático no trata simplemente de la muerte del

arte dramático (ni del texto, ni del autor), sino que refiere a un cambio completo de punto de vista en las realidades teatrales contemporáneas” (Lehmann, 2010: 322).

Así como en el teatro posdramático la supremacía del texto ante el resto de los signos operantes se derrumba, en la danza acontece un desplazamiento similar entre lo coreográfico y los demás componentes de la escena. Ya no hay un solo centro de gravedad que organice el resto de la obra: esta es siempre múltiple y heterogénea.

Lehmann (2010) sostiene en un artículo divulgado diez años después de la publicación de *Teatro posdramático* que:

La danza en el siglo XXI se ha vuelto un factor esencial en la reconsideración y la reformulación de cuestiones teóricas de lo que puede ser una crítica adecuada y un discurso académico. La reflexión, concretamente de los coreógrafos sobre su propio trabajo dentro del campo cultural en el sentido en que apuntó Pierre Bourdieu (Xavier Le Roy, Boris Charmatz, Thomas Lehman, por mencionar algunos). La danza, como la práctica teatral en general, está constantemente –y mucho más que en la década de los noventa– criticando, reflexionando y exhibiendo su propia problemática categorización como estética o al menos como práctica estética, rechazando con frecuencia la producción aparentemente *naïve* de una ficción estética cerrada hecha para ser contemplada (316).

También en Uruguay en los últimos quince años hemos presenciado un gran crecimiento en el movimiento de la danza en general –espectáculos, institutos de formación públicos y privados, fondos– y de su desarrollo teórico en particular. Hay varias bailarinas creadoras (Carolina Silveira, Lucía Naser, Lucía Yáñez y Paula Giuria, por decir algunos ejemplos) reflexionando y teorizando sobre su propia obra y la de otros, aportando al desarrollo de un campo intelectual más sólido. Esto tiene dos efectos favorables: por un lado, un discurso intelectual generado *desde* la propia danza –es decir, por creadoras, intérpretes y colaboradoras en actividad– sumamente necesario en una disciplina que pareciera asociarse exclusivamente a la destreza física y al perfeccionismo estético. Por otro lado, este discurso teórico vivo, construido y compartido dentro del propio campo artístico, influye, alimenta, y a veces incluso inspira las nuevas creaciones artísticas. Teoría y práctica se tornan cada vez más indisociables.

La conferencia performativa

Es en este contexto que emerge el formato de *conferencia performativa* o *lecture performance*. El auge de este tipo de obra converge y se potencia con la tendencia cada vez mayor de la autorreflexividad de la práctica escénica. Se trata de una experiencia escénica que, como buena representante del arte escénico de esta era, le escapa a la rigidez de las clasificaciones (y a la que, por tanto, se le vuelve a asignar un nombre compuesto e insuficiente para describirla).

Se podría afirmar que la misma oscila entre la *clase* o *conferencia* y el *espectáculo* o *performance*, sin llegar a ser del todo ninguna de ellas. Lo que propone es la presentación de un concepto o tema concreto –de aquellos que se expondrían habitualmente en un ámbito académico– de manera escénica. Es un formato que entrelaza lo escénico, lo visual, lo discursivo y la investigación. “La idea es convertir un discurso en arte, como dice un crítico, producir algo *between art and Academia*. Se presentan temas, investigaciones, experiencias, relatos, grabaciones, fotos, filmaciones y las transforman en eventos performáticos” (Sagaseta, 2013: 3, cursivas en el original). El conferencista se figura *performer*, pero no representa un personaje (por lo pronto, no en su acepción más típica). En la mayoría de obras bajo este formato, el conferencista-performer suele ser el propio autor y creador de la obra, además del único en la escena.

Breve panorama histórico

Los comienzos de la conferencia performativa se ubican en los años sesenta con la “Conferencia sobre nada” (1961) de John Cage junto a “Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta” (1965) de Joseph Beuys. La primera es una conferencia sin contenido más que el propio acto de estar conferenciando en ese preciso momento. Comienza: “I am here/and there is nothing to say/if among you are/those who wish to get somewhere/let them leave at any moment/ What we re-quire is silence/ but what silence requires/is that I go on talking”. La lectura está estructurada a la manera de una partitura musical: con un control preciso de las palabras, los tiempos y los momentos en los cuales se dicen. En la segunda, el artista se pasea como por un museo con una liebre muerta en brazos, susurrándole al oído la “explicación” de una exposición de cuadros que abordaba simbólicamente los discursos artísticos.

