

diario de
campo

TERCERA ÉPOCA | ENERO-ABRIL DE 2015

6-7



**Estudios del *performance*:
quiebres e itinerarios**

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Rafael Tovar y de Teresa
PRESIDENTE

Instituto Nacional de Antropología e Historia
María Teresa Franco
DIRECTORA GENERAL

César Moheno
SECRETARIO TÉCNICO

José Francisco Lujano Torres
SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Diego Prieto Hernández
COORDINADOR NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

Leticia Perlasca Núñez
COORDINADORA NACIONAL DE DIFUSIÓN

Benigno Casas
SUBDIRECTOR DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS, CND

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Autónoma Metropolitana, unidades Cuajimalpa e Iztapalapa, a la Escuela Nacional de Antropología e Historia, a El Colegio de Michoacán y a las otras universidades y centros de investigación que hicieron posible la realización de los encuentros del Seminario de Estudios del *Performance*, que dieron inicio en 2013. A Lukas Avendaño, Eugenio Barba y Richard Schechner por facilitarnos material gráfico para el presente número, así como a las comunidades de Santiago Azajo, Michoacán, y de Teloloapan, Guerrero, por permitirnos captar en imágenes la celebración de sus tradiciones.

IMAGEN DE PORTADA

© Jaime Rodríguez, "Lukas Avendaño", de la serie *Nahuales y tótem-zooantropología*, 2014.

VIÑETAS

Wayang Kulit (teatro de títeres de sombra, Indonesia. Imágenes proporcionadas por Anne W. Johnson, profesora-investigadora, Unidad Académica de Antropología Social, Universidad Autónoma de Guerrero.

Diario de Campo
Tercera época, año 2, núms. 6-7,
enero-abril de 2015

DIRECTOR
Diego Prieto Hernández

CONSEJO EDITORIAL
Saúl Morales
José Antonio Pompa
Alfonso Barquín
Cuauhtémoc Velasco
Enrique Serrano
Marco Antonio Rodríguez
José Luis Martínez Maldonado

COORDINACIÓN ACADÉMICA
Anne W. Johnson
Adriana Guzmán

EDITORIA
Alma Olguín Vázquez

ASISTENTES DE EDICIÓN
Sergio Ramírez Caloca
Marco Antonio Campos Zapata

DISEÑO Y CUIDADO EDITORIAL
Raccorta

CORRECCIÓN DE ESTILO
Sergio Pliego Fuentes
Héctor Siever

COMUNICACIÓN VISUAL
Paola Ascencio

APOYO SECRETARIAL
Alejandra Turcio Chávez
Elizabeth Aguilar Segura

ENVÍO A ZONA METROPOLITANA Y ESTADOS
Fidencio Castro, Juan Cabrera y Graciela Moncada,
personal de la Coordinación Nacional de Antropología

presentación 2

enfoques

Deslizantes quiebres e itinerarios del *performance*: a manera de introducción 4
Anne W. Johnson/Adriana Guzmán

De raíces y rizomas:
 el devenir del *performance* 8
Anne W. Johnson

Antropología y *performance*: algunas
 intersecciones y rutas de investigación 15
Adriana Guzmán/Rodrigo Díaz Cruz

Performance: entre el teatro y la antropología 22
Antonio Prieto Stambaugh/Martha Toriz Proenza

Performance y antropología del arte 32
Elizabeth Araiza/Olivia Kindl

Performance de la danza: el flamenco 42
Adriana Guzmán

La investigación performativa
 en el trabajo de campo antropológico 50
Gabriela Vargas Cetina/Steffan Igor Ayora Díaz

La fuerza de la desaparición. Notas acerca de
 la construcción performativa de los símbolos 55
Pedro Ovando Vázquez

Performances políticos y sociología cultural 62
Nelson Arteaga Botello/Javier Arzuaga Magnoni

Performatividad, prácticas corporales
 y procesos de subjetivación 70
Zenia Yébenes Escardó

diálogos

Danzante en los intersticios.
 Una conversación con Victor W. Turner 75
Rodrigo Díaz Cruz

Lukas Avendaño: “Me interesa rasgar
 el entramado cultural del espectador” 79
Antonio Prieto Stambaugh

animágenes

Acciones en duelo. Del dolor
 a la digna rabia. Ensayo fotográfico 85
Ileana Diéguez Caballero

Entre el *performance* y la antropología 94
Antonio Prieto Stambaugh

Performance y ritual. Las “ofrendas nuevas”
 en Teloloapan, Guerrero 104
Anne W. Johnson

Semana Santa en Santiago Azajo,
 Michoacán 111
Elizabeth Araiza Hernández

precursores

In memoriam 117

Navegando las Tierras de Nadie:
 Richard Schechner y Eugenio Barba 122
Anne W. Johnson

referencia

Periplos del Seminario de Estudios
 del *Performance* 129
Anne W. Johnson/Adriana Guzmán

reseñas, comentarios

Richard Schechner, *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros de Rojas/UBA, 2000 131
Pedro Ovando Vázquez

Diana Taylor, *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2012 133
Silvia Soler Casellas

Ileana Diéguez y Josefina Alcázar (coords.), *Performance y teatralidad*, México, CITRU-INBA-Conaculta (Citru.doc, Cuadernos de Investigación Teatral 1), 2005 135
José Luis Martínez Maldonado

pregones

Novedades editoriales 138

Índice de *Diario de Campo*, nueva época (2010-2013)
 y tercera época (2014) 141

Índice de *Rutas de Campo* (2014) 152

Puentes navegantes

*Navegadores antigos
tinham uma frase gloriosa:
“Navegar é preciso,
viver não é preciso”.*

FERNANDO PESSOA

Cuando en la ciencias sociales contemporáneas hablamos del *performance*, de la *performance* o de “lo performativo”, intentamos referirnos a la acción social desde la perspectiva de la intención, la sensación, el sentido, la tensión y la incertidumbre. Se trata de pensar los hechos sociales como procesos abiertos más que como sistemas cerrados. En esta perspectiva procesual, “la representación” a que alude el *performance* no remite a actores que desempeñan un papel determinado y que se apegan a un guión preestablecido; se trata de una “representación”, si así la queremos llamar, sujeta a la indeterminación, la ambigüedad y la incertidumbre.

