



LA SENSUALIDAD ANTES DEL SUJETO Y EL PERFORMANCE PARTICIPATIVO

THE SENSUALITY BEFORE THE SUBJECT AND THE PARTICIPATIVE PERFORMANCE

Javier Estuardo Andrade Córdova
Facultad de Artes, Universidad de Cuenca (Ecuador)

Recibido: 10 de Agosto de 2016
Aceptado: 15 de Noviembre de 2016

Resumen:

En el contexto de una indagación sobre las implicaciones de los conceptos deleuzianos en la creatividad escénica, proponemos algunos procesos que tendrían lugar en un performance generado con material sonoro original. Partimos de la hipótesis de que el sonido es una de las sustancias constitutivas de las percepciones presubjetivas y del entendimiento de un modelo procesual en el que los afectos son comprendidos como afecciones desequilibrantes que actúan sobre el expectante. Esto puede conducir a su activación como partícipe orgánico de la creación artística, configurando un tipo de performance que definiríamos como rizomático o deleuziano.

Palabras clave: Performance participativo, Deleuze, rizoma, afectos, presubjetividad.

Abstract:

In the context of an inquiry about the implications of the Deleuzian concepts in the scenic creativity, we propose some processes that could take place in a performance generated with original audio material. We start with the hypothesis that the sound is one of the constituent substances of the pre-subjective perceptions and with the comprehension of a process model in which affects are understood as destabilizing affections acting on the expectant. This can lead to his activation as an organic participant in the artistic creation, configuring a type of performance we would define as rhizomatic or Deleuzian.

Keywords: Participative performance, Deleuze, rhizome, affects, pre-subjectivity.

* * * * *

Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente.

Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia.
Gilles Deleuze y Félix Guattari

1. Introducción

Peter Sloterdijk (1993), hace una revisión del cogito *cartesiano* en el capítulo *¿Dónde estamos, cuando escuchamos música?* de su obra *Extrañamiento del mundo* y postula que el sonido está antes que el pensamiento, sin aquel no es posible pensar:

Es fácil mostrar cómo el ejercicio de abstracción cartesiano está centrado en torno a una mácula ciega –mejor dicho: una mácula sorda-. El pensador cree que él *es* indudable, en cuanto y tanto piensa. Pero no se da cuenta –o, si se da cuenta, no le da ningún valor- que su llegar a sí depende de escucharse a sí. No tiene seguro que sólo por eso puede él estar seguro de sí mismo y de su pensamiento, porque un escucharse precede a su “pensarse”. El cogito cartesiano presupone un no-escuchar que se tiene por puro pensar, incluso se podría decir: por un ser-en-sí sin toda –quién sabe- mediación sensual engañosa. (pág. 301)

Esta proposición de Sloterdijk resuena con la conclusión de Nancy (2002), acerca de que “estar a la escucha es siempre estar al borde del sentido, o en un sentido de borde y extremidad, y como si el sonido no fuese precisamente ninguna otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen [...]”¹ (pág. 21), (traducción propia al español).

Estos postulados nos remiten a un mundo sonoro previo al pensamiento, prelingüístico, presubjetivo. En ese mundo sonoro radica la posibilidad misma de la confirmación de la existencia: “Escucho algo de mí, luego existo –al menos, tengo motivo bastante para la aseveración de que estoy seguro de poder concluir mi existencia a partir de la audición en mí” (Sloterdijk, 1993, pág. 301).

Si esto es así, ¿qué sonidos circulan en nosotros antes del pensar? ¿Cómo es la substancia *sensual* sonora en el cual me descubro, a partir de la cual puedo decir que soy?

Es en esta connotación, en donde la propuesta de Sloterdijk empata con el sistema filosófico de Deleuze, pues armoniza con el concepto adoptado por el filósofo francés de David Hume, acerca de que las percepciones son la base originaria a partir de la cual germina el sujeto y configuran lo que Hume denominó *lo dado*, es decir, aquello que según Deleuze (citado por León Casero, 2012), “es [...] el flujo de lo sensible, una colección de impresiones e imágenes, un conjunto de percepciones. Es el conjunto de lo que aparece, el ser igual a la apariencia; es el movimiento, el cambio, sin identidad ni ley” (pág. 5).

