

La parodia del caminante: la obra de Francis Alÿs en *Bajo influencia* de María Sonia Cristoff*

The Parody of the Walker: The Work of Francis Alÿs in María Sonia Cristoff's *Bajo influencia*

María Paz Oliver

Universidad Adolfo Ibáñez

maria.oliver@uai.cl

Este trabajo aborda el diálogo entre literatura y artes visuales mediante la parodia a la obra del artista belga-mexicano Francis Alÿs en la novela *Bajo Influencia* (2010), de la escritora argentina María Sonia Cristoff. Como una lectura irónica del mundo del arte contemporáneo y de la figura del artista, la obra de Cristoff relea la tradición del *flâneur* por medio de la historia de Cecilio Rave, un personaje que decide convertirse en artista copiando las *performances* de Francis Alÿs. En esa lectura literal de la obra de Alÿs, la novela reflexiona irónicamente acerca del sistema del arte contemporáneo y la estética de la caminata urbana. De este modo, como parte de una cartografía híbrida donde las formas artísticas se inscriben en el flujo global de saberes, el texto de Cristoff propone en el nomadismo y la errancia un arte que críticamente revisa la globalización y la tradición artística.

Palabras clave: Parodia, caminata urbana, Francis Alÿs, María Sonia Cristoff.

This article deals with the dialogue between literature and visual arts through the analysis of the Belgian-Mexican artist Francis Alÿs parody in the novel *Bajo Influencia* (2010), by the Argentine writer María Sonia Cristoff. As an ironic approach to contemporary art world and the figure of the artist, Cristoff's work reinterprets the *flâneur* tradition through the story of Cecilio Rave, a character who decides to become an artist by copying the performances of Francis Alÿs. In this literal reading of Alÿs's work, the novel ironically reflects on the contemporary art practice and the aesthetics of urban walking. Thus, in dialog with a hybrid cartography where artistic forms are integrated within the global flow of knowledge, Cristoff's novel proposes in nomadism and wandering an art that critically assess globalization and the artistic tradition.

Keywords: Parody, urban walking, Francis Alÿs, María Sonia Cristoff.

Recibido: 10/10/2017

Aceptado: 02/04/2018

* Este artículo es parte del proyecto Fondecyt Postdoctorado N° 3160130 "A pie: representaciones de la caminata urbana en la literatura latinoamericana contemporánea".

El viaje y, en general, la idea de la movilidad ha recorrido buena parte de la obra de María Sonia Cristoff. Ya en *Falsa calma* (2005) la escritora argentina relata su viaje por pueblos fantasmales de la Patagonia, en *Desubicados* (2006), los paseos de una mujer con insomnio por el zoológico de Buenos Aires, o en *Inclúyanme afuera* (2014), la aventura hacia la desaparición de Mara, una mujer bonaerense que decide esconderse en un museo de Luján y pasar un año en completo silencio. En particular, en estas dos últimas novelas Cristoff apuesta por viajes contados con una cierta distancia irónica: en *Desubicados*, las caminatas somnolientas por el zoológico funcionan no solo como una crítica al simulacro de lo salvaje, sino sobre todo como la puesta en escena de un estado de ánimo que se proyecta, precisamente, en la anacronía de ese paisaje lleno de animales enjaulados. *Inclúyanme afuera* ya se lee como una especie de homenaje –otra forma de la crítica o del relato distanciada– a *Viaje alrededor de mi habitación* (1794), de Xavier de Maistre, y en general a la tradición literaria del viaje imaginario por espacios cerrados, donde el recorrido por una habitación está delimitado por una inmovilidad tan cotidiana como creativa¹.

En *Bajo influencia* (2010) Cristoff da un paso más allá y acentúa notablemente el uso de la distancia como procedimiento crítico para revisar la representación de la movilidad y el paisaje urbano, esta vez en las artes visuales. Al modo de una lectura irónica del mundo del arte contemporáneo y de la figura del artista, la novela relee la tradición del *flâneur* y las derivas situacionistas por medio de la historia de Cecilio Rave, un hombre que súbitamente decide convertirse en artista copiando las *performances* de Francis Alÿs. En esa lectura literal de la obra del artista belga-mexicano, la novela de Cristoff reflexiona irónicamente acerca del sistema del arte y la idea de reproductividad, además de abrirse como un artefacto que cuestiona los límites entre arte y literatura utilizando, en particular, la parodia al estereotipo del artista contemporáneo.