Posteriormente, ha sido desarrollada y expandida por artistas tales como Chris Burden, Yvonne Rainer, Joao Fiadeiro, Jerome Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Vera Mantero, Lola Arias, entre otros. Algunos de ellos realizaron conferencias performáticas sobre temas filosóficos, otros han conferenciado sobre su propia obra y técnicas de creación, y algunos sobre temas políticos, sociales e incluso personales. El universo de lo “conferenciable” se amplía con cada puesta en escena.

Un caso particular es el del coreógrafo francés Jerome Bel. En 2004 fue invitado a montar una obra para el aclamado Ballet de la Ópera de París. En lugar de trabajar con todo el cuerpo de baile como es habitual, Bel eligió trabajar con una sola bailarina. Por regla general, los momentos de protagonismo en las obras de danza clásica son interpretados por la Primera Bailarina o, en todo caso, por la Solista. Sin embargo, el artista ofreció hacer una gran obra de despedida a Véronique Doisneau, bailarina desconocida del Cuerpo de Baile que se encontraba a pocos días de retirarse.

Por supuesto que la despedida del escenario está reservada únicamente a las figuras estrella en el ballet. En *Véronique Doisneau*, la bailarina que nunca ocupó otro rol que el de “cuerpo de baile” se encuentra absolutamente sola en el escenario, y toma la palabra para hacer un balance retrospectivo y subjetivo de su carrera dentro del cuerpo estable más importante de Francia. En su presentación, Doisneau humaniza al cisne que está siempre en última fila y que permanece durante largos minutos en la misma incómoda posición. También muestra fragmentos de sus repertorios preferidos mientras los canta, o aquellos que nunca bailó y siempre soñó con hacer. En esta obra, la conferencia performativa recurre a lo biográfico para revelar la rigidez de las jerarquías en la danza clásica o acaso del universo artístico en general. Asimismo, el espectáculo corrobora la ausencia total del coreógrafo en favor del sujeto mismo del espectáculo.

El formato reflexivo de la conferencia-performance, que fue usado en primer lugar como medio artístico para poner en cuestión conceptos establecidos de la obra de arte y de los mecanismos del contexto artístico, parece haberse convertido en una forma reconocida de expresión artística (Monteiro, 2012).

En otras palabras, esta práctica artística ha trascendido el discurso de denuncia y se ha vuelto una especie de subgénero de la performance.



Véronique Doisneau de Jerome Bel. Opera national de Paris, Paris, 2004.

Fotografía: <http://reflectionsondance.blogspot.com/2009/03/jerome-bel-veronique-doisneau.html>

Lo conferenciado y lo performático

El lenguaje verbal no abarca la experiencia entera en la conferencia performativa. Tanto en *Product of Other Circumstances* de Xavier Le Roy como en *Véronique Doisneau* de Bel (por citar dos ejemplos muy representativos) la descripción oral se alterna con su demostración o recreación a través del movimiento. Más clara aún es la serie de micro-piezas *Can we talk about this?* del grupo DV8 physical theatre, en el que los diferentes intérpretes hablan sobre un tema específico mientras realizan una coreografía súper elaborada, pero estrechamente vinculada al texto pronunciado. En todos los casos, el discurso se torna inseparable del cuerpo que lo enuncia, en su experiencia sensible y perceptiva, pero también en su presencia fenomenológica y semiótica, como elemento generador de significado (Monteiro, 2012).

Aquí es cuando la cuestión performática entra en juego. En general, el término “performance” alude a las representaciones artísticas en las que el cuerpo es el eje central de la creación, sin contar una historia o anécdota. Se suele diferenciar al teatro convencional de la performance, diciendo que mientras el teatro *re-presenta*, la performance *presenta*. El énfasis para discriminar un género del otro se coloca en su carácter de arte experiencial, de ritual y de vivencia irrepetible. De acción en lugar de “mímesis de una acción”.

En 2015, Marina Abramovic –artista paradigmática de la performance– visitó Buenos Aires para la Bienal de Performance. En una entrevista en el Centro de Arte Experimental UNSAM le preguntaron cuál era, para ella, la diferencia más grande entre el teatro y la performance. La artista respondió: “La diferencia entre teatro y performance es que en la performance la sangre es sangre y en el teatro la sangre es ketchup” (Bienal de Performance, 2015, mayo 1). Esta afirmación suscitó numerosas críticas y respuestas, entre las que se destacan la performance *¿Sangre o ketchup?* de José Alejandro Restrepo y Emilio García Wehbi (Bienal de Performance de Buenos Aires, 2017) y la publicación del ensayo teórico homónimo en 2019.