¹ “Être à la écoute, c’est toujours être en bordure du sens ou dans un sens de bord et d’extrémité, et comme si le son n’était précisément rien d’autre que ce bord, cette frange ou cette marge [...]” (Nancy, 2002, pág. 21)

Partimos entonces de la hipótesis acerca de que uno de los materiales constitutivos de esas percepciones previas al sujeto, presubjetivas, consecuentemente prerrepresentacionales, es de orden sonoro, con el fin de proponer una reflexión que nos permita diagramar algunos procesos que deberían desenvolverse en una creación artística de carácter performativo que utilice las sonoridades producidas por actuantes con su propio cuerpo como substancia expresiva básica y en el marco de una indagación que tiene por fin entender las implicaciones que el pensamiento deleuziano puede tener en la construcción escénica.

Para ello proponemos un trayecto que inicia con el recuento de las nociones de sujeto y presubjetividad en el sistema filosófico deleuziano y su relación con la creación artística, para llegar luego a un modelo procesual en el que los afectos constituyen afecciones desequilibrantes del sujeto, quien entonces se ve en la necesidad de volver a sintetizarse. Ese proceso tendría la potencialidad para provocar la génesis de un hecho performativo –de encuentro entre actuantes y expectantes²–, que produzca la activación de estos últimos como partícipes orgánicos de la construcción artística. A este tipo de performance lo denominaremos rizomático o deleuziano. Una de sus características centrales sería poder provocar en todos los participantes una experiencia vivencial de la metamorfosis implícita en los procesos de creación artística.

2. Desarrollo

2.1 la presubjetividad en el sistema filosófico de Deleuze

Según León Casero, Deleuze recupera una idea clave propuesta por Hume acerca de que el sujeto es el “efecto de un proceso, de una síntesis temporal de sensaciones” (León Casero, 2012, pág. 4). Esta idea proyecta unos entendimientos sobre el problema del arte que nos resultan altamente pertinentes. Así, conforme Rajchman (2000), el pensamiento deleuziano propone que “el objetivo del arte consiste en extraer sensaciones de lo que se puede percibir habitualmente con los sentidos –de los hábitos de percepción, la memoria, el reconocimiento, el acuerdo-, y hacernos ver y sentir de manera nueva e imprevista” (pág. 130), y formula, además, que la sensación “no está determinada por la representación”, expresándose “por signos de otro tipo, que hacen de ella [...] una experimentación estética con lo singular o lo nuevo” (pág. 129). La base del ser es un mundo sensual y caótico, libre aún de cualquier forma de representación. En este mismo contexto, de acuerdo a Rajchman el pensamiento deleuziano propondría que “las obras de arte están formadas por sensaciones prelingüísticas y presubjetivas que se combinan en un material expresivo por medio de un constructo que tiene un plan anorganizado, con el cual mantenemos relaciones peculiares” (pág. 133).

Corresponde reflexionar, por lo tanto, acerca de los mecanismos que este sistema filosófico imagina para la relación entre el sujeto y los niveles presubjetivos desde los cuales se sintetiza. Según León Casero (2012), Deleuze no establece:

[...] ningún principio estricto que determine la naturaleza del sujeto en la formación de su propia subjetividad. En lugar de ello, el propio sujeto ya conformado tendrá la

² Proponemos el uso de los adjetivos *actuante* y *expectante* como alternativas a las palabras actor y espectador por la connotación más intensa que proponen acerca de una condición activa de los participantes de un hecho escénico.

posibilidad de desterritorializarse a sí mismo, para devenir con el mundo de otras maneras con las que se conformó inicialmente su subjetividad. (pág. 4)

En otras palabras, Deleuze imagina al sujeto como un flujo dinámico en proceso de metamorfosis, lo cual implica la posibilidad de desubjetivación y desequilibrio, a partir de lo cual se producen nuevas síntesis que lo reconfiguran. Estas consideraciones nos llevan a un postulado: un performance de características deleuzianas propondría la activación y conexión de los ámbitos presubjetivos de todos los participantes, actuantes y expectantes en un proceso experimental de flujo continuo que dé lugar a síntesis y diferenciaciones nuevas en ambos frentes, las cuales ocurrirían a cada instante ininterrumpidamente, puesto que según Deleuze (León Casero, 2012, pág. 7), se trata de una evolución que se instaura o, vale decir, reinstaura continuamente en forma de un eterno retorno, lo cual denota un sentido del ser como devenir permanente, premisa que constituye el eje ontológico de todo el sistema de pensamiento del filósofo francés.