Si seguimos con la idea de asociar el *performance* con alguna clase de representación, tendríamos que considerar tres dimensiones del término “representación”, las cuales se entrecruzan en la noción o el concepto de *performance*: 1) como interpretación escénica, provocadora e inesperada; 2) como mecanismo de asignación y legitimación de atribuciones o estatus en el interior de un grupo, donde unos pueden asumir o conducir los intereses y la voz de otros, y 3) como la construcción simbólica de la realidad o de los pensamientos de una comunidad o de un grupo social.

Este número doble de *Diario de Campo* (6 y 7 de la tercera época), dedicado a los “Estudios del *performance*: quiebres e itinerarios”, se centra mucho más en las preguntas sugeridas por la idea y la experiencia del *performance*, que en certezas o aseveraciones sabihondas. Los trabajos incluidos aquí, a manera de ensayos performativos, sugieren pistas o itinerarios indicativos, pero nunca rutas fijas e inalterables, pues se trata de escudriñar nuevos derroteros para entender un mundo simbólico y social complejo, cambiante e incierto. Frente a las preguntas y debates de las ciencias sociales contemporáneas, estos textos sugieren algunas respuestas, deslizantes y nomádicas, si así las queremos percibir, aunque sin duda pertinentes y astutas, abiertas y comprensivas, que iluminen nuestra interpretación de los actos socioculturales, concebidos como interpretaciones performativas.

Como afirman las coordinadoras del número, el *performance* se tiende y se desliza entre la ciencia y el arte, entre la estética y el poder, entre la tradición y la innovación, entre las formas establecidas y las prácticas emergentes, entre lo causal y lo casual, entre “lo uno y lo otro” (misión fundacional de la antropología), de manera que el *performance* “se desliza entre”, permitiendo tender puentes entre perspectivas culturales, cognitivas y simbólicas distintas, pero puentes que no unen orillas estáticas y definidas, sino litorales difusos, confusos y profusos; de modo que hablamos de puentes mudables, trashumantes y deslizantes. En otros términos: puentes navegantes.

Por eso la conceptualización procesualista del *performance*, impulsada por la obra señera de Victor Turner, con quien Rodrigo Díaz sostiene una entrevista imaginaria, pone en duda la categoría de “cosmovisión”, entendida como una concepción del mundo y de la vida cerrada, estructurada y generalizable a un colectivo sociocultural, que se reconoce homogéneo y consensual, pues con esa noción de la cosmovisión no resultaría factible escapar a una concepción epistémica (u ontológica) sistemática y fija, definida y determinada por el antropólogo. Así, no podríamos dar cuenta

o comprender el cambio, el conflicto y la ruptura o el quiebre en el contexto de un determinado universo cultural, que parecería condenado a la permanencia y a la unanimidad.

La perspectiva del *performance* exige prestar atención a la creación, la ejecución, la reiteración y la reconsideración de las expresiones y experiencias culturales, pero también a sus consecuencias y efectos en los individuos y los grupos sociales. En tanto que prácticas culturales, es necesario preguntar: ¿qué dicen los *performances*?, pero también: ¿qué hacen? Ambas interrogantes son claves para entender la construcción y la transformación de mundos culturales, el mantenimiento o subversión de los órdenes sociales y la trayectoria de procesos políticos. De ahí que se trate de ir más allá de conceptos como “cosmovisión”, “estructura social” o “régimen político”, pues se trata de priorizar el estudio del proceso, el conflicto y la transformación.

Como comentan las coordinadoras en la introducción:

En este momento histórico marcado por el conflicto social, la violencia intersubjetiva y la desconfianza en las instituciones de poder, pero también por una explosión de movimientos sociales y nuevas colectividades que despliegan discursos y expresiones artísticas y culturales en busca de alternativas, el *performance* permite proponer nuevas miradas y nuevas acciones. Intrínsecamente múltiple, esta perspectiva exige abandonar las trincheras disciplinarias que suelen caracterizar el quehacer académico.

En efecto, los autores que escriben en este número, provenientes de distintas instituciones, generaciones y formaciones, pero integrantes en su mayoría del Seminario de Estudios del *Performance*, alentado y acogido por la UAM Iztapalapa, son antropólogos, sociólogos y filósofos, además de músicos, bailarines, performancers y activistas de la cultura y la academia. Ellos combinan reflexiones teóricas, artísticas, semiológicas e históricas con descripciones etnográficas, imágenes y testimonios, con sugerentes toques de creatividad e imaginación.

En conjunto, los textos reunidos aquí exhiben un amplio abanico de temas que pueden ser abordados a partir de las teorías, reflexiones y discusiones del *performance*: desde presentaciones o representaciones artísticas hasta identidades étnicas y genéricas; prácticas cotidianas, rituales y movimientos sociales; ni siquiera la investigación etnográfica, como disciplina humana, escapa a la lente performativa.