Así como señala Linda Hutcheon, si la ironía opera en un nivel textual, la parodia supone una relación intertextual, es decir, la articulación de una síntesis o superposición de textos que en un nivel formal tiende a proponer una valoración crítica o a subrayar una diferencia (“Ironía, sátira, parodia”, 177). El blanco de la parodia –en este caso, la obra de Alÿs– surgiría en un segundo plano dentro de un texto que persigue representar la desviación de un modelo. En ese desdoblamiento, la parodia plantea una distancia crítica frente a una obra que a su vez reinterpreta la estética de la caminata urbana. Es decir, cuando Cristoff utiliza la parodia no solo se sirve de la ironía para convertir al modelo en ridículo, sino que además refiere a una obra que cuestiona la vigencia de la figura del *flâneur* como símbolo de la modernidad y del movimiento urbano. En esa doble intención, a partir de la obra de Alÿs, la novela dialoga con la teoría en torno al caminante propio de fines del siglo XIX, con esa imagen prototípica del movimiento en la ciudad moderna, como si aquellas *performances* fuesen la puesta en abismo de un

¹ Acerca de la tradición del viaje inmóvil en la literatura véase *Traveling in Place. A History of Armchair Travel* (2010), de Bernd Stiegler.

arte de la caminata que se incorpora y redefine igualmente en el contexto latinoamericano del mercado del arte contemporáneo.

La parodia al *flâneur*

En *The Ambassador* (2001), la *performance* con que Alÿs abrió la 49 edición de la Bienal de Venecia, un pavo real recorre las calles y los jardines de la ciudad, en una acción que recuerda con cierta ironía los paseos desinteresados del *flâneur* parisino, aquella mirada distante y nostálgica que, como lo interpreta Charles Baudelaire a partir del cuento "The Man of the Crowd" (1840), de Edgar Allan Poe, observa con curiosidad la masa urbana para unirse con ella en el ritmo acelerado de la modernidad (84). Pero esa distancia también apela a la ambigüedad con que el *flâneur* se sitúa en la ciudad: por un lado, sería una figura del pasado que rememora el mapa urbano previo a las renovaciones de Haussmann y, por otro, representa un cambio de época, pues transita por una ciudad rediseñada donde se introduce el capitalismo. De ahí que para Benjamin el *flâneur* represente el flujo del capital y la mercantilización de la ciudad². La obra de Alÿs opera en ese modelo parodiando aquel sentimiento ambivalente de estar fuera de lugar: al igual que el *flâneur*, como una figura espectral, el pavo real se hace parte de un paisaje del que no participa del todo, su misma presencia refiere a otro reino y nos hace testigos de una desubicación. Como figura de tránsito desde lo salvaje a lo civilizado, el pavo real es arrojado a un espectáculo en el que solo participa pasivamente³.

En *Bajo influencia*, Alÿs inspira la parodia al *flâneur* y al arte de la caminata en general, primeramente a partir de los encuentros fortuitos en las calles de Buenos Aires entre Tania, una traductora ligada al mundo del arte, y Cecilio Rave, un joven de clase acomodada que vive con su madre y cuyas caminatas al inicio de la novela, justo antes de convertirse en artista, se plantean como la búsqueda personal de alguien con extremado tiempo libre. La perspectiva paródica, en este sentido, respecto de la imagen tradicional del *flâneur* como representativo de la libertad y de una actitud ociosa para moverse por las calles de la metrópolis, es retratada mediante la historia de un joven que ni estudia ni trabaja, de manera que en el personaje se reemplazan ciertos rasgos propios del *flâneur*, como aquel desinterés y la ausencia de un propósito práctico durante los paseos, en una excusa para simplemente matar el tiempo y ojalá descubrir una actividad que lo lleve rápidamente a la fama y al éxito comercial, es decir, a ser un artista contemporáneo. Así, Cecilio se dedica a caminar como un autómatas, como si hiciera de esa experiencia una etapa inicial de exploración del paisaje urbano que luego le serviría para dar testimonio en una obra artística que, en definitiva, solo se limita a reproducir

² En *El libro de los pasajes* escribe Benjamin: "El *flâneur* es el observador del mercado. Su saber está cercano a la ciencia oculta de la coyuntura económica. Es el explorador del capitalismo, enviado al reino del consumidor" (431).