2.2 la fuerza de los afectos y el riesgo de desubjetivación

Ahora bien, el acceso a esos movimientos presubjetivos en un individuo ya subjetivado implica un proceso previo de desubjetivación, el mismo que se configura, según el sistema deleuziano, en base al poder desequilibrante que poseen los afectos. Para Cull (2009, pág. 34), Deleuze propone un entendimiento de estos como afecciones sobre el sujeto, que lo fuerzan a relacionarse con lo otro, sin suprimir su heterogeneidad por medio de identificaciones. “Los afectos son proyectiles, tanto como las armas, mientras que los sentimientos son introceptivos como las herramientas” (Deleuze & Guattari, 1980, pág. 402), consecuentemente entre ambos hay diferencias fundamentales. Según Massumi (citada por Cull, 2009) para Deleuze los sentimientos o emociones implican ya reconocimientos, “[...], fijaciones sociolingüísticas de la cualidad de una experiencia la cual se define a partir de ese punto como personal”³ (pág. 34), (traducción propia al español).

En ese contexto, la desubjetivación es, por lo tanto, un procedimiento de desequilibrio y desterritorialización del sujeto por medio de los afectos, discernimiento que lleva a Deleuze y Guattari a plantear que “de todo arte habría que decir: el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos [...]” (1991, pág. 177).

En términos modélicos, un performance debería tender al mayor nivel de desubjetivación posible, a aquello que Féral (1982, pág. 172), al analizar las acciones del artista austríaco Hermann Nitsch, expone como la disolución del sujeto en la muerte. En este mismo sentido, y considerando la presencia fundamental de dos frentes en un hecho artístico vivo: actuantes y expectantes, Cull (2009, pág. 166), propone que es indispensable que “[...] la fuerza transformadora de la existencia de un cuerpo entre en composición con los afectos de otro cuerpo”⁴, (traducción propia al español), y, asimismo, que es necesario que experiencias de creación de esta naturaleza puedan ser apreciadas en toda su dimensión por los expectantes, asunto que no puede ser logrado desde una posición de comodidad, sino solamente permitiendo que los afectos accionen sobre ellos de forma similar a como accionaron sobre aquellos que los produjeron, es decir, sobre los actuantes.

³ “[...] the sociolinguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal” (Massumi citada por Cull, 2009, p.34).

⁴ “[...]one body’s changing force of existing enters into composition with the effects of another body” (Cull, 2009, pág. 166).

Estos postulados se resumirían entonces en el siguiente diagrama de un performance resonante con el sistema filosófico deleuziano: la función de los actuantes es producir afectos que accionen procedimientos de desobjetivación y que vayan a obrar sobre los expectantes de la manera en que actuaron sobre ellos mismos, al tiempo que, en una evolución de interacción y flujo permanente y de doble vía, dejan que actúen sobre sí mismos los afectos que se producen en los expectantes. De esta forma se activa la potencialidad para que se produzca un mecanismo que Deleuze y Guattari (1976, pág. 23), denominan de “captura de código” y que implica que dos términos heterogéneos en interacción múltiple -a la manera de un rizoma botánico que puede conectarse en cualquier punto y en cualquier dirección-, adoptan los modos de codificarse y decodificarse del otro término. En el caso de un performance, este traspaso de código entre los actuantes y los expectantes significaría que se produce un *devenir actuante* del expectante y viceversa, asunto que conlleva el sentido de la conversión del expectante en parte activa del performance.

2.3 del performance de participación al performance rizomático participativo

En este contexto, resulta importante revisar el postulado que hace Kaprow (1993, pág. 181), -desde su experiencia práctica como creador-, acerca de lo que denomina *Participation Performance* (1977)⁵, en relación con su propia obra: *Nontheatrical Performance* y otras producciones de la misma época. Para este artista norteamericano (Kaprow, 1993, pág. 184), estos performances “[...]eran especies de *teatro de involucramiento de la audiencia* similares a las variedades de la radio y la TV”⁶, (traducción propia al español, énfasis nuestro), que se valían de formatos de esquematización de la participación de las audiencias ya conocidos por su utilización en la cultura popular o comunitaria: invitaciones a aplaudir, a responder ciertas preguntas, a pasar al plató o al micrófono, etc., en otras palabras, esquemas prefigurados y claramente delimitados por el proponente. Kaprow revisa críticamente estas creaciones de manera retrospectiva, y sostiene que involucraban a audiencias en cierta forma ya persuadidas – probablemente, por las condiciones de socialización y presentación de esos eventos, entre otras razones-, a tomar parte en las mismas, unos públicos de adeptos predispuestos a hacer lo que el artista había esquematizado como su “participación”, sin llegar, sin embargo, a convertirse en partícipes orgánicos.