Me complace entonces presentar este número de *Diario de Campo*: “Estudios del *performance*: quiebres e itinerarios”, que sin duda representará una contribución fresca y provocadora a la reflexión antropológica sobre el mundo, la cultura y la política contemporánea. Esperamos que esta publicación sugiera, estimule, provoque, inquiete y conmueva. En fin, que resulte un interesante *performance* textual.

Enhorabuena.

Diego Prieto Hernández

Deslizantes quiebres e itinerarios del *performance*: a manera de introducción

Anne W. Johnson* / Adriana Guzmán**

En el puente: el, la *performance*

Durante los últimos años, y de manera cada vez más fervorosa, han sido claras para muchos investigadores en ciencias sociales y humanidades diversas dificultades propias de los modelos teóricos y metodológicos predominantes en la tan ajetreada porción del mundo conocida como Occidente: parcelaciones disciplinarias (sociología, antropología, medicina, psicología, filosofía, etc.), divisiones en los quehaceres humanos (ciencia, arte, técnica, tecnología, etc.), fragmentación del sujeto (cuerpo, alma, mente, yo, conciencia, interior, exterior, etc.), así como supuestos epistemológicos arraigados, como la división entre pensamiento y acción, reflexión y emoción, material e inmaterial, estructura y proceso, etc., la idea del método científico como modelo explicativo “único y verdadero”, o bien la ponderación de la palabra y los símbolos como punto central de todo hacer humano. Todo lo anterior, en sus extremos, llevó a suposiciones como que no sería factible dar cuenta de la ciencia desde el arte ni viceversa, y que sería imposible hablar de las estructuras sociales y la subjetividad, por señalar algunos ejemplos.

Ante tales desmesuras han surgido nuevos o renovados planteamientos que se han centrado en cambiar las divisiones por fusiones –con todo y sus fisiones–; en pensar ya no en términos de conjunto, sino de unidad; en romper con los modelos de interpretación que piensan a los signos con significaciones intrínsecas, inamovibles, fijas, que apelan a algo así como operaciones mecánicas por parte de sus usuarios; en observar la importancia de la agencia humana y no humana con lo que integran a los sujetos y otros entes que se consideren vivos como fuerzas activas; en suma, que han buscado tender puentes entre las estructuras, los procesos y la agencia, entre la sociedad y la intención, entre la cultura y la subjetividad, entre los saberes analíticos y los perceptivos, los del cuerpo y los literarios, los de la lógica y los de la pasión, los de Occidente y los procedentes de otras culturas, los de aquí y ahora y los de antaño.

En este panorama, una de las propuestas que ha resultado sumamente fructífera ha sido la del *performance*, que ha sido acunada y crecida en la relación entre teatro y antropología, entre estructura y proceso, entre reflexividad y *flow*, entre Manchester y Bali, entre arte y ritual, entre canonización y rebeldía, entre identidad y alteridad, entre forma y contingencia, entre tradición y renovación, entre lo uno y lo otro: en el puente.

Este número de *Diario de Campo* está dedicado, pues, al *performance*, un concepto deslizante, en el mejor de los casos, que construye lazos, que emerge de un conjunto de preocupaciones en

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

** Bailarina, profesora-investigadora, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ariatnamun@hotmail.com).

distintas disciplinas vinculadas con el arte, la política, las identidades y las relaciones sociales en la modernidad. A la vez objeto de estudio y lente metodológica, voltear la mirada a las expresiones culturales que *son* performances y de igual manera a los procesos sociales como performances permite un acercamiento a las prácticas, las experiencias, las emociones, los objetos, las fuerzas, los discursos y las relaciones que constituyen el entramado de lo humano.

El *performance*, tan polisémico que en ocasiones es “la” *performance*, denota comunicación artística y repetición corpórea –que no es automatismo ni igualdad–, pero también señala la fuerza de la presencia, de la acción, sus consecuencias e implicaciones “performativas”. Permite desmoronar, o por lo menos cuestionar, las fronteras entre discurso y práctica, arte, ciencia y política, academia y activismo, creatividad y rigurosidad, reflexión y percepción, razonamiento e imaginación, además de adentrarse en las interacciones humanas que van más allá de lo que las palabras pueden captar, decir y mostrar.

En este momento histórico marcado por el conflicto social, la violencia intersubjetiva y la desconfianza en las instituciones de poder, pero también por una explosión de movimientos sociales y nuevas colectividades que despliegan discursos y expresiones artísticas y culturales en busca de alternativas, el *performance* permite proponer nuevas miradas y nuevas acciones. Intrínsecamente múltiple, esta perspectiva exige abandonar las trincheras disciplinarias que suelen caracterizar el quehacer académico.

Los textos aquí reunidos dan fe de las posibilidades interdisciplinarias del *performance*, ya que incluyen aportaciones desde la antropología, la sociología, el psicoanálisis, la filosofía, la danza y el teatro. Algunos indagan en la historia y las posibilidades del *performance* en términos generales, mientras que otros buscan aplicarlo al análisis de fenómenos artísticos y sociales particulares.

Gracias a la diversidad de formaciones e inquietudes de los autores, este número es ilustrativo del amplio expediente que se ha abierto con la cada vez mayor aceptación en las ciencias sociales a la consideración de la noción de *performance* y su polisémico caudal, además de que evidencia la riqueza de los puentes, dado que varios de los autores han tenido también una amplia trayectoria en el campo artístico.

En la sección *Enfoques*, los textos y su ordenamiento permiten adentrarse o profundizar en los temas que

han germinado y desarrollado al *performance*. Los tres primeros, sintéticos a la vez que profundos, permiten observar la compleja construcción de la noción de *performance*, los vínculos establecidos con la antropología, la sociología, los estudios culturales y del cuerpo, y la antropología histórica, así como la jugosa relación con las artes, en particular el teatro.

