

Buscando formas estéticas en pleno advenimiento democrático: teatro en espacios públicos

María Laura González¹

Resumen:

Los integrantes de La Organización Negra, grupo teatral surgido con el advenimiento democrático de 1983, recuerdan hoy en día que lo suyo fue una acción artística oscilante entre amnesia y memoria. Amnesia para olvidar y para poder reconstituir y regenerar una dramaturgia luego de la dictadura militar precedente; y memoria, porque, en definitiva, no podían olvidar lo ocurrido. Aquella búsqueda estética se plasmó sobre los modos de producción elegidos (o conseguidos) y se volvió en sí misma un gesto político al desplegar formas teatrales en medio de lo cotidiano-espacial. Vestuario, materiales, espacios públicos intervenidos fueron parte del qué y el cómo contar, además de involucrar a otros interlocutores/espectadores, los transeúntes.

Repensando esta estética desarrollada por espacios públicos de la ciudad, en el siguiente trabajo nos proponemos abordar al grupo a partir de algunos interrogantes: ¿qué identidad intentaban reconstruir, o mejor deconstruir a partir de ciertas ruinas sociales sedimentadas? ¿Con qué recursos, medios de producción, contaron para hacerlo? Y ¿cuán política, en definitiva, resultó, su propuesta? De esta manera intentaremos trazar algunas líneas reflexivas en torno a la tensión establecida entre estas performances urbanas y la contingencia coyuntural que las hizo manifiestas.

¹ GETEA-UBA-CONICET.

Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes (UBA). Egresada de la carrera Formación Integral del Actor de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD). Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Artes (Filosofía y Letras- UBA) y es becaria del CONICET. Su tesis de investigación se centra en el estudio de performances realizadas en espacios públicos de Buenos Aires (1983-1989). Asimismo se desempeña como investigadora dentro del GETEA, área teatral del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL-UBA), donde realiza diferentes actividades competentes al Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino que se realiza anualmente y a la Revista *Teatro XXI* (publicación semestral de dicho grupo). Ha participado de varios congresos interdisciplinarios en calidad de exponente y plenarista; ha coordinado talleres de teatro, entrevistas y mesas redondas; y organizado ciclos de interés cultural. Sus trabajos analíticos y críticos han sido publicados en diversos medios académicos y en revistas especializadas en teatro. Actualmente es colaboradora de *Funámbulos*

Buscando formas estéticas en pleno advenimiento democrático: teatro en espacios públicos

Los integrantes de La Organización Negra, grupo teatral surgido con el advenimiento democrático de 1983, recuerdan hoy en día que lo suyo fue una acción artística oscilante entre amnesia y memoria. Amnesia para olvidar y para poder reconstituir y regenerar una dramaturgia luego de la dictadura militar precedente; y memoria, porque, en definitiva, no podían olvidar lo ocurrido. Aquella búsqueda estética se plasmó sobre los modos de producción elegidos (o conseguidos) y se volvió en sí misma un gesto político al desplegar formas teatrales en medio de lo cotidiano-espacial. Vestuario, materiales, espacios públicos intervenidos fueron parte del qué y el cómo contar, además de involucrar a otros interlocutores/espectadores, los transeúntes.

Repensando esta estética desarrollada por espacios públicos de la ciudad, en el siguiente trabajo nos proponemos abordar al grupo a partir de algunos interrogantes: ¿qué identidad intentaban reconstruir, o mejor deconstruir a partir de ciertas ruinas sociales sedimentadas? ¿Con qué recursos, medios de producción, contaron para hacerlo? Y ¿cuán política, en definitiva, resultó su propuesta? De esta manera intentaremos trazar algunas líneas reflexivas en torno a la tensión establecida entre estas performances urbanas y la contingencia coyuntural que las hizo manifiestas.

