

De raíces y rizomas: el devenir del *performance*

Anne W. Johnson*

Resumen

En este artículo se traza la historia del *performance* en términos etimológicos y conceptuales. Después de presentar una genealogía de las aceptaciones, los usos y aplicaciones del término en tanto objeto de estudio, metodología y perspectiva teórica, se argumenta que la mejor y más productiva manera de acercarse al *performance* es mediante la figura del rizoma: complejo entramado de nodos y relaciones sin un eje central.

Palabras clave: estudios sobre *performance*, performatividad, teatro, poder, rizoma.

Abstract

In this text, I trace the history of performance in etymological and conceptual terms. After presenting a genealogy of the acceptations, uses and applications of the terms as an object of study, a methodology, and a theoretical perspective, I argue that the best and most productive approach to performance is through the figure of the rhizome, a complex interplay of nodes and relations with no central axis.

Keywords: performance studies, performativity, theater, power, rhizome.

Se puede hablar sobre el *performance* trazando líneas: en una de ellas encontramos que el *performance* tiene una historia etimológica; en otra observamos que los “estudios de *performance*” tienen una genealogía. En este texto abordaré ambas líneas, pero, antes de empezar, advierto que establecer una definición “definitiva” –valga la redundancia– del concepto de *performance* es bastante difícil, si no imposible. De hecho, esta indeterminación es una de las características más productivas –y tal vez frustrantes– del término. Después de abundar en el devenir del *performance* como elemento del lenguaje y referente de un campo de estudio, propongo regresar a una perspectiva más bien cartográfica –y a la vez desterritorializada–: un mapa del *performance* que nos permite entrar en él como en un rizoma, un conjunto abierto, nómada y no lineal, compuesto de múltiples relaciones y repeticiones en un estado permanente de flujo (Deleuze y Guattari, 2004).

El devenir de una palabra

Los orígenes etimológicos de la palabra *performance* nos remiten a dos ámbitos experienciales: uno social y otro semiótico. El verbo *parfournir* surgió en Francia en el medievo temprano, como resultado de una historia intrincada de intercambios políticos y lingüísticos entre culturas latinas y germánicas. Significaba “lograr, cumplir o ejercer completamente” (Turner, 1982; Johnson, 2014), una acción que consume una relación social al descargar una promesa. Los normandos

*Profesora-investigadora, Unidad Académica de Antropología Social, Universidad Autónoma de Guerrero (awarren-johnson@yahoo.com).

que conquistaron a Inglaterra en el siglo xⁱ llevaron consigo este verbo francés, que, una vez en Inglaterra y con el paso del tiempo, se enriqueció semánticamente al combinarse con la noción de “forma”. Ya en el siglo xiii la unión entre ambos términos había producido toda clase de variantes, que incluían conceptos como *parfornir*, *performir*, *parformer* y *parfourmer*, entre otros. Así, la relación social implícita en el verbo original se mezcló con la relación estética implícita en la idea de la forma o apariencia externa. Para el siglo xvi se había cristalizado la relación entre el *performer* y la representación teatral, y el verbo devino sustantivo: *performance*, la realización o exhibición de una obra artística. Sin embargo, la conceptualización antigua de lograr o cumplir con algo a través del *performance* todavía operaba. En el siglo xx el término empezó a ser usado como referente en campos muy diversos, entre éstos los deportes, los negocios, la tecnología, el sexo, la psicología, la lingüística, el *performance* arte y, finalmente, los estudios de *performance*. Por todas estas complicaciones semánticas, la traducción de *performance* a otros idiomas es un asunto complicado, ya que la mayoría de las acepciones (teatralidad, representación y puesta en escena, por nombrar las opciones en castellano) no captan su riqueza.

Genealogías del *performance*

El surgimiento de los estudios de performance

En la segunda mitad del siglo xx los estudios de *performance* emergieron a partir de una fortuita convergencia interdisciplinaria que surgió, sobre todo, alrededor de una preocupación común acerca de lo que llegó a ser percibido como una sobrevaloración del texto en los estudios sociales y artísticos. Al mismo tiempo, se llegó a establecer una distinción entre lo *teatral* –problemático por su asociación con lo “falso”– y lo “performático”, una manera de aludir a los aspectos estéticamente marcados de la acción social.