Enseguida, dos artículos más abundan en el arte –danza e imagen– y el ritual. A continuación se presenta una propuesta sobre la manera de realizar investigación performativa, la cual se vincula de manera directa con los siguientes tres artículos, los cuales versan acerca de la agencia humana y su performático flujo en la construcción de sí mismos y de eventos en los que se encuentra marcadamente presente la resistencia social.

Puentes discursivos: los textos, las imágenes, lo que se ha dicho, lo que se dice, lo que se podrá decir

El número se inicia con el aporte de Anne W. Johnson, “Raíces y rizomas: el devenir del *performance*”. En este texto la autora ofrece un recuento del concepto de *performance* desde sus raíces etimológicas hasta su empleo en los distintos campos académicos y artísticos que lo han reclamado como eje de análisis y acción. Después de presentar una genealogía de las aceptaciones, los usos y aplicaciones del término en tanto objeto de estudio, metodología y perspectiva teórica, Johnson 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.

Enseguida, en el artículo de Adriana Guzmán y Rodrigo Díaz Cruz, “Antropología y *performance*: algunas intersecciones y rutas de investigación”, se observa la sustantiva y fecunda relación entre antropología y *performance* que ha enriquecido el desarrollo de diversos temas, a la vez que ha ampliado la mirada de tópicos tradicionalmente abordados por la antropología. En este texto los autores comentan algunas de las propuestas al respecto, como las renovadas miradas al poder, al juego, al ritual, así como los cruces entre estos ámbitos, al igual que el cuerpo y, dentro de éste, los planteamientos sobre prácticas corporales, feminismo, género, violencia, dolor, sufrimiento, duelo, tanto como los aportes de y hacia la antropología histórica y la historia cultural.

A continuación, en el trabajo *“Performance: entre el teatro y la antropología”*, Antonio Prieto y Martha Toriz hacen una recorrida por los aportes que realizan los estudios del *performance* al análisis de las artes escénicas y a la manera en que las disciplinas teatrológicas y antropológicas se han puesto a debate en el campo de estudios del *performance*. En una presentación ampliamente documentada, en la que los autores incluyen aportes teóricos –principalmente las nociones de liminalidad y conducta restaurada– y montajes artísticos, Prieto y Toriz concluyen que las teorías y los actos expuestos muestran puntos de contacto: la coparticipación de ejecutante y espectador en un evento vivo en el que las acciones e interacciones suscitan una retroalimentación posible por la escenificación de secuencias de conducta que cada quien trae de su propia experiencia, y que por esta misma razón favorece creaciones o recreaciones donde hay actos de transferencia.

El artículo *“Performance y antropología del arte”*, de Elizabeth Araiza y Olivia Kindl, tiene varias conexiones con el anterior en cuanto a la reflexión en torno a la relación entre arte (teatro) y antropología en la articulación de la noción de *performance*. Las autoras hacen una breve revisión de los recientes aportes de la historia y la antropología del arte, centrándose en la imagen y la performatividad, y buscan la conexión que tienen en las relaciones entre ritual y arte, ritual y teatro. A partir de esto, exploran dar respuesta a preguntas como las siguientes: ¿qué aporta la antropología al estudio del arte? ¿Cómo se hace una obra, cómo actúa en su entorno social y cuáles son las condiciones de un acto de mirada? ¿Cómo articular fenómenos performativos con procesos creativos y rituales? Además, atienden temas vigentes en los estudios sobre arte y ritual, como dar cuenta de los vínculos entre eficacia, poder, fuerza, performatividad y agentividad.

Enseguida, en el trabajo de Adriana Guzmán *“Performance de la danza: el flamenco”* se destacan las vías reflexivas que se han abierto con la consideración del *performance* en las ciencias sociales, a la vez que se muestra la riqueza de su aplicación en el estudio de un caso concreto: la danza, específicamente el flamenco. Hablar de *performance* implica considerar flujos, interconexiones, experiencias, presencias, procesos que vinculan el pensamiento con la acción y, por ende, la incorporación del sujeto activo, es decir, de la agencia humana, además de la búsqueda por mirar más allá de lo que las palabras directamente dicen, todo lo cual es

característico de la danza. Así, Guzmán da cuenta de que hablar de la danza como *performance* implica asumir que no es una mera representación; que la danza elabora su universo con acciones, se crea a sí misma, a quienes la construyen y a la sociedad en la que ésta se realiza, lo cual permite sostener que no es un reflejo de la sociedad que lo practica, sino una parte constitutiva de la misma: el arte como agente y con sus agentes también construye a la sociedad.

En el artículo *“La investigación performativa en el trabajo de campo etnográfico”* Gabriela Vargas e Igor Ayora discuten la posibilidad de realizar el trabajo de campo a partir del *“performance”* de las distintas técnicas corporales y conocimientos culturales adquiridos a partir de la inmersión en contextos específicos. Vargas como música, y Ayora como chef, han debido *“performar”* delante de un público local y recibir las críticas correspondientes, según los criterios de evaluación de la comunidad. Los autores proponen la investigación performativa como alternativa o complemento a la metodología antropológica tradicional.