Observar la arquitectura circundante, apropiarla

El gran juego de la historia es quién se amparará de las reglas, quién ocupará la plaza de aquellos que las utilizan, quién se disfrazará para pervertirlas, utilizarlas a contrapelo, y utilizarla contra aquellos que las habían impuesto -Michel Foucault, *Microfísica del poder* (1993:18)

¿Cómo se podría definir al “ser ciudadano” sino contemplando su contexto cultural-discursivo que le permite adquirir inherentemente una u otra característica social? Reflexionar en torno a la identidad y a la concepción ciudadana es remitirnos a una problemática atravesada por múltiples semánticas pertenecientes a cada coyuntura socio-política que, según la fluctuación, varían de un momento a otro. De esta manera, se entiende que los cambios de época, contingencia pura, son capaces de modelar a los sujetos imprimiéndole características propias, donde las experiencias individuales y colectivas se metamorfosean dentro de un mismo lugar: la ciudad. Y esta capacidad de reacomodación y/o adaptación puede observarse en costumbres adquiridas tácitamente por los habitantes. Frente a cada contingencia coyuntural el arte suele dar respuestas, o tan sólo hacerle más preguntas, para expresar artísticamente el mundo compartido o una esencia epocal. Teniendo en cuenta esta hipótesis inicial, acotaremos nuestro análisis en función de un período en particular: la post-dictadura. Hablar de ella, desde esta definición, es remitirnos a la dictadura pero desde otro lugar, desde un periodo que la “superó”, en tanto que la trascendió como *posterior*, porque sin tener que referirla literal o explícitamente, habla de ella como referente esencial. Hablar de este periodo es hablar de consecuencias sociales que dejaron esos años precedentes. Hablar de ella, desde el arte, es observar algunas

características sociales que tuvieron lugar y lograron ser manifestadas o problematizadas como expresión artística.

Partiendo de mirar algunos rincones públicos de la ciudad de Buenos Aires (escenarios-testigos) nos proponemos relevar identidades, usos y apropiaciones surgidos durante la década del '80. Estas materialidades arquitectónicas hoy nos recrean (con el recuerdo y la memoria) esos otros planos efímeros impresos sobre su tangibilidad.

Veamos, sobre la arquitectura urbana dada -que responde a una planificación, a un ordenamiento cívico de una cuadrícula de calles y de espacios reglados, que ordena a la población, marca sus caminos, dispone la cartografía, divide los espacios, marca lo público y lo privado, materializa la segmentación- aparece un arte interventor capaz de sacudir las convenciones ciudadanas, al tiempo que las pone en cuestionamiento. Porque si bien el arte también ha respondido (o no, como veremos) a cierta espacialidad adquirida -sean museos, cines, teatros, entre otros- cuando opera por fuera de espacios, adquiere una relevancia social interesante. Desde tiempos remotos hay teatro en plazas, parques y en calles propiamente dichas. Entonces, dentro de esa planificación edilicia que presenta la ciudad, un quehacer artístico se ubica por fuera de ese orden establecido. Un teatro no-convencional que cuestiona desde el *hacer* ese ordenamiento cívico dado, al tiempo que, propone un juego de roles desde la escena misma. A este tipo de arte nos referimos al hablar de las performances desarrolladas por LON en las calles de la ciudad durante la década del '80. Porque intervinieron el espacio público mediante una ruptura de la convención de recepción, para que los seres interpelados, los ciudadanos-transeúntes, fuesen convocados desde otro lugar "no esperado".

Al instante de ser invitados a completar una escena que los sorprendía por imprevista, los transeúntes eran descolocados de su andar acostumbrado cotidiano. Así, las performances aquí evocadas, lejos de ser el típico "teatro callejero" -que formaba una ronda y convocando al público delimitaba el espacio escénico sobre el cual se destinaría la ficción- proponía una representación instantánea (a modo de happening) capaz de *shockear* al transeúnte, despertando su mirada adormecida. Aquel sujeto interpelado a concientizar era enfrentado con un modo de ejercer el arte impensado durante la dictadura. Ahora su contexto estaba colmado de particularidades: recuperación democrática, ajustes económicos, una política sobre los derechos humanos que se intentaban recuperar, entre otros aspectos; mientras que el contexto teatral exploraba sus formas y se expandía como gran auge cultural. Este cambio social ocurre cuando el gobierno radical asume la presidencia en diciembre 1983, cuando se restablece el sistema representativo constitucional y se restaura la división gubernamental de los tres poderes a partir de la vuelta de la Democracia. A partir de allí, el ciudadano se reconstituye como sujeto de representación democrática en torno a la idea de "gente", opuesta o separada a la idea de "pueblo" acuñada por el Peronismo décadas atrás (Pucciarelli, 2006: 18). Es esta *gente* quien pasa a ser un actor fundamental de la política instaurada, puesto que estaba ligada a la recomposición de un sujeto dotado de derechos, un sujeto capaz de "elegir" y "participar".