En las décadas de 1970 y 1980 los estudios de *performance* fueron motivados por una serie de encuentros entre la antropología simbólica y el teatro, que se expresaron, por ejemplo, en los intercambios entre Richard Schechner, académico y director de teatro experimental, y Victor Turner, antropólogo social que aplicó conceptos teatrales a los estudios del ritual y los conflictos sociales. Schechner, una de las voces más exuberantes en el campo de los estudios de *perfor-*

mance, sugiere partir de una de dos opciones: prestar atención a las prácticas que *son performances* según la aceptación de sus participantes en un contexto cultural en particular, o ver las prácticas *como performances*, lo cual implica la aplicación de una lente epistemológica y metodológica.

Al estudiar algo que es un *performance* –es decir, algún acontecimiento marcado estética, espacial y temporalmente–, hay que preguntar acerca de ciertos elementos clave: entre otros, las acciones realizadas en tiempos y espacios particulares, las convenciones estéticas convenidas y la presencia de un público. Analizar un *performance* nos permite reflexionar sobre la fuerza y las limitaciones de la creatividad y su relación con la agencia humana, además de los procesos sociales implícitos en la reproducción, transmisión y transformación cultural.

En cada contexto cultural hay un conjunto de géneros de *performance* cuyo estudio se ha dado desde la sociolingüística, el folclore, la etnomusicología y la antropología. Sociolingüistas como Richard Bauman, Joel Sherzer y Charles Briggs, por ejemplo, enfatizan en los aspectos prácticos y comunicativos del *performance* al estudiar “el arte verbal” (Bauman, 1977), “la etnografía del habla” (Hymes, 1962; Bauman y Sherzer, 1974) y la poética del *performance* (Bauman y Briggs, 1990). En un intento por marcar distancias con los enfoques sistémicos y textuales que todavía imperaban en el entorno académico de mediados del siglo xx –por ejemplo, la noción geertziana de la cultura como texto (Geertz 1987)– estos estudios lingüísticos y folclóricos se concentraban en las microinteracciones que ocurren en contextos culturales específicos.

De manera paralela se dio un giro en el campo de la etnomusicología, cuando un grupo de académicos empezó a interesarse en los contextos en los cuales se realizan los eventos musicales, más que en la interpretación musical de una partitura (Behague, 1984; Paredes, 1985; Keil y Feld, 1994). En la antropología, además de las obras de Turner (1982) y Schechner (1985) sobre las relaciones entre el teatro y el ritual, habrá que señalar el trabajo de Milton Singer sobre “*performances* culturales”, categoría que incluye obras teatrales, óperas, circos, carnavales, desfiles, servicios religiosos, bodas, funerales, graduaciones, conciertos, brindis, chistes y narrativas (Singer, 1959).

El interés en el “*performance* social” debe mucho a la obra de Erving Goffman (1993), sociólogo que se acerca a lo performativo dentro de lo cotidiano. Si-

guiendo la advertencia de Shakespeare (“todo el mundo es un escenario”), Goffman argumenta que los seres humanos nos presentamos en diferentes contextos por medio de personas o máscaras. Nuestras actuaciones cotidianas implican escenarios para la presentación pública, pero también espacios “detrás de bambalinas” para su preparación. Así, los miembros de una sociedad dan seguimiento a guiones internalizados que les permiten “manejar la impresión” que proyectan hacia distintos públicos. Para Goffman, los “papeles” sociales son exactamente eso: roles teatrales.

Tiempo después, Victor Turner haría una distinción entre un “*performance* cultural” y el *performance* no marcado que caracteriza el flujo de la vida cotidiana. Estos “*performances* sociales” (Turner, 1982) también se distinguen de los “dramas sociales” que rodean los conflictos que pueden interrumpir los procesos sociales “normales”.

El concepto turneriano de los dramas sociales nos permite entrever cómo, más allá de los actos culturales y sociales que *son performances* cotidianos o extracotidianos, cualquier cosa puede ser analizada *como performance*. Esta perspectiva permite reflexionar sobre los procesos mediante los cuales los imaginarios se manifiestan, se representan y se repiten en el mundo; sobre los recursos discursivos, simbólicos y materiales que estos procesos implican, y sobre las consecuencias que conllevan. Así, el *performance* orienta a pensar lo social en términos de prácticas, relaciones, flujos, transformaciones y contradicciones; privilegia la acción por encima de la textualidad, así como los cuerpos y las emociones por encima de las mentalidades.