Sería conveniente a los efectos de este estudio diferenciar la *performance* como género de *lo performativo* como término más amplio. Más allá de que en el teatro pueda también haber sangre, y en la performance mucho ketchup, es importante aclarar que *lo performático* en la conferencia performativa

no está dado por su carácter de ritual, ni en jactarse de ser más real que la ficción. En todo caso, la conferencia performativa viene a cuestionar varios límites; entre lo real y lo ficcional, entre lo performativo y lo no-performativo, y entre –por qué no– lo académico y artístico.

Si una *conferencia* es la exposición oral de un discurso intelectual ante un público, una *conferencia performativa* sería la transformación del discurso intelectual en práctica artística a través de su enunciación escénica.

La conferencia tradicional es oral, escrita o leída. Desde la perspectiva teórica de los actos de habla de John Austin, podríamos afirmar que, a grandes rasgos, el discurso de una conferencia permanece en el nivel de *emisión constativa*. Estas conferencias son “las que describen al mundo o un estado de las cosas y que por tanto son capaces de ser evaluadas como verdaderas o falsas” (Xin, 2016: 8). En la conferencia performativa, lo *constativo* de la enunciación se convierte en *realizativo* (es decir, llevan a cabo ciertas acciones al ser emitidas), por el hecho de estar en situación escénica incluso cuando no se “prometa” o “bautice” o “apueste” nada.¹ Si podemos afirmar que las acotaciones teatrales son performativas en tanto imperativos para la puesta teatral (“Entra por la derecha del escenario”, “Luz tenue” o “Apagón”), aquello que se pronuncia en la escena de la conferencia performativa también lo es, incluso cuando no existan dichas acotaciones. Esto tiene que ver con que la *perlocución*, es decir, el efecto que el acto de ilocución produce, en este formato, no puede desligarse del objeto estético. En otras palabras, el *texto* se transforma en *evento* a través del acto de ser enunciado en escena. Y su finalidad siempre es, en última instancia, artística.

Ana Monteiro sostiene que la conferencia performativa es una *práctica de composición*, considerándola como la “acción de combinar” o “poner juntos” materiales disimiles. En este caso, la composición se da a través de la combinación del discurso académico, la cotidianidad del habla y el gesto artístico en sus más variadas expresiones.

Quizás algo particular de la conferencia performativa –y de otros géneros actualmente en boga como el teatro documental, el biodrama o la autoficción– es su proximidad con lo cotidiano, con aquello que usualmente no se encuentra *dentro* de un teatro. Temas, discursos o formas que a simple vista no parecen ser material “escenificable”, pero que luego se convierten en ello. Esto es lo que Vivi Tellas² denomina “Umbral Mínimo de Ficción”: llevar a escena, y por tanto evidenciar, la potencia artística de lo más cotidiano. Dicho umbral o frontera se manifiesta muchas veces en la presencia “no-espectacular” que generalmente atraviesa las conferencias performativas.

Un planteo análogo propone Yvonne Rainer,³ varias décadas antes, en su *Manifiesto del no* (1965):

No al espectáculo/No al virtuosismo/No a las transformaciones, a la magia y al hacer creer/No al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella/No a lo heroico/No a lo antiheroico/No a la imagería basura/No a la implicación del intérprete o del espectador /No al estilo/No al amaneramiento/No a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete/No a la excentricidad/No a conmovir o ser conmovido.

El manifiesto puede sonar un tanto extremo, pero su objetivo es claro: mover a la danza de su lugar hiperestetizado, del virtuosismo extremo e inalcanzable del bailarín, de la narración dividida en héroes y antihéroes del ballet clásico, de la búsqueda de conmoción de la danza moderna, entre otros conceptos muy arraigados en la concepción social de la danza en los años sesenta, y que –aunque quizás en menor medida– todavía tienen vigencia.

La perspectiva de Rainer habilita la posibilidad de considerar a la conferencia performativa como obra de danza o, por lo menos, acorta la distancia planteada inicialmente. El espectador ya no ubica a la obra en un cosmos ficticio muy alejado de su realidad, sino en su presente más próximo.