En el texto *“La fuerza de la desaparición. Notas acerca de la construcción performativa de los símbolos”*, Pedro Ovando demuestra la utilidad del concepto de *performance* para el análisis de los discursos y las prácticas simbólicas que rodean los procesos políticos en la actualidad. Retoma algunas nociones del antropólogo Victor Turner para situar la desaparición forzada de 43 estudiantes normalistas en Iguala, Guerrero, en septiembre de 2014, y las respuestas del Estado y los actores sociales en términos procesuales, como una instancia del quebramiento de las relaciones sociales *“normales”* que está marcando el México de hoy.

Siguiendo esta línea, Nelson Arteaga y Javier Arzuga ofrecen en *“Performances políticos y sociología cultural”* un análisis performativo de las ceremonias políticas como productoras de un orden simbólico impregnado del poder. Los autores enfatizan la agencia de los actores sociales al indagar sobre la experiencia y el discurso de *“autenticidad”* en el contexto de las acciones sociales como puestas en escenas creativas, y el *performance* como un hecho social total.

Esta sección termina con el aporte de Zenia Yébenes, *“Performatividad, prácticas corporales y procesos de subjetivación”*. A partir de una revisión de la obra de Judith Butler, Yébenes propone repensar la relación entre la performatividad, los actos de habla y las prácticas no discursivas (corporales) que intervienen en la emergencia de las subjetividades. La repe-

tición ritualizada de normas, recuerda Yébenes, tiene como consecuencia su internalización y, por lo tanto, la construcción de sujetos dentro de contextos culturales específicos, pero también abre la posibilidad de la desviación y la resistencia.

La sección *Diálogos* incluye dos entrevistas: una “imaginaria” con Victor Turner y otra presencial, con el artista de *performance* Lukas Avendaño.

“Danzante en los intersticios. Una conversación con Victor W. Turner” es en sí un *performance* literario, un intercambio ficticio entre Rodrigo Díaz y el afamado antropólogo escocés, cuya obra ha influido en muchos de los textos aquí reunidos. Díaz describe poéticamente su encuentro con Turner “en ese bullicioso *pub* de Manchester, frente al Old Trafford”, y la rica conversación sostenida entre los dos estudiosos de los rituales, los símbolos y los procesos políticos.

En otro tenor, Antonio Prieto Stambaugh presenta la entrevista que llevó a cabo con Lukas Avendaño, artista escénico que ha sido analizado en otros espacios por Prieto en cuanto a su devenir creativo y cuya fotografía ilustra la portada de este número de *Diario de Campo*. En sus propias palabras, a Avendaño le “interesa rasgar el entramado cultural del espectador”. Este artista escénico mexicano, el cual aborda la confluencia de género y etnicidad en su labor teatral, habla con Prieto acerca de su formación como antropólogo, arqueólogo y bailarín, y el impacto que busca tener en el público que asiste a sus obras de danza-*performance*.

La sección *En imágenes*, que la afortunada edición de *Diario de Campo* hace posible, ha permitido presentar con excelente calidad parte importante del trabajo que realizan varios de los participantes en este número. Aquí se hacen presentes, a manera de fotoensayos, tres de los ámbitos privilegiados de desarrollo de los estudios del *performance*: el político, el artístico y el ritual.

En el primer aporte, “Acciones en duelo. Del dolor a la digna rabia”, Ileana Diéguez busca dar cuenta de algunas de las performatividades ciudadanas y artísticas que se han constituido como expresiones de dolor y de rabia ante la creciente cifra de desapariciones forzadas y de muerte violenta en México.

El segundo aporte, “Entre el *performance* y la antropología”, firmado por Antonio Prieto Stambaugh, constituye una extraordinaria síntesis visual acerca de lo que ha sido la vinculación de estas dos jugosas disciplinas.

La tercera propuesta, “*Performance* y ritual. Las ‘ofrendas nuevas’ en Teloloapan, Guerrero”, de lleno en el contexto ritual, presenta fotos de Anne Johnson donde la ofrenda nueva teloloapense (mezcla de lo tradicional con lo moderno) es una forma de marcar y manejar la pérdida, de participar en una práctica considerada como parte de la identidad de esta localidad y de exhibir públicamente la inversión económica y emocional que implica la construcción de este ensamblaje.

También aparecen las fotografías de Libertad M. R. Araiza en “Semana Santa en Santiago Azajo, Michoacán”, poblado que posiblemente sea el único lugar del área purépecha de Michoacán –y quizá de todo México– donde se lleva a cabo un vía crucis en el que todos los personajes, salvo Cristo, llevan máscaras.

Después de unas cuartillas en *In memoriam*, dedicadas a recordar a los antropólogos que el gremio ha perdido en el último año, en la sección *Precursores* incluimos otro texto de Anne W. Johnson en el cual se hace una reseña del trabajo de dos personajes cuyo trabajo ha sido fundamental en el campo de los estudios del *performance*. En “Navegando las tierras de nadie: Richard Schechner y Eugenio Barba”, Johnson presenta las biografías y obras de dos teatreros que, de manera particular, cruzan, redefinen, transgreden y a veces borran las fronteras disciplinarias entre el teatro y la antropología.

En el apartado *Recuento* se hace un recorrido sintético por los periplos del Seminario de Estudios del Performance, cuyas autoras son las coordinadoras de este número de *Diario de Campo*.

Enseguida, en el espacio destinado a las *Reseñas y comentarios*, Pedro Ovando habla sobre el libro *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, de Richard Schechner; Silvia Soler comenta el texto *Performance*, de Diana Tylor, y José Luis Martínez hace un recuento del trabajo *Performance y teatralidad*, coordinado por Ileana Diéguez y Josefina Alcázar.