Performatividad

Esto nos lleva a reflexionar sobre la “performatividad”, término acuñado por John Austin, filósofo del lenguaje que destacó el hecho de que algunas palabras *hacen* o –retomando el sentido etimológico original de la palabra *performance*– *realizan* algo. El lenguaje no sólo comunica mensajes, sino que incide en el mundo (Austin, 1991).¹ Austin distingue entre la función lingüística locucionaria (comunicativa) e ilocucionaria (performativa), y cita como ejemplo la frase ilocucionaria “ahora los declaro marido y mujer”, oración que, cuando es

pronunciada por la autoridad competente, no comunica acerca de un estatus social, sino que *hace* que este estatus se consume.

Si bien Austin empezó a publicar sobre el lenguaje performativo en la década de 1950, la posibilidad de analizar los procesos sociales y productos culturales *como performances* surgió mucho después y debe mucho a los estudios de Judith Butler. Esta autora combinó las intuiciones de Goffman sobre los aspectos dramáticos de la vida cotidiana, el concepto de performatividad de Austin y las nociones de Derrida sobre la citacionalidad, para armar un argumento posestructuralista acerca de la performatividad de la identidad social y genérica. Según Butler, la performatividad se refiere a “una repetición estilizada de actos”, una citación de las normas sociales cuya reiteración continua permite a los miembros de una sociedad internalizar sus identidades de género –además de raza, etnicidad, clase, sexualidad, etc.– (Butler, 1998). En este caso, al pensar lo performativo en relación con la cita o la reiteración, el problema de la temporalidad se vuelve clave: cómo el pasado –el guión, la memoria, la tradición, el archivo– se actualiza en la acción corporal y lingüística para (re)producir identidades y alteridades, discursos y categorías.² Esta preocupación ya se había hecho presente en el trabajo de Schechner, quien conceptualizó el *performance* como “conducta restaurada” o “dos-veces actuada” (Schechner, 1985: 35-116). Sin embargo, bajo la influencia del giro posestructuralista, la idea del *performance* repetitivo como representación cultural cedió a la conceptualización del *performance* iterativo como productor de identidades y subjetividades.

Esta visión también implica ver cómo y cuándo la citación o iteración de lo normativo falla, y cómo puede subvertirse o resistirse. Según Dolan, esta perspectiva crítica implica cambiar la “repetición estilizada de actos” por “construcción no esencializada de identidad” (Dolan, 1993: 419; véase también Bhabha, 1994: 146-149). Es aquí donde, en vez de “restauración” en términos de Schechner, podemos aludir a la “sustitución” o “subrogación” de la conducta según Roach, lo cual aludiría al papel de la memoria en el acto performativo, sin insistir en una igualdad entre “guión” y “realización”.

Por otra parte, como nos recuerda Eve Sedgwick, no debe olvidarse la categoría del espacio al privile-

¹ En la lingüística cognitiva también se retoma la idea de *performance*, y para esto se estudia el lenguaje en contextos comunicativos específicos, en contraste con la competencia o capacidad generalizada para el lenguaje.

² De alguna manera, la noción de mimesis desarrollada por los pensadores de la Grecia clásica constituía un concepto semejante a la idea moderna de *performance*, ya que se trataba de una filosofía del arte en general y reflejaba su interés por indagar en la relación entre la realidad y sus representaciones.

giar la dimensión temporal del *performance*, ya que la “periperformatividad”, lo que ocurre alrededor de la comunicación, puede ser determinante, al grado de potencialmente subvertir la intencionalidad del mensaje ilocucionario (Sedgewick, 2003). En todo caso, el análisis de la vida cotidiana en términos de performatividad nos aleja de las limitantes de lo representacional, para concentrarse en los aspectos productivos del *performance*.