Esto no significa que no existan conferencias performativas superespectaculares, con *performers* conmovidos y que, a su vez, conmueven. Un lindo ejemplo es la obra *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, en la que seis actores nacidos en la década del setenta y principios del ochenta reconstruyen la juventud de sus padres –todos de alguna manera vinculados a la dictadura argentina– a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos y recuerdos borrados. Se preguntan quiénes eran sus padres

1 Ejemplos paradigmáticos para referirse a los enunciados realizativos.

2 Vivi Tellas (1955) es actriz y directora de teatro argentina, actualmente titular del Teatro Sarmiento.

3 Yvonne Rainer (1934), bailarina y creadora estadounidense es precursora, entre otras, de la conferencia performativa.

cuando ellos nacieron, cómo era Argentina cuando ellos no sabían hablar y cuántas versiones existen sobre lo acontecido. Se entreteteje en el cruce de la historia de un país y las historias personales. *Mi vida después* es una conferencia performativa –esta sí, llevada a escena por un grupo de actores– y que, como tal, transita por el Umbral Mínimo de Ficción, pero a su vez conmueve.



Mi vida después de Lola Arias. Teatro Sarmiento, Buenos Aires, 2009.

Fotografía: <http://www.miriammolero.com/2017/04/14/para-teatristas-y-teatros-lola-arias-mi-vida-despues/>

Posibilidades

El uso de la escena para motivos que aparentan ser ajenos a ella amplía enormemente las posibilidades de las artes escénicas; lleva al límite el cuestionamiento de lo escénico poniéndolo en juego, pero no en peligro. Por el contrario, se torna una fuente de construcción de nuevos significados. A este respecto, Lehmann (2010) sostiene que la pregunta por el lugar donde se sitúa en el curso de un evento en la oscilante frontera entre *teatro* y *cotidianidad*, lejos de constituir una magnitud segura para la definición del teatro, puede aparecer a menudo como *problema*, y por ello, como objeto mismo de la creación teatral.

En la esencia de la conferencia performativa como práctica artística reside la pregunta: ¿Cómo puede relacionarse el arte con la producción de conocimiento?

Creo que uno de los grandes atractivos del formato de conferencia performativa es su capacidad de acercar dos universos que han estado históricamente muy separados, sino en conflicto. Esto es: lo intelectual y lo corporal, el arte y la Academia, lo teórico y lo práctico. El dramaturgo Sergio Blanco suele decir: “los artistas creamos el mundo, la academia lo piensa”. La conferencia performativa se configura como una posibilidad de integración, en la que la academia también puede crear artísticamente, y el campo artístico volverse productor de conocimiento.

Si ampliamos los conceptos de escena, de performatividad y de texto, si, en lugar de separar, enriquecemos la práctica con la teoría y la teoría con la práctica, concederemos lugar a un arte nuevo.

Referencias bibliográficas

- Abraham, Luis Emilio (2015). “Multiplicación de persona, regularidad de lugar (Dramaturgia de *La estupidez*)”. En: *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Buenos Aires: Ediciones Antígona, S. L.
- Bienal de Performance (2015, mayo 1). Encuentro con Marina Abramović - Bienal Performance 2015. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=jCQcEWPmer4&t=1093s>
- Monteiro, Ana (2012). “Un panorama (La conferencia performance)”. En: *Interferencias* (1.ª ed.) San Luis Potosí: Centro de las Artes de San Luis Potosí Centenario-Centro de Arte y Nuevas Tecnologías.
- Lehmann, Hans-Thies (2010). “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después”. En M. Bellisco y M. Cifuentes, *Repensar la dramaturgia (Errancia y transformación)*. Murcia: Centro Párraga.
- _____ (1999). *Teatro posdramático*. Murcia: EPR Murcia Cultural, S.A.
- Paterson, Tina (2010, octubre 18). Ciencia Ficción | El teatro de Tina. Recuperado de: <http://www.tea-tron.com/tinapaterson/blog/2010/10/18/ciencia-ficcion/>
- Sagaseta, J. (2013, noviembre). Subjetividad performática. *Territorio Teatral*, (10). Recuperado de: http://territorioteatral.org.ar/html.2/home_n10.html
- Tellas, Vivi. *Página/12: espectáculos*. (2008, 2 agosto). Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-10792-2008-08-02.html>
- Xin, Yin (2016). *Las teorías de los actos de habla, una sinopsis* (Tesis de maestría). Universidad de Oviedo. Oviedo, España.

Registros audiovisuales

- Ciencia ficción*, Cristina Blanco, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LVnYUwOnMy0>
- Véronique Doisneau*, Jerome Bel, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs>
- Mi vida después*, Lola Arias, disponible en: <https://vimeo.com/channels/873480/61676885>