³ En una entrevista con Russell Ferguson, Francis Alÿs reflexiona acerca de esta *performance*, según el *flâneur* sería una figura nostálgica que observa la ciudad pero no participa plenamente en ella, y así también, señala, las deambulaciones de "Mr Peacock" por Venecia surgen como la relectura de la mirada distanciada propia del *flâneur* del siglo XIX y de la resistencia al ritmo apresurado de la ciudad (31-37).

las acciones de Alÿs. A lo largo de caminatas frenéticas que solían llevarlo a un encuentro casual con Tania, Cecilio convierte su cuerpo en un recipiente del flujo urbano: no solo su personalidad, según señala, cambia con el movimiento, sino que incluso todo su cuerpo pasaría a ser una huella de la vida en la ciudad. Con este ánimo entre ingenuo y pretencioso, Cecilio va definiendo el futuro de su arte, una obra construida en torno al movimiento de su propio cuerpo como vestigio de lo urbano y que, comentada desde la mirada incrédula de Tania, bordea el ridículo.

Sin todavía concretarse como una extensión de la obra de Alÿs, el proyecto de Cecilio persigue que su cuerpo en el futuro sea embalsamado para ser objeto de estudio de los arqueólogos urbanos, según repara Tania: "A él lo que le gustaba era llenarse los pulmones de contaminación, inspirar los desechos posindustriales de la metrópoli en decadencia. [...] Que ellos hablaran de lo que era la ciudad de Buenos Aires: alvéolos, bronquiolos, pleuras, hiliós y lóbulos contando qué se producía y qué se desechaba medio siglo atrás. [...] La biografía de la ciudad adherida a sus pulmones" (26). Al igual que las derivas situacionistas, las caminatas de Cecilio y Tania se sirven del azar para explorar el lado inconsciente de la ciudad y retoman el ánimo entre melancólico y evasivo del *flâneur*, pero desde un contexto posmoderno donde aquel *spleen* ya no refiere al tedio o desaliento frente al ritmo frenético del progreso, sino solamente a una neurosis vacía y poco estimulante para la creación: "Era como si las caminatas se le hubieran instalado en su sistema sanguíneo y la abstención fuera, como cualquier otra, la entrada a un estado de nerviosismo que no conduce a nada" (33).

Francis Alÿs versus Cecilio Rave

Como intertexto de *Bajo influencia*, la obra de Francis Alÿs toma la forma de un espejo deformado en las acciones de Cecilio Rave. Cuestionando las dinámicas del espacio latinoamericano (Ciudad de México, Lima, São Paulo, la Patagonia) y la tradición del caminante urbano, Alÿs ha desarrollado gran parte de su carrera en el DF mexicano luego de trasladarse en 1986 como parte de un equipo de ayuda para la reconstrucción de la capital azteca tras el terremoto de 1985. Desde entonces el trabajo de Francis Alÿs –ex-Francis de Smedt– se ha centrado en una estética que combina el interés por la movilidad y la dimensión política del paseo, y que se sirve de la pintura, la escultura, la *performance* y la videoinstalación para plantear un cruce entre las fronteras nacionales y el movimiento cotidiano en la ciudad. De este modo, Alÿs ha delineado una obra –con presencia en bienales internacionales y retrospectivas organizadas por instituciones como la Tate Modern y el MoMA– que se inserta en un contexto latinoamericano global marcado por el capitalismo neoliberal, los flujos financieros y el fin de las utopías revolucionarias. En esta línea, Graciela Speranza señala que las redes globales resignifican en su obra la experiencia moderna de la diáspora y el exilio, y la instalan en una transnacionalidad que convierte la idea del movimiento en un "desarraigo estratégico o errancia voluntaria" (28). Francis Alÿs trabaja este nomadismo global con intervenciones a menudo conservadas en fotografías y videos, al modo de una investigación en constante desarrollo de la ciudad que dialoga con el urbanismo y las dinámicas sociales del espacio latinoamericano.