Cull (2009, págs. 166-167), propone que en esta lectura crítica que el mismo autor hace de algunos de sus trabajos -que él denominó de manera genérica *Activities*-, Kaprow deja reconocer un postulado: la calidad participativa de las audiencias en un performance debe implicar una experiencia incorporada, física, directa. Solo así “el sentido es experimentado en el cuerpo, y la mente es colocada en juego por las sensaciones del cuerpo”⁷ (Kaprow citado por Cull, 2009, pág. 167), (traducción propia al español).

⁵ Consideramos que una traducción adecuada para esta noción sería la de *performance de participación*, más que la de *performance participativo*. La primera opción daría cuenta de una dramaturgia en la que se esquematizan espacios para la integración premeditada de la audiencia. Mientras tanto, la segunda opción propondría lo *participativo* como una cualidad que puede estar presente en un performance con mayor o menor intensidad.

⁶ “[...] were a species of audience-involvement theater akin to the radio and TV variety” (Kaprow, 1993, pág. 184)

⁷ “Meaning is experienced in the body, and the mind is set into play by the body’s sensations” (Kaprow citado por Cull, 2009, pág. 167).

En este marco y para facilitar el involucramiento de los expectantes, Kaprow propone como estrategia que las acciones a ser desarrolladas por los expectantes sean ejecutables por cuerpos no entrenados. Este elemento configura parte de un concepto que el artista denomina *lifelike art*. En relación a tales acciones *ejecutables*, Kaprow (1993), propone: “[...] ritualizar una mezcla de elementos semejantes a la vida [lifelike] y de fantasía, rechazar el área de escenificación e invitar a un número de personas a tomar parte, explicando el plan en el espíritu de una ceremonia”⁸ (pág. 185), (traducción propia al español).

En este contexto, Cull (2009, pág. 35) reconoce que, si para Deleuze la tarea del artista es crear y presentar afectos, es porque el creador de arte posee una capacidad para enfrentarlos, producirlos y experimentarlos que puede ser mayor que la de otros individuos. A partir de ello, deduce entonces que Deleuze sugiere la existencia de un riesgo de desubjetivación –que el artista enfrenta-, pero que puede ser percibido como un reto o una amenaza por otros, -por lo expectantes en el caso de un performance, por ejemplo-, ya que los límites de respuesta de los cuerpos a la afectación difieren de manera individual. Tomando en consideración esta propuesta de Cull, concluiríamos, entonces, que la estrategia *lifelike* de Kaprow, procuraría facilitar al expectante el asumir ese riesgo por medio de una invitación a ejecutar acciones que le son familiares, lo que equivale a decir, que se trata de una táctica para *reducir el riesgo de desubjetivación* que debe enfrentar el expectante.

No consideramos que el mecanismo *lifelike* de Kaprow sea necesariamente un modelo a adoptar, sin embargo, su indagación nos ha permitido llegar a un corolario relevante para nuestra reflexión: en la capacidad que tenga un performance para convocar a los participantes a asumir un riesgo de desubjetivación, que llamaríamos deleuziano, reposaría su potencialidad para activar la participación orgánica de los expectantes y, consecuentemente, para proyectar procesos rizomáticos de transferencia de código entre los actuantes y los expectantes.

2.4 El performance rizomático participativo como experiencia original de la metamorfosis

En relación con lo enunciado hasta ahora, cabe una aproximación al performance *Lips of Thomas*⁹ de Marina Abramović en Innsbruck en octubre de 1975 (Fischer-Lichte, 2004,

⁸ “[...]to ritualize a mix of lifelike elements and fantasy, reject the staging area, and invite a number of people to take part, explaining the plan in a spirit of ceremony” (Kaprow, 1993, pág. 185).