Por último, en la sección *Pregonos* hemos querido mostrar un poco más sobre el trabajo de los miembros del Seminario de Estudios del Performance, al presentar su publicación colectiva en *Alteridades*, con el número especial “Antropología y *performance*”, así como la revista *Investigación Teatral* que Antonio Prieto realiza periódicamente, además de algunos de los libros más recientes de Rodrigo Díaz Cruz, Martha Toriz y Adriana Guzmán.

¡Sirva este número, esperamos, como un puente más!

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 *x* 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 *TD: 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.



Antropología y *performance*: algunas intersecciones y rutas de investigación

Adriana Guzmán* / Rodrigo Díaz Cruz**

Resumen

Sustantiva y fecunda, la relación entre antropología y *performance* ha enriquecido el desarrollo de diversos temas y a la vez ha ampliado el enfoque en cuanto a tópicos tradicionalmente abordados por la antropología. En este artículo se comentan algunas propuestas al respecto, entre las que se consideran las miradas renovadas al poder, al juego, al ritual, así como los cruces entre estos ámbitos; aquellas que abordan el cuerpo, junto con los planteamientos sobre prácticas corporales, feminismo, género, violencia, dolor, sufrimiento y duelo, además de los aportes de y hacia la antropología histórica y la historia cultural.

Palabras clave: antropología, antropología histórica, *performance*, poder, juego, ritual, cuerpo.

Abstract

The substantive and fertile relation between anthropology and performance has enriched the development of diverse themes; at the same time, it has broadened the topics traditionally taken up by anthropologists. In this text, we take up some of the proposals that have been made with respect to this relationship, including new perspectives on power, play, ritual, and the intersections between these fields: conceptualizations of the body and ideas about bodily practices, feminism, gender, violence, pain, suffering and grief, as well as reflections from and about historical anthropology and cultural history.

Keywords: anthropology, performance, power, play, ritual, body, historical anthropology.

Hasta donde nos ha sido posible rastrear, fue Milton Singer quien introdujo en el análisis antropológico la noción de “*performance* cultural” en 1959, en el libro *Traditional India: Structure and Change*, a partir de sus estudios sobre la India tradicional. Mediante esta noción aludía a las formas en que el contenido cultural de una tradición se organiza y transmite en ocasiones singulares a través de *media* específicos (*ibidem*: xii). Como casos particulares mencionó las bodas, recitaciones y danzas, los juegos y conciertos musicales, los festivales en el templo. Advirtió que “los indios, y tal vez todos los pueblos, conciben a su cultura como encapsulada en *performances* discretas, que pueden ser exhibidas tanto para los extraños como para sí mismos” (*ibidem*: xiii).

La caracterización que propuso Singer de las “*performances* culturales” es ilustrativa porque genera una tensión singular que, con sus variantes, no ha dejado de reproducirse hasta nuestros días. Hay quienes afirman que, por algún extraño virtuosismo, las “*performances* culturales” manifiestan sintéticamente el contenido cultural de la tradición; que existen *performances* privilegiadas que encapsulan a la cultura como en una nuez. Si es así, entonces desempeñan un papel esencial –y esencializador– en la presentación y reproducción de las comunidades y sus tradiciones o prácticas culturales históricas. Una nota que ha sido relativamente común en antropología nos advierte que tal ritual o aquella ceremonia “representan” o “expresan” de un modo más o menos acabado

* Bailarina, profesora-investigadora, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ariatnamun@hotmail.com).

** Profesor-investigador, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (rdc@xanum.uam.mx).

y transparente la cosmovisión o el *ethos* de una determinada cultura. Así como se ha sostenido que la concepción pictórica del lenguaje hace de éste un espejo de la naturaleza, acaso podríamos llamar a aquella nota, por analogía, “concepción pictórica del *performance* como espejo de la cultura”. A nuestro juicio, eso es una falacia.

Cabe otra interpretación, más fecunda, de las líneas citadas de Singer. Cuando escribió que “los pueblos *con-ciben* a su cultura como encapsulada en *performances* discretas, que pueden ser exhibidas tanto para los extraños como para sí mismos”, introducía una distinción trivial, aunque no siempre respetada: una cosa es que las colectividades crean que las *performances* exhiben a su cultura encapsulada, y otra que realmente así sea o pueda ser. Se trata de juegos y dramatizaciones que se esfuerzan por crear “efectos y diferencias; entretejimientos o entrelazamientos” con seres intangibles y poderosos, con cadáveres ilustres, con pasados que se retrotraen al presente; asimismo personificaciones, encarnaciones, mimesis altamente estilizadas de actores humanos y no humanos: seres fantásticos, animales, espíritus ancestrales, agentes sobrenaturales. En suma, manifestaciones de la otredad y de posibles alteridades, pero también una exhibición de cómo nos representamos a nosotros mismos, cómo deseamos ser o cómo queremos que los demás nos definan. En este punto emergen, de entrada, dos temas relevantes para pensar los vínculos entre antropología y *performance*: poder y juego.