Durante la Democracia, LON retoma esta idea atravesada, y presenta sobre el espacio público los "modos de ser de los ciudadanos", para, por un lado, despertar una conciencia sobre lo que se había vivido y por otro, para alertar sobre la construcción de un "otro", en tanto sujeto semejante dentro de un ámbito cívico compartido, como el público. Entonces, al tiempo que se volvía a transitar el espacio público sin tanto temor, se empezaba a recuperar aquello vedado durante años atrás.

En la interpelación del paseante desprevenido se buscaba una participación esencialmente individual, un acto de reconocimiento de la instancia de teatralidad capaz de hacer tomar una posición frente a lo observado, para lograr así una actitud crítica sobre su cotidianidad. De lo contrario, pasaba desapercibido, y no se tomaba como ficción. Asimismo, la cercanía abrupta con la escena interventora de la ciudad hacía difícil delimitar la teatralidad ficcional de la realidad. Una *liminalidad* entre arte y vida (Diéguez Caballero, 2007) a partir de una intención de llevar esa expresión a un nivel poco icónico sino más literal, puesto que la ciudad y los ciudadanos representados, eran parte de la escena misma. De esta manera, con la recuperación del espacio público, como lugar de intercambio, LON realiza un gesto político perturbador: toma a la ciudad como escenografía y la vuelve escenario de la performance para hablar del pasado vedado y de la reapropiación democrática lograda, cuestionando así el lugar de “uno”, del “otro” y de un “nosotros” (ahora posible). Político por trasgredir lo lexicalizado. Política por debatir lo dado, lo acostumbrado y generar teatro en otro lado que el esperable, como lo es la sala teatral.

Declaraba Manuel Hermelo (integrante de LON) en relación con el periodo investigado:

“La Democracia significaba más que un cambio político, la ruptura de un paradigma dentro del arte. En el campo teatral movimientos como Teatro Abierto, que habían surgido como reacción contra la Dictadura, podían quedar de golpe descontextualizados, o por lo menos un poco “comunistas” nihilistas, en el sentido de la expresión (...) se crean nuevos estilos más lentos como el *new way*, más agresivos como el punk, más oscuros como *dark*. Se reflejaron algunas ideas autóctonas que tenía que ver con la alegría del proceso y no con la oscuridad de la vida urbana. En democracia, y en el teatro concretamente, hubo igual un teatro contestatario, comprometido o llamado “de compromiso político” que debía resultar, desde el lenguaje teatral, absoluto. Ese es un punto también interesante. Por eso a nosotros nos veían medio como “bichos raros”, ¿quiénes eran estos? ¿de dónde vienen? Hacíamos un trabajo como muy violento. Y nos decían eso no tiene que ver, no representan a la tortura, a los desaparecidos (...)”².

Y agregaba que se trataba de explorar formas de:

“relaciones entre arte y política, que no aseguraban, necesariamente la construcción de una nueva dramaturgia o de un nuevo teatro. Durante el Proceso esta relación podía señalarse de modo tal que al terminar el Proceso esa reacción terminó saliendo. Es por eso que esa política contestataria no aseguraba la posición de un nuevo lenguaje teatral. En este contexto, consciente o inconsciente, nuestro grupo no quiso participar en esta línea de acción; y creo que nuestra elección fue buena”.³

Al mismo tiempo, la intervención proponía una conversión del “transeúnte” en calidad de “espectador”. Este fue un factor común a diversas expresiones artísticas acontecidas en la época, donde la reapropiación del espacio público fue una derivación estrechamente ligada al contexto socio-político. Un claro ejemplo de primeras intervenciones artístico-políticas

² Entrevista realizada por la autora en mayo de 2008.

³ Entrevista realizada por la autora en mayo de 2008.

manifiestas fue “El Siluetazo” de 1983 y 1984⁴ reclamando las “apariciones con vida” de los desaparecidos durante la Dictadura.