⁹ Fischer-Lichte (2004), describe el performance de la siguiente manera: “La artista dio comienzo a la performance despojándose de toda su ropa. Después, Abramović se dirigió hacia la pared posterior de la galería para clavar una fotografía de un hombre de pelo largo que se parecía a ella y la enmarcó en una estrella de cinco puntas. Desde allí se dirigió a una mesa cercana cubierta por un mantel blanco sobre la que había una botella de vino tinto, un tarro de miel, una copa de cristal, una cuchara de plata y un látigo. Se sentó en una silla junto a la mesa, tomó el tarro de miel y la cuchara de plata. Lentamente empezó a vaciar el tarro de un kilo hasta comerse todo su contenido. Después vertió vino tinto en la copa de cristal y lo bebió a pequeños sorbos. Repitió esta acción hasta vaciar la botella y la copa. Acto seguido rompió la copa con la mano derecha y la mano comenzó a sangrar. Abramović se levantó, se dirigió a la pared en la que había clavado la fotografía y, de cara a los espectadores, se rasguñó en el vientre una estrella de cinco puntas con una hoja de afeitar. De su carne brotó sangre. Entonces tomó el látigo, se arrodilló de

págs. 24-25), en aquella ocasión, la artista logró activar afectos de diversa naturaleza en los expectantes, incluidos el asco y el miedo. En un momento del proceso los asistentes empezaron a producir gestos y sonidos de admiración, sorpresa, repulsión, susto, y a adoptar paulatinamente el rol de productores de expresión, cabe decir, a capturar el código de la actuante. Este desarrollo terminó por convertirlos en los protagonistas del performance, en el instante en que interrumpieron las acciones de Abramović para sacarla en hombros -ante el temor a que su integridad física pudiese estar en peligro-, configurando así el momento climático de su *devenir actuante*.

La metamorfosis acaecida en este caso nos muestra que la creación de eslabones entre los dos frentes del rizoma expectantes-actuantes, provocada por los afectos activados a partir de la actuante, se desarrolló como una multiplicidad que superó el plano puramente estético y provocó una desubjetivación de los expectantes, al punto de llevarles a romper las convenciones determinadas para su rol en el marco de un hecho escénico y a culminar resintetizándose como actuantes protagónicos del performance. Según Fischer-Lichte (2004), “Abramović creo una situación en la que hizo oscilar a los espectadores entre las normas del arte y de la vida cotidiana, entre postulados estéticos y éticos” (págs. 25-26) y logró sumergirlos en una circunstancia “[...], de profundos desconcierto y desasosiego, en la que las normas, reglas y convicciones hasta ese momento incuestionables parecían haber perdido su validez” (pág. 25).

Cull (2009, pág. 22), propone una lectura del pensamiento deleuziano que es especialmente importante a partir del ejemplo expuesto en relación con los expectantes del performance de Abramović: en la activación de los niveles presubjetivos, en la desterritorialización y desequilibrio del sujeto, radica la posibilidad de cualquier transformación auténtica. Consecuentemente, por ejemplo, también de los cambios políticos. Según la teórica inglesa, para Deleuze esos cambios ocurren “cuando fuerzas no representacionales parten el tejido social alterando el status quo de formas impredecibles [...]”¹⁰ (Cull, 2009, pág. 22), (traducción propia al español).

Por lo tanto, cabría imaginar que en términos modélicos un performance que logra activar planos presubjetivos dando lugar a conexiones múltiples, representa un símbolo de los procesos generales de transformación humana, a partir de la vivencia de una suerte de experiencia original de metamorfosis, una que “no supone nada más, y [a la que] nada la antecede” (Deleuze citado por León Casero, 2012, pág. 5), una vivencia que no tiene la necesidad de apelar –para lograr un sentido-, a mecanismos de identificación y reconocimiento. En este punto cabe especificar que dentro del sistema de pensamiento deleuziano, el arte logra sentido ya antes de adquirir significaciones. Al respecto, Rajchman (2000), hace la siguiente formulación: “en todo arte hay una violencia de lo

espaldas al público bajo la fotografía y se azotó violentamente la espalda. Aparecieron marcas ensangrentadas. Seguidamente se tendió en una cruz hecha de bloques de hielo con los brazos bien abiertos. Del techo colgaba un radiado orientado a su vientre cuyo calor hizo rebrotar la sangre de la estrella de cinco puntas tallada en su carne. Abramović permaneció inmóvil tendida sobre el hielo, claramente dispuesta a prolongar su martirio hasta que el radiador derritiera el hielo por completo. Tras permanecer treinta minutos en la cruz de hielo sin hacer amago de irse o interrumpir la tortura, algunos espectadores fueron incapaces de soportar por más tiempo su suplicio. Se apresuraron hacia los bloques de hielo, tomaron a la artista, la recogieron de la cruz y la apartaron de allí. Con eso dieron fin a la performance.” (págs. 23-24)

¹⁰ “when this nonrepresentative force splits apart the social fabric altering the status quo in unpredictable ways [...]” (Cull, 2009, pág. 22).

que es anterior a la formación de códigos y sujetos, condición para que un material expresivo vea y diga las cosas de una manera nueva” (pág. 120). Cabe señalar, consecuentemente, que una experiencia estética de intensa dinámica rizomática puede considerarse, por tanto, una suerte un ensayo de toda transformación, también de una transformación política. Un ensayo que se ejecuta sobre el cuerpo y en el espacio-tiempo compartido entre actuante y expectante.