Este perfil de Alÿs será el modelo referencial para el trabajo artístico de Cecilio Rave en *Bajo influencia*. Tania, de hecho, incita a Cecilio a transformarse en un artista visual, a darle un sentido práctico a sus caminatas y, como ella misma subraya con ironía, lograr "ser alguien en la vida" (52). El arte de Alÿs pasa a ser la excusa ideal para ser otro y cumplir un rol en sociedad, como anota Tania en las entradas de su diario tituladas "Retrato del artista súbito"; pero, como un Pierre Menard, Cecilio se limita a ejercer de doble y a únicamente reproducir su obra: "Lo que él necesitaba, insiste, era encontrar la obra de un artista que lo conmoviera, lo electrizará, y simplemente erigirse en su doble" (104). *The Nightwatch* (2004), la videoinstalación en la que Alÿs registra en las cámaras de seguridad los paseos de un zorro que es introducido durante la noche en la National Portrait Gallery de Londres, será la primera obra copiada por Cecilio. En la "Serie Museo del Traje", Cecilio decide esconderse en la noche en aquel museo, probarse toda la vestimenta expuesta y sacarse fotos con ella. Como parte de la serie "Seven Walks", *The Nightwatch* propone una reflexión acerca de los métodos de vigilancia de la sociedad contemporánea por medio de una acción que evoca igualmente la idea del paseo sin rumbo y el efecto de extrañamiento del *flâneur* como observador y espectador de la ciudad (Milliard 2); todo esto, por lo demás, a partir de la figura del zorro, un símbolo de la cultura inglesa, según la misma Tania le recuerda a Cecilio. La versión de Cecilio, sin embargo, desarma aquel mensaje y lo traslada al absurdo de una simple caricatura, una anécdota cuya única intención era copiar un modelo. Más allá de la valoración peyorativa que suele provocar el uso de la parodia, el texto de Cristoff a ratos apela a un ánimo intertextual que más bien remite con humor a la variación respetuosa de la parodia que, como explica Linda Hutcheon, sería típica de las artes visuales (*A Theory of Parody*, 59)⁴. Entre el homenaje neutral y la broma, las acciones de Cecilio Rave se inclinan hacia una burla no del todo crítica, sino sobre todo irreflexiva y simplona. En la inmediatez de la provocación está el objetivo de Cecilio Rave, en la sola idea de una repetición o, más bien, de una variación de lo mismo donde el mensaje artístico queda relegado al automatismo y la espontaneidad de esa recreación. Si bien la parodia también se define como una "repetición con diferencia" (65), el arte de Cecilio tiende a tomar el espíritu del pastiche, y en particular un concepto de simulacro como repetición vacía.

En la figura de Cecilio Rave, Cristoff reformula la supuesta originalidad artística desde un contexto latinoamericano que no puede escapar del complejo de inferioridad frente al circuito del arte mundial, y que desde esa periferia se refugia en la mera imitación, o en lo que Fredric Jameson define como la condición posmoderna de la parodia que, bajo la forma del pastiche, aparece como una técnica característica del arte actual: "El pastiche es, pues, una parodia vacía, una estatua con cuencas ciegas; es a la parodia lo que esa otra contribución moderna, interesante e históricamente original, la práctica de una ironía vacua, es a lo que Wayne Booth llama las 'ironías de establo' del XVIII" (37).

⁴ Hutcheon, por ejemplo, cita el caso de *Les poissons rouges*, de Matisse, como texto inicial de *Still Life with Goldfish*, de Lichtenstein, donde las alteraciones no apuntarían precisamente a una burla, sino a una forma algo más neutra que la parodia tradicional que se acercaría al homenaje (59).