A pesar de las cualidades creativas y lúdicas de las *performances*, o acaso por esto, las historias oficiales, los bailes nacionales, las ceremonias estatales y los rituales religiosos suelen invocar narrativas y prácticas que subrayan la unidad y pureza de una colectividad, o bien el peligro que para ésta constituyen ciertas prácticas y alteridades –negros, indígenas, mujeres, gays–. En otras palabras, debemos ser cuidadosos para no sucumbir en la inocente defensa de una “concepción sublime de las *performances*” que subraye en demasía su carácter lúdico, creativo, innovador, dispuesto al cambio, crítico e imaginativo, pues existen las que están al servicio de discursos monológicos de opresión y dominación (Kapchan, 1995: 482). Por ejemplo, ¿cuánta “inversión performativa” se realiza para mostrar que algunos otros configuran “el eje del mal” o son “contra *natura*”, o “terroristas” o “héroes”? Por eso, un asunto central implica indagar las complejas interrelaciones entre *performance* y poder. Las *performances* no son meras máscaras o reflejos del poder, sino que conforman en sí mismas una clase de poder; se pro-

ponen instituir y conectarse con los centros activos del orden social. No está de más recordar esta lúcida afirmación de Clifford Geertz (1994: 148):

[Los centros activos del orden social] son lugares en que se concentran los actos importantes; constituyen aquel o aquellos puntos de una sociedad en los que sus principales ideas se vinculan a sus principales instituciones para crear una arena política en la que han de producirse los acontecimientos que afectan más esencialmente la vida de sus miembros [No es casual] que investiguemos la vasta voluntad de los reyes o de los presidentes, generales, Führer y secretarios de partido en el mismo lugar donde buscamos la de los dioses: en los ritos e imágenes [...]

O bien atiéndase esta otra de Georges Balandier (1994: 15-16): “Los actores políticos deben pagar su tributo cotidiano a la teatralidad [...] *Todo* sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral”. Desde luego, la noción de “teatralidad” exige diversas operaciones, pues ésta no se resuelve del mismo modo –no recurre a los mismos géneros performativos– en una teocracia, en una monarquía medieval europea o en sociedades republicanas. Y continúa Balandier: “El poder debe mantenerse allí donde está la imagen, una imagen de la que se está tentado de obtener su control, si no su monopolio [...] La contrapolítica debe, también, hacerse política de la imagen y la imagería, producir efectos y ser capaz de suscitar emociones” (*ibidem*: 126-127). El poder recurre y apela a la dramaturgia, al espectáculo, a las técnicas y artes de la persuasión, de las apariencias y presencias, de los silencios. Así, encontramos que prácticamente cualquier ejercicio de poder o de la contrapolítica y la resistencia se sustentan en la construcción ritual y performativa de realidades políticas (para un ejemplo reciente, véase Arteaga y Arzuaga, 2014). Parafraseando a Balandier, podemos aludir al poder del *performance* y al *performance* del poder.

Menos atención ha merecido en las ciencias sociales el papel del “juego” como realización performativa. Tal vez en esto tenga que ver la idea predominante, en Occidente, de ponerlo en una relación de oposición con el trabajo y la vida seria; de concebirlo como mero esparcimiento, propio del tiempo libre. Antes bien, conviene reconocer los esforzados juegos y trabajos de los dioses, en los que tales oposiciones se disuelven, si bien a costa de introducir una nueva que se manifiesta en

diversas variantes: determinismo y azar, determinismo e indeterminismo, regla y arbitrariedad. En la cosmología hindú, el acto de creación del mundo es resultado del juego de los dioses; el juego, tanto como los sueños, no constituye una realidad secundaria, sino que ocupa un lugar central como forma de conocimiento y es una de las múltiples realidades que la informan (al respecto, véase en particular Schechner, 2002: 113 y ss., así como Handelman, 1992: 12; O'Flaherty, 1984, 117-119; Sutton-Smith, 1997: 55-56; Schieffelin, 1985).

Las cualidades del juego son integrales a la propia operación del cosmos: jugar, como lo hacen los dioses con el mundo, es reproducir el tiempo y, por lo tanto, procurar su propia existencia. Cuando los dioses juegan, el mundo deviene, existe, pero no es fijo, veraz ni confiable. Está gobernado por los deseos y arbitrios de los dioses, por el azar al que lo someten. Desde el punto de vista de los seres humanos, los dioses, al jugar, pueden ser caprichosos, arbitrarios, sin que estén obligados a seguir regla humana alguna. Tal vez el genio y la razón humanas sean incapaces de identificar las reglas, si existen, con que juegan –y trabajan– los dioses.

A su modo, los dioses griegos también juegan: se transforman en toros, cisnes, plantas para seducir a las ninfas y doncellas deseadas, que antes han sido convertidas en animales y árboles por diosas celosas, para ocultarlas. Esta metamorfosis implica el cambio de forma más allá de todo determinismo y racionalidad y la fuerza de un deseo que modifica al mundo mágicamente, a voluntad (Duvignaud, 1982: 99). ¿Nos parecen distantes estos ejemplos? En una conferencia, el físico Stephen Hawking (2011: 29, 35) se preguntaba si podemos

[...] predecir el futuro o bien si éste es arbitrario y aleatorio [y concluía que] Einstein estaba sin lugar a dudas equivocado cuando dijo que “Dios no juega a los dados con el universo”. No sólo Dios juega definitivamente a los dados, sino que además los lanza donde no podamos verlos. El futuro del universo no está del todo determinado por las leyes de la ciencia, ni su presente [...] Dios todavía se guarda algunos ases en su manga.

El juego no es exclusivo de los humanos. Como hemos comentado, los dioses juegan y otras especies animales también. En estos casos el juego sólo es posible si existe un cierto grado de metacomunicación, un mensaje que indique: “¡Esto es un juego!”. Este mensaje, de acuerdo con Gregory Bateson (1991: 207, y 1956), genera la paradoja del tipo Russell o Epiménides: “Las acciones a las

que estamos dedicados ahora no denotan lo que denotarían aquellas acciones en cuyo lugar están”.

Esos mordiscos juguetones que se dan entre sí los monos y los perros denotan la mordida, pero no denotan lo que sería denotado por la mordida: digamos, un ataque violento. La comunicación denotativa sólo ha sido posible después de la evolución de un complejo conjunto de reglas metalingüísticas que rigen la manera como las palabras y las oraciones deben referirse a los objetos y a los sucesos.