Performance, arte e intervención

El giro performativo es, en parte, una reacción contra la dominación del texto, contra lo fijo, abstracto y cognitivo característicos del pensamiento occidental. Los estudios de *performance* están ligados a las emociones, las prácticas, los gestos y los cuerpos, la relación entre lo verbal y lo no verbal, lo representacional y lo no representacional. A partir de la puesta en acción de constelaciones particulares del tiempo, espacio y cuerpo, el *performance* puede (re)presentar, diseccionar o transformar las relaciones sociales, para así hablar de/por/al poder.

Muchos de los estudios de *performance* se mueven con comodidad entre la reflexión y la práctica. Turner, un académico consumado, introdujo ejercicios de “*performance-etnografía*” en sus clases, al sugerir que sus estudiantes ensayaran físicamente algunos de los ritos que estudiaban antropológicamente. Y Schechner, uno de los fundadores del Departamento de Estudios de Performance de la Universidad de Nueva York, tiene una larga trayectoria como director de teatro, al igual que muchos de sus colegas.

De hecho, la mayoría de los profesores que forman a estudiantes en departamentos interdisciplinarios buscan la manera de borrar la distinción entre pensamiento y acción al intervenir en procesos artísticos y políticos como parte de su compromiso con los estudios de *performance*.

Para algunos profesionales, como Schechner, Eugenio Barba y Phillip Zarrilli, entre otros, los géneros performativos “no occidentales” sirven como fuentes de inspiración para el teatro “occidental”. Por otra parte, muchos performancers encuentran en el *performance* la posibilidad de transformar la sociedad mediante el *performance* arte, la creación del *shock* que puede provenir de la combinación entre lo familiar y lo extraño. A diferencia de los estudios que demuestran el papel del *performance* en la reproducción social, esta

última perspectiva enfatiza en lo vivo, la emergencia, lo nuevo y el cambio (Phelan, 1993).

La conceptualización del *performance* como mezcla de objeto de estudio, epistemología/metodología y compromiso/acción política encuentra eco en el trabajo de Dwight Conquergood, catedrático de la Universidad Northwestern, que defendía la importancia de pensar/hacer el *performance* en tres planos articulados: la imaginación (el arte, la creatividad), la interrogación (el análisis, la crítica) y la intervención (el activismo, la ciudadanía). Según este autor:

La agenda de los estudios de *performance* debería [...] revitalizar las conexiones entre los logros artísticos, el análisis y las articulaciones con las comunidades; entre el conocimiento práctico (saber cómo), el conocimiento proposicional (saber qué), y el conocimiento político (saber quién, cuándo y dónde). Esta conexión epistemológica entre la creatividad, la crítica y el compromiso cívico es mutuamente alimentadora y pedagógicamente poderosa (Conquergood, 2002: 153).

Los estudios internacionales de performance

Aun cuando la reflexión sobre el *performance* como tema de estudio y lente analítica se originó en Estados Unidos y se ha difundido sobre todo en inglés, es importante señalar que existen varias tradiciones “performativas” internacionales. En Alemania, el *Theaterwissenschaft*, que emergió en la primera mitad del siglo xx bajo la orientación de Max Herrmann, buscaba entender el teatro en términos de la práctica corpórea y los procesos sociales. Erika Fischer-Lichte, una de las figuras más activas en los estudios teatrales alemanes actuales, reconoce ser heredera de este temprano “giro performativo” en Alemania, a la vez que dialoga con los estudios de *performance* estadounidenses recientes. Sin embargo, Fischer-Lichte se acerca al *performance* a partir de una teoría de lo estético más orientada hacia el análisis del teatro “formal” que a los procesos socioculturales más amplios que interesarían a sus colegas anglohablantes (Carlson, 2008: 6; véase Fischer-Lichte, 2004).

En Francia se puede mencionar el surgimiento de la teatrología de Jean Duvignaud y la etnoescenografía de Jean-Marie Pradier. Inicialmente los estudiosos franceses buscaron extender el análisis semiótico a las prácticas escenográficas, sobre todo no occidentales, pero luego ampliaron su visión para analizar las relaciones sociales que informan sobre estas prácticas

(véase Duvignaud, 1981; Pavis, 1988). La etnoescenografía francesa tuvo mucha influencia en los estudios que se realizaron sobre el “etnodrama” en México durante las décadas de 1980 y 1990, sobre todo en los trabajos del Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la UNAM, fundado por Gabriel Weisz y Óscar Zorrilla (véase Prieto y Toriz en este mismo número de *Diario de Campo*).