Esa ausencia de lo político o de la intención crítica de la parodia posmoderna se advierte especialmente en la segunda obra de Cecilio, la "Serie Plaza Congreso" que imita *Cuentos Patrióticos* (1997), el video que registra la acción donde Alÿs camina alrededor del mástil de la bandera en el Zócalo de Ciudad de México seguido por una oveja. Al término de cada vuelta, se une otra, y una vez que el círculo se completa, la primera oveja deja la escena seguida por el resto, hasta que Alÿs va detrás de una última oveja. Interpretada como una crítica a los hechos ocurridos en el Zócalo en 1968, cuando durante las protestas estudiantiles el gobierno llevó bajo amenaza a un grupo de empleados a la plaza, pero estos se rebelaron y protestaron entonando balidos⁵, *Cuentos Patrióticos* aborda mediante el uso de la repetición y la circulación el estado actual de la política mexicana⁶. Como otra forma de leer el principio que inspira *Paradox Praxis I* (1997) –"sometimes making something leads to nothing" y "sometimes making nothing leads to something"–, la obra de Cecilio Rave derechamente apela a una repetición que destruye lo político: en una plaza donde hay carpas con manifestantes en apoyo a un debate parlamentario, Cecilio se sienta como un buda mientras un tren eléctrico da vueltas a su alrededor llevando unas bolas de vidrio, estilo *souvenir*, que en su interior tienen unas miniaturas de ovejas. Frente al fracaso de una dimensión política que no logra asomarse en la acción, a Cecilio se le ocurre proyectar una película pornográfica, titulada "Hagamos las paces, no el bestialismo", que según él apuntaría a reflexionar acerca de lo rural y lo urbano (130-147).

En la imitación de un estilo, la parodia actúa como una excusa para el espectáculo de lo pseudoartístico, como también sucede en *Magnetic Hands*, la versión de Cecilio de *Magnetic Shoes* (1994), donde camina por la calle Florida recogiendo objetos con sus manos (156-164), y que parodia la *performance* realizada por Alÿs en La Habana en la que, mientras camina, va acumulando objetos metálicos en los imanes de sus zapatos. La referencia al aspecto lúdico-constructivo de las derivas situacionistas (Debord 1958) para, a fin de cuentas, delinear un mapa subjetivo con los objetos encontrados azarosamente a lo largo de un paseo, mantiene en la obra de Alÿs una mirada crítica respecto de los modos de habitar y transitar por el espacio urbano, que desaparece en el arte de Cecilio Rave. Como también sucede en "Paradox of Praxis: Sometimes Making Something Leads to Nothing" (1997), la obra en la que Alÿs arrastra un bloque de hielo por las calles del DF mexicano hasta que se derrite completamente, el principio de hacer algo que no lleva a nada apunta tanto a provocar una desorientación y un cuestionamiento de los espacios cotidianos que retoma las prácticas deambulatorias de Debord, como a la creación, según señala Cuauhtémoc Medina, de fábulas urbanas

⁵ Carlos Monsiváis recuerda que durante las protestas del 28 de agosto de 1968, los empleados de la Secretaría de Hacienda y de la Secretaría de Educación Pública coreaban "isomos borregos!, inos llevan!, iBeee-bee!, isomos acarreados!" ("Un relato de ingratitudes").

⁶ El mismo Alÿs explica la obra en la entrevista con Russell Ferguson: "*Cuentos Patrióticos* (*Patriotic Tales*) (1997) was directly inspired by a political episode that had happened on the Zócalo in 1968, and its disguised re-enactment on the same location nearly thirty years later was a direct comment on the current state of politics, the way history was repeating itself, and how the whole political scene was frozen by a corrupted and dysfunctional political apparatus" (15).

que mediante las caminatas permiten reflexionar estética y políticamente del fracaso de los procesos modernizadores latinoamericanos relacionados con la eficiencia y el progreso ("Fable Power", 95). En su *performance*, Cecilio Rave camina por la calle Florida limándose las uñas para, según él mismo explica, subrayar "no solo la futilidad de tanto afán productivo sino también la futilidad de la existencia misma, porque a nadie le costará nada identificar el polvo de las uñas con el polvo en que nos convertiremos" (173). Aquella resistencia frente a lo productivo de la obra Alÿs para Cecilio Rave toma la forma de un simulacro desde donde el original pierde toda su carga política. La imposibilidad de lo auténtico, otro principio del arte contemporáneo, según reflexiona Terry Eagleton a propósito del arte de la falsificación, invierte la relación entre el original y la copia, pues irónicamente termina por eclipsar el original y hace del simulacro una versión que necesita ser protegida de lo auténtico ("Faking it: The Art of Literary Forgery").