3. Conclusión

En base a las reflexiones hechas, postularíamos que la intensidad de la calidad participativa de un performance y, por lo tanto, de la capacidad de activación rizomática entre los actuantes y los expectantes, tiene relaciones directas con la dinámica de impulso a los expectantes a asumir el riesgo de desubjetivación que pueda provocar el performance. Dependiendo de la intensidad con la cual el expectante enfrente libremente ese riesgo o sea seducido a hacerlo, será mayor o menor la probabilidad de un traspaso rizomático de código, por medio del cual acaecería su *devenir actuante*. Asimismo, consideramos que la puesta en prueba de este postulado puede muy bien ejecutarse tomando en consideración la sensualidad sonora previa al pensamiento postulada por Sloterdijk -en tal sentido, prelingüística y presubjetiva-, y sus posibilidades de activación afectiva -vale decir de desubjetivación y de afectación corporal-.

En este marco, nos adscribimos a la idea de que la calidad participativa de un performance no depende, por lo tanto, de esquematizaciones en la dramaturgia para crear escenas que abran espacio para una supuesta participación. De manera más específica, nuestra lectura particular del concepto de *lifelike*, *semejante a la vida*, diferiría del sentido original pensado en las *Activities* de Kaprow, relativo a una condición de cotidianidad en las acciones a las que es convocado a ejecutar un expectante dentro de una obra performativa. Entenderíamos un concepto de *semejanza con la vida* desde una perspectiva simbólica, referida a la comunidad básica de principios en la vida real y en el ámbito de creación artística, en lo relativo a la relación de los individuos con los afectos y a la expresión de estos por medio del cuerpo, puesto que según el sistema filosófico que proponemos como base de estas reflexiones todos los individuos somos propensos a ser afectados y desubjetivados. Los niveles de intensidad de estos movimientos pueden ser variables, mas no así la potencialidad de su acaecimiento. Consecuentemente, entendemos que estamos frente a procesos de orden vital general que en el caso de un performance rizomático son abordados en el marco de una experiencia particular, en la cual los cuerpos de los actuantes y los expectantes pueden articularse en una composición conjunta.

Bibliografía

- Cull, L. (Noviembre de 2009). *Differential Presence: Deleuze and Performance* (Tesis de doctorado no publicada). (Exeter. University, Recopilador) Recuperado el 1 de 12 de 2015, de <https://ore.exeter.ac.uk/repositoy/bitstream/handle/10036/97094/CullL.pdf?sequence=2>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1976). *Rizoma, Introducción* (2013 ed.). Valencia, España: Pre-Textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004 ed.). (J. c. Vásquez Pérez, Trad.) Valencia, España: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, F. (1991). *¿Qué es la filosofía?* (1997 ed.). (T. Kauf, Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Féral, J. (1982). Performance and Theatricality: The Subject Demystified. *Modern Drama*, Primavera (1), 170-181.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo Performativo* (2011 ed.). (D. González Martín, & D. Martínez Perucha, Trads.) Madrid: Abada Editores.
- Gil, J. (julio de 2007). *Escoitar*. Obtenido de www.escoitar.org/La-auralidad-consensuada-Paisaje
- Kaprow, A. (1993). *Essays on the blurring of art and life*. (J. Kelley, Ed.) Los Angeles and Berkeley: University of California Press.
- León Casero, J. (2012). *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*. (F. Fernández Labastida, & J. Mercado, Edits.) Obtenido de <http://www.philosophica.info/archivo/2012/voces/deleuze/Deleuze.html>
- Nancy, J.-L. (2002). *A l'écoute*. Paris, Argentina: Editions Galilée.
- Rajchman, J. (2000). *Deleuze, un mapa* (2004 ed.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sloterdijk, P. (1993). *Extrañamiento del mundo* (1998 ed.). (E. Gil Bera, Trad.) Valencia: Pre-Textos.
- Sloterdijk, P. (1994). *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica*. Madrid: Siruela.