El enfoque etnodramático buscaba esbozar una teoría general de la representación al analizar los vínculos entre el cerebro y las prácticas rituales y teatrales en distintos contextos culturales (Weisz, 1985; Araiza, 2000). Según Antonio Prieto, una de las distinciones fundamentales entre la tradición estadounidense de los estudios de *performance* y la francesa/latinoamericana de etnoescenografía es que la primera celebra su carácter antidisciplinario, mientras que la segunda defiende su estatus como ciencia (Prieto, 2002). Con pocas excepciones (véase, por ejemplo, Díaz, 2008), los actuales estudiosos de *performance* en México tienden a enfatizar la práctica teatral y el “*performance* arte” como una manera de intervenir en los procesos sociales nacionales e internacionales.

La disciplina de los estudios de *performance* también ha llegado a Asia, continente cuyas prácticas teatrales han servido como fuente de inspiración para un sinnúmero de teatreros europeos y estadounidenses. En China, este campo ha sido desarrollado desde 1999 bajo el término “estudios del *performance* social”, denominación que toma como punto de referencia el análisis goffmaniano de los *performances* de la vida cotidiana. Según Faye C. Fei y William H. Sun, teóricos y dramaturgos chinos que estudiaron con Schechner en Estados Unidos, los estudios de *performance* en China deberían aplicarse en la presentación de la “persona” como una manera de “enseñar la sinceridad” a los nuevos profesionistas urbanos –maestros, doctores, abogados, comerciantes y funcionarios–. Así, éstos aprenderán a incorporar la disciplina social que requiere la actuación pública efectiva (Fei y Sun, 2013: 11-12).

Actualmente, los estudios de *performance* se encuentran en un proceso de internacionalización y polivocalización. Por un lado ha habido una explosión de programas educativos de estudios de *performance* en el mundo. Los primeros departamentos de estudios de *performance* se crearon en la Universidad de Nueva York –en 1980, como una extensión del Departamento de Teatro– y Northwestern –en 1984, con una genealogía más ligada con la comunicación, la interpretación

oral y la etnografía–, si bien ahora se pueden señalar otros 20 programas de licenciatura y posgrado en Estados Unidos, más una amplia gama de departamentos y centros de investigación en Canadá, el Reino Unido, Dinamarca, Alemania, Australia, India, Singapur y Brasil. Por otra parte, se han establecido varias asociaciones e instituciones que vinculan a investigadores de distintas partes del mundo. La fundación, en 1997, de la asociación Performance Studies international, donde la “i” minúscula pretende “expresar un reconocimiento de la complejidad de lo que significa ser internacional”, es un ejemplo de esta apertura (véase <http://www.psi-web.org/page/about>). Y el Instituto Hemisférico de Performance y Política, fundado en 1998 con sede en el Programa de Estudios de Performance de la Universidad de Nueva York, ha proporcionado espacios importantes para la discusión de estos procesos sociales y prácticas artísticas en Latinoamérica, a partir del debatido y rizomático campo del *performance* (véase <http://hemisphericinstitute.org/hemi>).

El rizoma del *performance*

Empecé con una imagen algo deleuziana: la genealogía etimológica y disciplinaria del *performance* y sus estudios; un modelo arbóreo y demasiado lineal, pero útil para conocer el devenir de este (anti)concepto en el tiempo. Sin embargo, para ensayar algunas preguntas y posibles extensiones de lo performativo, a modo de pensarlo y aplicarlo, prefiero concluir este ensayo con la imagen de un rizoma, un manglar de nudos y conexiones.

Según Deleuze y Guattari, los rizomas tienen una serie de características generales.

En primer lugar, “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo” (Deleuze y Guattari, 2004: 13). Para un rizoma del *performance*, esto significa que habrá que trazar conexiones entre “textos, públicos, actores, tiras de conducta, acciones, representaciones estéticas”, y también entre todos los elementos que se desprenden de estos primeros elementos, y entre “agentes y cánones de evaluación, impresiones, identidades sociales, códigos, géneros artísticos, cuerpos, memorias, procesos de interpretación y significación, promesas cumplidas e incumplidas, logros, emociones, tecnología”.