¿Pero en qué consistían las performances de LON? ¿Con qué recursos contaron para despertar la mirada adormecida de la gente paseante?

Conformando un grupo de aproximadamente seis, ocho, o diez *performers*, los episodios breves consistieron en la representación de: congelamientos o detenimientos en el cruzar la calle, cantos de villancicos hacia los autos estacionados en un semáforo, simulacros de fusilamientos sobre el asfalto, vomitazos a los parabrisas, procesión posnuclear de un Papa sobre peatonal (en la que éste avanzaba bendiciendo a la gente con talco, mientras otros peregrinos lo seguían y entregaban panfletos inscriptos con recetas de cocina); corridas por las veredas asistiendo a un paciente-chancho (ya que se trataba de un maniquí con cabeza de bovino). Denominados por sus realizadores como “ejercicios” o “castrejos”, en esta etapa inicial presentaron intervenciones que mezclaban trabajo y calle. Detengámonos en “Los fusilamientos” (1985). Los recursos materiales necesario fueron: Ropa cotidiana, civil, lo suficientemente identificable con ropa de rutina capaz de ser desapercibida como “vestuario teatral”; elementos de pirotecnia para realizar un estruendo, un sonido símil disparo; maquillaje escondido bajo los sacos, sobre las camisas abotonadas, tal como pintura roja, para recrear un estar ensangrentadas.

Los performers iniciaban su marcha de cruzar la calle como si fuese algo habitual, vestidos con ropa cotidiana, pero de pronto se detenían, en el medio del asfalto. En ese momento los conductores de autos podían observar que el congelamiento duraba tan sólo unos segundos, y luego, mediante pirotecnia, se oían unos disparos que los hacían abrirse los sacos para dejar ver sus camisas ensangrentadas debajo. Caían. Luego se oía otro silbato que los hacía pararse y reanudar la marcha hacia la otra vereda. Un simple acto, que permite varias aristas de análisis: En primer lugar, con la interrupción posibilitaban una reflexión de tipo “distanciamiento brechtiano”, que permitía al transeúnte o conductor tomar distancia crítica sobre la aparente realidad, y convertir al hecho en una ficción delante de sí. Allí, a modo de *gestus*, esa acción cotidiana de cruzar la calle era representada desde un “uso disruptivo” del espacio público, dejando en evidencia una dialéctica: una calle equivalente semánticamente a un andar cotidiano, al tránsito; Vs. una ficción equivalente a un tiempo de otro orden, capaz de detener la duración, capaz de detener el tiempo mismo y congelarlo. Entonces, sobre ese ritmo habitual interrumpido, emerge una temporalidad ficcional en la que, visualmente, se desplegaban posibilidades ambiguas para la realidad del espectador. Un momento aparentemente usual se volvía extraño. Así generaron un teatro que, simplemente, hablaba del ser ciudadano (por el sólo hecho de tomar y hacer uso de su espacio) y mediante este *hacer interventor* lo dejaban en evidencia. Ese fue el modo de llamar la atención de los transeúntes, desde una estética sorpresiva y particular.

En segundo lugar, el empleo de pirotecnia como interventor sonoro, marcaba otro momento de la acción: el fusilamiento. Esta utilización sonora, ahora elemento extra-cotidiano, provocaba una advertencia: esto no era tan cotidiano como se podía esperar. Es el momento en el que el espectador adquiere este rol y se concientiza de cierta “teatralidad” en el tiempo

⁴ Esta práctica artística visual fue llevada a cabo por Roberto Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, en septiembre de 1983. Se propusieron realizar unas 30.000 siluetas de imágenes humanas a tamaño natural y colocarlas en el espacio público. Convocaron a gran parte de la sociedad a ser parte productora del evento.

de un semáforo. Al tiempo que retrotrae a su memoria sonora parte de ese pasado reciente. En tercer lugar, la caída. Todos desplomados sobre el asfalto, simulando ser fusilados. De pronto, un nuevo elemento auditivo compone el cuadro y los hace levantarse. En ese momento la realidad vuelve a su lugar. El espectador vio un hecho teatral, donde los fusilados se levantan y reanudan su marcha. Fin de la representación.