La parodia al arte contemporáneo

Tal como observa Cuauhtémoc Medina, desde una perspectiva que media entre lo extranjero y la cultura mexicana, la obra de Francis Alÿs cuestiona los procesos civilizadores urbanísticos que definieron las políticas de la ciudad latinoamericana a partir de "la transferencia de la utopía europea" (*Diez cuadras alrededor del estudio*, 7), y que en particular en el caso mexicano se expresarían como una resistencia a las lógicas modernizadoras del espacio urbano. En la aproximación al arte de Alÿs entre desmesurada e inocente, Cristoff dibuja un personaje que parodia en general la figura del artista contemporáneo. Cuando busca inspiración para su carrera, por ejemplo, Cecilio recuerda a una compañera del colegio que un día decidió convertirse en poeta: "Se compró unos anteojos que le parecían apropiados, se suscribió a tres revistas y hasta se permitió emocionarse en público a propósito de cualquier cosa" (59). Como si fuera una mera pose, o una forma de definir una identidad asociada a lo *cool* al alcance de cualquiera con dinero y tiempo libre⁷, la novela plantea una mirada irónica acerca del imaginario del artista y de un arte latinoamericano que progresivamente se inserta en el circuito del arte mundial. De ahí que la novela se haya leído como una "reflexión sobre la 'hechura' del arte contemporáneo y la recepción de su consumidor" (De Mello, "Arte va"), como una crítica a los límites entre el arte conceptual y el absurdo o, incluso, a una tradición de artistas contemporáneos que definen su arte por medio de la caminata. Las referencias a Sophie Calle (93-97)⁸ y Richard Long⁹, por ejemplo, trazan un mapa de artistas que investigan el acto de caminar como una forma de creación e intervención del paisaje (desde

⁷ Cuando Tania convence a Cecilio Rave a que trabaje en el arte de la caminata recuerda: "...él me pidió que lo ayudara a buscar bibliografía sobre artistas caminantes. Que se refería a artistas plásticos. Que tenía que ser algo que pudiera exponerse en un museo *cool*" (82).

⁸ Sobre Sophie Calle, Tania anota en su diario: "lo único que podría servirle de acá es una obra de principios de los ochenta [la artista de sandalias-zancos persigue a un desconocido por las calles de París y hasta de Venecia. Lo sigue, le saca fotos y toma notas]" (93).

⁹ En una conversación de la narradora con la madre de Tania, le pregunta si conoce a Richard Long: "Claro que sí: un par de años atrás fue a una muestra suya en Nueva York, aunque conoce su trabajo desde siempre. No termina de convencerla. Todas esas rarezas que simulan elegir la calle al museo le parecen siempre un poco impostadas" (89).

las vanguardias artísticas de principios del siglo XX al Land Art), y que ha inspirado varios estudios (Careri 2002, Evans 2012, O'Rourke 2013) y exposiciones respecto del tema –la muestra *Walk On. From Richard Long to Janet Cardiff. 40 Years of Walking* (Collier, Morrison-Bell y Robinson 2013) o *Walking Sculpture 1967-2015* (Sullivan 2015). En la parodia a Francis Alÿs, Cecilio Rave imita ese canon desde una versión latinoamericana –o “Mercosur”, es decir, de bajo coste y en la periferia del circuito del arte– del artista *globetrotter* representativo de la crítica a lo transnacional y la globalización. Mediante la parodia, *Bajo influencia* rivaliza como objeto literario con el arte contemporáneo –con sus modos de consumo, con su valor especulativo–, como dos áreas que toman una distancia cada vez más insalvable en el marco de los mercados globales. Así como observa Simon Critchley, el artista contemporáneo en la actualidad se posiciona como un articulador de valores culturales asociados al éxito y el reconocimiento que en la economía global define prácticamente el paradigma del nuevo trabajador: creativo, no convencional, exitoso, flexible, viajero (“Absolutely-Too-Much”). Del lado literario, al parecer solo quedaría la parodia como una forma crítica que desde la lejanía del poder y el mercado cuestiona la idea del valor artístico asociada a ese campo, y que en la novela de Cristoff se expresa como una mueca incrédula que transforma la supuesta experiencia artística en un simulacro decorativo.