Lo anterior nos lleva a la segunda característica: los componentes del rizoma son heterogéneos. No hay jerarquías ni distinciones entre objetos y sujetos, ele-

mentos abstractos y concretos. “Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, eslabones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales” (*idem*): en fin, todos los elementos arriba señalados.

En tercer lugar, el rizoma es múltiple. No indica una relación de unicidad –ni una identidad ni una división absoluta– entre mundo y representación, sujeto y objeto, naturaleza y cultura. La multiplicidad del rizoma permite pensar en lo intersticial (véase el artículo de Díaz en este mismo número): el ya no, pero todavía no; lo intercultural y lo intersubjetivo, así como el desdoblamiento, el “ambos a la vez”. Pensamos en la máscara, el personaje, las relaciones performáticas de imitación, traducción, interpretación y transformación, el continuum entre el yo y el “no yo” –que pasa por el “no-no-yo”– (Schechner, 1985: 111-112). El *performance*-rizoma es inherente relacional y múltiple. Por eso el *performance* no es sinónimo de la representación ni de la puesta en escena, conceptos que postulan conexiones lineales entre mundo e imagen, noción y realización.

La cuarta calidad que Deleuze y Guattari asignan al rizoma alude a la (im)posibilidad de la ruptura definitiva: un rizoma se puede romper o interrumpir en cualquier parte, pero las conexiones vuelven a formarse, a veces mediante otros caminos. Emergerán líneas de segmentación: estratos, territorios, identidades, significados... pero no son permanentes. La repetición imperfecta asegura que cualquier intento de establecer, detener, territorializar –funciones del poder– será fugaz. De igual manera, cualquier intento de fugarse performativamente, de rebelar, desterritorializar o desconstruir, también corre el riesgo de ser conquistado performativamente, reterritorializado, reconstituido. El *performance* puede ser conservador o revolucionario.

En último lugar, Deleuze y Guattari mencionan los principios de cartografía y calcomanía en relación con el rizoma. El rizoma, insisten, “es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda” (Deleuze y Guattari, 2004: 17). Es decir, no se trata de calcar –de reproducir lo mismo una y otra vez, en un lugar ligeramente diferente, lo cual sería más “competencia” que *performance*, en términos lingüísticos–, sino de mapear. A diferencia del calco, el mapa no reproduce, sino construye.

El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir y

experimentar modificaciones constantemente. Puede romperse, alterarse, adaptarse a distintos montajes, ser iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación (*ibidem*: 18).

“Performar”, en cualquiera de sus acepciones, es mapear, y *performance* es sinónimo de rizoma. Como tal, tiene múltiples entradas y salidas: por el arte, por la comunicación, por el texto, por el actor o por el público, por la acción o por la repetición. Cada entrada abre distintos caminos, pero siempre se cruzan, redoblan, regresan y avanzan, y pocas veces una misma entrada conlleva a una misma salida. El rizoma aquí performado (véase la ilustración al final de la sección *En imágenes*) gira en torno de algunas de las caracterizaciones más conocidas de *performance*: conducta restaurada, comunicación artística, un juego entre texto, actor y público. Pero es sólo una opción, un mapa entre muchos.

¿Existe una unidad mínima del *performance*?

Varias décadas después de sus orígenes como campo de estudio marginado, en la actualidad se puede señalar la presencia del *performance* en una multiplicidad de disciplinas y temas: la antropología, la sociología, la lingüística y el teatro siguen siendo bastiones de lo performativo, pero ahora se suman la ciencia política, los estudios literarios y mediáticos, el psicoanálisis, la historia, la arqueología, los estudios empresariales y tecnológicos, e incluso la neurociencia.

¿Qué tienen en común estos enfoques? ¿Existe una unidad mínima de *performance*? Después de semejante defensa del pensamiento rizomático, hasta la pregunta ofende. Sin embargo, me gustaría subrayar algunos elementos que aparecen una y otra vez en el rizoma, los cuales sirven como luces orientadoras en el complejo laberinto performativo. Me refiero al cuerpo, la acción/repetición, la estética y el poder. Retomar estos elementos, y seguirlos en la práctica hasta donde nos lleven, permite explorar los procesos sociales a partir de un conjunto de preguntas, con las cuales concluyo abierta y performativamente: ¿qué relaciones hay, en un contexto concreto, entre el arte y la política? ¿Lo humano y lo no humano? ¿El texto y la acción? ¿La copia y la fuente? ¿El ritual y el juego? ¿El constreñimiento y la creatividad? ¿Pensar y actuar? ¿La tradición y la novedad? ¿Lo conservador y lo revolucionario? ¿El yo y el otro? ¿La presencia y la ausencia?