Veamos: este tipo de propuesta estética lindaba la trasgresión teatral y mezclaba liminalidad entre realidad y ficción. Nada de anticipo, sino mediante el shock de ser sorprendido por un momento ficcional. Lejos quedaban las cuatro paredes de las salas teatrales, y tomando las calles, las volvían propias como escenario. Asimismo, al querer generar un simulacro de un fusilamiento, se entiende el nivel de visualización de imágenes que se interesaban por construir. La representación de la violencia como factor común en toda la trayectoria del grupo se debía a cierto imaginario reinante en la época precedente de dictadura militar. Violencia no suturada sobre la que se veían convocados a problematizar. Esos cuerpos de los performers puestos en acción respondían a una manera de denunciar la bio-política legitimada por la dictadura, a la cual rechazaban y denunciaban. Ponían el cuerpo donde se había cegado la individualidad. Generaban imágenes audio-visuales sobre el asfalto vaciado precedentemente. En este sentido, declaraba Hermelo:

“No estábamos afiliados a ninguna tradición previa, sentíamos que no teníamos historia atrás (...) la democratización del espacio era algo que tampoco estaba tan sobrecargada de información. Hoy por hoy puede pasar cualquier cosa. Esa es la ciudad. Ese movimiento. Yo no digo que aquello haya sido importante, pero sí que hoy pasaría otra cosa”⁵.

Ahora bien, decimos que las performances de LON hacen uso de un espacio reglamentado, y que con la democracia se recupera esa posibilidad de uso. Por un lado, lo intervienen, lo utilizan disruptivamente al convertirlo efímeramente en otra cosa (Aguilar, 2006: 144). Eran escenas instantáneas. Una historia compartida que volvía a la memoria. Sin dar nombres, ni poner en palabras lo ocurrido, las imágenes construidas recreaban una atmósfera con resabios de violencia vivida, donde la disciplina y el adiestramiento por habitar el espacio público pretendía modificarlo. Debía ser recuperado desde el accionar. Ahora la calle podía ser recinto de figuras delineadas, de personas, de sujetos parlantes. La voz se recuperaba. Sin embargo, luego de tanto silencio los performers no hablaban. Se movían entre la gente, se dirigían hacia algún lugar. La violencia los dejó sin habla. Mientras que el teatro les devolvía esa capacidad para expresarse y para denunciar una lucha no terminada.

Por otro lado, en términos artístico-teatrales reubicaban al espectador como parte de una escena imprevista. Poco a poco de esa toma de conciencia y esa sorpresa instantánea, fueron profundizando el vínculo/relación de fricción con el espectador y -rechazando toda convención teatral de telón, de platea, o de escenario- fueron explorando nuevas maneras de hacerlo participar. Situación que demostraba que los límites no estaban tan definidos sino más bien, todo lo contrario, que el espacio podía ser compartido y que la *proxemia* entre los cuerpos era parte fundamental de una nueva manera de relacionarse. El “otro”

⁵ Entrevista realizada por la autora en mayo de 2008.

tenía lugar en ese espacio compartido. Este planteo del grupo, al intervenir performativamente los espacios públicos, estaba dirigido a una conciencia individual, a un *sujeto* social -el transeúnte- espectador instantáneo, creador de teatralidad a partir de la mirada sobre el hecho. Pero, al mismo tiempo, el planteo englobaba a toda la *población*. Le hablaba a “uno”, como espectador individual, pero jugaba con la identificación del grupo social, es decir a la población como especie domesticada y reglamentada dentro del ámbito urbano. Hacia allí apuntaban con su hacer. Mientras tanto, la poética realizada requería de una actitud individual para tener conciencia sobre la escena y entenderla como tal. Porque recién a partir de la conciencia de cada uno, en atribuirle a la escena un carácter ficticio, podían dirigirse al conjunto, la *población* que había vivido ese pasado, que conocía el referente al que se estaba aludiendo. Entonces, a través de la performance se transmitía una memoria colectiva, como diría Diana Taylor (2002), la cual comenzaba con la percepción activa individual. Según esto, Hermelo opinaba que:

“Creo que esta situación está atravesada por cierto carácter que tenían los ochenta. Uno estaba entre dos reacciones aparentemente contradictorias: la memoria y la amnesia. Uno no podía olvidar; pero por otro lado, tenía que olvidar para reconstituirse y regenerarse. El olvido te aseguraba no quedar atrapado en la gravedad de toda esa energía negativa de los setenta y del Proceso. Creo que los hechos están conectados directamente, con esta dialéctica. Era raro uno no podía dejar de ver, aunque quisiera, toda esa diversidad de las cosas, y por eso giraba entre la memoria y la amnesia. La historia siempre es una reinterpretación del presente hacia el pasado. La historia nunca puede ser capturada, y ahora hay una reconstrucción de toda esa época, que no fue la que nosotros vivimos en aquel momento. Nosotros no encuadrábamos en esa ecuación de compromiso político.”⁶

Por lo hasta aquí expuesto podemos decir que algo de las performances puede considerarse como actualización de teatro político. La democracia fue el contexto que las possibilitó. Esta coyuntura que preanunciaba el fin de los grandes relatos y la caída de muchas utopías, logró que las pequeñas historias comenzaran a cobrar interés. Es decir, la observación del hombre ordinario que pasaba por ahí en el espacio conocido. Esta propuesta de posar el ojo sobre lo ordinario-habitual para recrearlo, imprimirle una acción extra-cotidiana, se vuelve en sí misma un acto político. Contra la corriente hegemónica, contra el uso instaurado de ese espacio, contra lo políticamente correcto de ejercer allí, incluso contra lo teatral legitimado, al elegir realizar su arte puertas afuera de un espacio teatral convencional.

Podemos pensar la relación *arte/vida* que se generó en esa época; donde se necesitaba recobrar el aliento por la libertad de expresión dejando el horror detrás, como posibilidad del arte en repensarse a sí mismo en tanto lugar de exploración, en tanto lugar de lucha de fuerzas entre la idea de poder y las resistencias ejercidas. Concebimos así a las performances como algo aleatorio y contra-hegemónico sobre ese uso acostumbrado de habitar la ciudad. Interrumpieron dicha continuidad. Una resistencia a la regularización del *biopoder*, en tanto orden de comportamiento cívico, en tanto disciplina sobre los cuerpos dóciles de los ciudadanos. Finalmente, este trabajo surge a partir de un espacio concreto

⁶ Entrevista realizada por la autora en mayo de 2008.

donde las performances tuvieron lugar: la ciudad. Ella, fue y es el escenario que posibilita este tipo de arte urbano, ella fue vuelta una gran heteropía de pasado y presente yuxtapuestos. Tan sólo necesita de la memoria y la reflexión de este tipo de expresiones artísticas para reencauzar los traumas sociales y brindarnos la posibilidad de que el pasado, sea de una u otra forma, se pueda volver a recordar.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio 2002 “The Muselmann”, en *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* (New York: Zone Books).
- Aguilar, Miguel Ángel 2006 “La dimensión estética en la experiencia urbana”, en *Lugares e Imaginarios en la metrópolis*. (México: Universidad Autónoma Metropolitana) Pp. 137-147.
- Bal, Mieke 1996 *Double Exposures. The subject of Cultural Analysis* (New York).
----- 2002 *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide* (London: University of Toronto Press)
- Diéguez Caballero, Ileana 2007 *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política* (Buenos Aires: Atuel)
- Foucault, Michel 1993 *Microfísica del poder* (Madrid: La piqueta)
- Liprandi, Ignacio 2008 “Claves interpretativas del Siluetazo” en *El siluetazo*, Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone (comp.) (Buenos Aires: Adriana Hidalgo) Pp. 365-400.
- Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone (comp.) 2008 *El siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora)
- Pucciarelli, Alfredo 2006 “Introducción: la contradicción democrática” en Pucciarelli, Alfredo (coord.) *Los años de Alfonsín, ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* (Buenos Aires: Siglo XXI)
- Schechner, Richard 2000 *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (Buenos Aires: Los libros del Rojas- UBA)
- Taylor, Diana 2000 “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política” en *Revista Teatro al Sur*, No. 15, Junio, Pp.34-40
-----, 2002 “Hacia una definición de Performance” disponible en:
<http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>