Obras citadas

- Alÿs, Francis y Cuauhtémoc Medina. *When Faith Moves Mountains. Cuando la fe mueve montañas*. Madrid: Turner, 2005.
- Baudelaire, Charles (1863). “El pintor de la vida moderna”. Trad. Alcira Saavedra. Murcia: Carjamurcia, 1995.
- Benjamin, Walter (1983). *El libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. Luis Fernández Castañeda. Madrid: Akal, 2013.
- Careri, Francesco (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Trad. Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- Collier, Mike, Morrison-Bell, Cynthia y Robinson, Alistair. *Walk On. From Richard Long to Janet Cardiff - 40 years of Art Walking*. University of Sunderland: Art Edition North, 2013.
- Cristoff, María Sonia (2005). *Falsa calma*. Barcelona: Alpha Decay, 2016.
- _____. *Desubicados*. Ebook ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- _____. *Bajo influencia*. Buenos Aires: Edhasa, 2010.
- _____. *Inclúyanme afuera*. Buenos Aires: Mardulce, 2014.
- Critchley, Simon. “Absolutely-Too-Much”. *The Brooklyn Rail*. 1 agosto 2012. <<http://brooklynrail.org/2012/08/art/absolutely-too-much>>.
- De Maistre, Xavier (1794). *Viaje alrededor de mi habitación*. Trad. J.M. Lacruz Bassols. Madrid: Funambulista, 2007.
- De Mello, Luciana. “Arte va”. *Radar Libros. Página 12*. 06-02-2011. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4158-2011-02-08.html>>.
- Debord, Guy (1958). “Teoría de la deriva”. *Internacional Situacionista, vol. 1: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris, 1999.
- Eagleton, Terry. “Faking it: The Art of Literary Forgery”. *The Guardian* 06-06-2002. <<https://www.theguardian.com/books/2002/jun/06/londonreviewofbooks>>.

- Evans, David (Ed.). *The Art of Walking*. London: Black Dog, 2012.
- Ferguson, Russell. "Interview. Russell Ferguson in conversation with Francis Alÿs". En Medina, Cuauhtémoc, Russell Ferguson & Jean Fisher (Eds.). *Francis Alÿs*. London: Phaidon, 2007. 7-55.
- Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". En Hernán Silva (Ed.). *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992. 173-193.
- Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Trad. Esther Pérez. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.
- Medina, Cuauhtémoc, Corinne Diserens y Francis Alÿs (Eds.). *Diez cuadros alrededor del estudio*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.
- Medina, Cuauhtémoc, Russell Ferguson & Jean Fisher (Eds.). *Francis Alÿs*. London: Phaidon, 2007.
- Medina, Cuauhtémoc. "Fable Power". En Medina, Cuauhtémoc, Russell Ferguson & Jean Fisher (Eds.). *Francis Alÿs*. London: Phaidon, 2007. 57-107.
- Milliard, Colin. "Walks for Life". *Art Monthly* 337 (2010): 1-4.
- Monsiváis, Carlos. "Un relato de ingratitudes y su consecuencia pictórica (crónica de 1968-VI)". <<http://www.mty.itesm.mx/dhcs/deptos/ri/ri-802/lecturas/nvas.lecs/1968-monsi/mc0290.htm>>.
- O'Rourke, Karen. *Walking and Mapping. Artist as Cartographers*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.
- Poe, Edgar Allan (1840). "The Man of the Crowd". 1840. *Complete Stories and Poems*. New York: Doubleday, 1966.
- Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Stiegler, Bernd (2010). *Traveling in Place. A History of Armchair Travel*. Trans. Peter Filkins. Chicago & London: Chicago University Press, 2013.
- Sullivan, Lexi Lee. *Walking Sculpture 1967-2015*. New Heaven & London: Yale University Press, 2015.