Bibliografía

- Araiza Hernández, Elizabeth, "La puesta en escena teatral del rito. ¿Una función metarritual?", en *Alteridades*, vol. 10, núm. 20, 2000, pp. 75-83.
- Austin, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1991 [1962].
- Bauman, Richard, *Verbal Art as Performance*, Prospect Heights, Waveland Press, 1977.
- Bauman, Richard y Joel Sherzer (eds.), *Explorations in the Ethnography of Speaking*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- ____ y Charles Briggs, "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life", en *Annual Review of Anthropology*, vol. 19, 1990, pp. 59-88.
- Behague, Gerard, *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport, Greenwood Press, 1984.
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Nueva York, Routledge, 1994.
- Butler, Judith, "Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", en *Debate Feminista*, año 9, vol. 18, 1998, pp. 296-314.
- Carlson, Marvin, "Introduction. Perspectives on Performance: Germany and America", en Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Londres-Nueva York, Routledge, 2008, pp. 1-10.
- Conquergood, Dwight, "Performance Studies: Interventions and Radical Research", en *The Drama Review*, vol. 46, núm. 2, 2002, pp. 145-156.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- Díaz Cruz, Rodrigo, "La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance", en *Nueva Antropología*, vol. 221, núm. 69, 2008, pp. 33-59.
- Dolan, Jill, "Performance and the Performative", *Theatre Journal*, vol. 45, 1993, pp. 417-444.
- Duvignaud, Jean, *La sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, fce, 1981 [1965].
- Fei, Faye C. y William H. Sun, "Social Performance Studies. Discipline vs. Freedom", en *tdr: The Drama Review*, vol. 57, núm. 3, 2013, pp. 9-19.
- Fischer-Lichte, Erika, *La estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2004.
- Gebauer, Gunter y Christoph Wulf, *Mimesis: Culture, Art, Society*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- Geertz, Clifford, "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura", en C. Geertz, *La interpretación de las culturas*, México, Gedisa, 1987 [1973].
- Goffman, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993 [1959].
- Hymes, Dell, "The Ethnography of Speaking", en Thomas Gladwin y William C. Sturtevant (eds.), *Anthropology and Human Behavior*, Washington, D.C., Anthropology Society of Washington, 1962.
- Johnson, Anne W., "'¿Qué hay en un nombre?' Una apología del performance", en *Alteridades*, vol. 24, núm. 48, 2014, pp. 9-21.
- Keil, Charles y Stephen Feld, *Music Grooves: Essays and Dialogues*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Paredes, Américo, *Con su pistola en la mano: un corrido frontero y su héroe*, México, INAH, 1985.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona Paidós (Iberica), 1988.
- Phelan, Peggy, "The Ontology of Performance: Representation without Reproduction", en *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres-Nueva York, Routledge, 1993, pp. 146-166.
- Prieto Stambaugh, Antonio, "En torno a los estudios del performance, la teatralidad, y más (notas para una conferencia)", México, CRIM, 2002, en línea [<http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html>], consultado el 8 de marzo de 2015.
- ____, "Los estudios del performance. Una propuesta de simulacro crítico", en *Citru.doc. Cuadernos de Investigación Teatral*, vol. 1, 2005, pp. 52-61.
- Schechner, Richard, *Between Theater and Anthropology*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1985.
- Sedgewick, Eve Kosofsky, *Touching, Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003.
- Singer, Milton, *Traditional India: Structure and Change*, Filadelfia, American Folklore Society, 1959.
- Taylor, Diana, *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2012.
- Turner, Victor, *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, Nueva York, PAJ, 1982.
- ____, *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.
- Weisz, Gabriel, *El juego viviente: indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico*, México, Siglo XXI, 1986.