En otro registro discursivo, Kenneth Burke (1966: 423) señaló que el juego es una dramatización negativa; es decir, una manera de indicar el negativo a través de una acción afirmativa que claramente no es la misma que representa: como cuando Felipe Calderón quiso transfigurarse, a propósito de su cruenta guerra contra el crimen organizado, en el Churchill mexicano que advertía que aún nos faltaban más “sangre, sudor y lágrimas”. Así, el juego es un fenómeno en el cual las acciones del “juego” están relacionadas con –o denotan– acciones que no son juego. De ahí que la asociación metafórica entre juego y vida política, entre juego y ejercicio del poder, fluya con una eficacia curiosa.

El juego y el ritual, escribe Richard Schechner (2002: 89), están en el corazón de la *performance*. De hecho, “la *performance* puede ser definida como conducta ritualizada condicionada y permeada por el juego.” El juego está impregnado de ambigüedades –de referencia, de referente, de intención, de sentido, de transición, de contradicción, de significado– y atravesado por distintas retóricas del destino, del poder, del yo, de lo imaginario; configura una categoría tan amplia e importante como las de la religión, el arte, la guerra, la política y la cultura. Desde una perspectiva emparentada, Elizabeth Araiza (2010) retoma la noción de “impulso de juego” del filósofo romántico Friederich Schiller y la idea de juego de Huizinga –en tanto *pretending* y “como si”– para pensar desde nuevos horizontes los vínculos entre juego, arte y ritual. Ya indicamos que poder y juego son dos componentes constitutivos de la idea de *performance* en su interrelación con la antropología. Al menos existen dos más: arte y cuerpo. De aquél se hablará en otro texto de este mismo número. Desarrollamos a continuación este último.

En muchas ocasiones la posibilidad de tener ciertas experiencias –místicas, sublimes, performativas– depende menos de la capacidad de interpretar símbolos y más de la adquisición de ciertas habilidades; por ejemplo, lograr un estado de “excepcionalidad corpo-

ral”, como apunta Ferreiro (2002: 125). En efecto, los actores que se preparan para realizar una *performance* se ven sometidos a rigurosos ejercicios que reconfiguran y dotan a sus cuerpos de una excepcionalidad. Como anota Schechner (1993: 39), “esto es cierto para el *kathakali* tanto como para el fútbol, para el ballet tanto como para el chamanismo”. Y cita al respecto al fundador del teatro antropológico, Eugenio Barba (1987: 115, 117):

En las situaciones performativas usamos nuestros cuerpos de formas sustancialmente diferentes a como los usamos en la vida cotidiana [donde] tenemos técnicas corporales que han sido condicionadas por nuestra cultura, estatus social y profesión. Pero en la situación performativa el cuerpo es utilizado de un modo totalmente diferente [...] Esta técnica extracotidiana está esencialmente sustentada en la *alteración del balance*. Podemos decir que el balance –la habilidad humana para mantenerse erecto y móvil en el espacio– es el resultado de una serie de relaciones y tensiones musculares en el organismo. A más complejos sean nuestros movimientos –al dar pasos más largos que lo usual, al mover la cabeza más hacia delante o atrás que lo habitual–, más amenazamos nuestro balance [...] el cambio de balance resulta en una serie de tensiones orgánicas que subrayan la presencia corporal [...]

Más allá de la excepcionalidad corporal y la alteración del balance, existe un campo de indagación entre prácticas corporales y *performance* donde la antropología ha incursionado en los últimos 20 años: de esto dan cuenta, por ejemplo, los numerosos estudios sobre el tatuaje y el *piercing* (véase Morin y Nateras, 2009), o las suspensiones (Zárate, 2010, entre otros), o el estudio de prácticas educativas y cuerpo (Ferreiro, 2002). Si bien no hay tratamientos sistemáticos sobre las prácticas corporales, es posible reconocer que la dimensión performativa/performativa está presente en todas ellas; de hecho, bien podría señalarse que ha sido uno de los ámbitos que han posibilitado su desarrollo y difusión.

Las prácticas corporales pueden ser entendidas como [...] sistemas dinámicos y complejos de agentes, de acciones, de representaciones del mundo y de creencias que tienen esos agentes, quienes actúan coordinadamente e interactúan con los objetos y con otros agentes que constituyen el mundo [...] que forman parte del medio en que se producen, es decir, que son históricas [y donde] los procesos cambiantes que las caracterizan y diferencian no

son independientes de las transformaciones del medio o del contexto en que se desarrollan.¹

Esta propuesta surge en vinculación con el feminismo y los estudios de género, los cuales asumen al cuerpo como una materialización –siguiendo a Butler– en que prácticas como el travestismo o la transexualidad rompen o subvierten el modelo hegemónico heteronormativo. La crítica a este modelo ha posibilitado el surgimiento de la teoría *queer*, que ha devenido un potente cuestionamiento a la modernidad, ya que condena las formas del pensamiento binario, incluyendo las visiones dualistas del sexo y del género. La hipótesis de que existen dos géneros definidos por los genitales es desterrada a favor de una comprensión de los cuerpos como relato, texto o *performance* de género. Los teóricos posfeministas del cuerpo, como Judith Butler (2008) y Elizabeth Grosz (1994), han aceptado la teoría *queer* como una perspectiva radical para repensar la teoría feminista del cuerpo y desarrollar una alternativa política de subversión creativa.²

Otra vertiente analítica sobre la relación entre cuerpo y *performance* se ha elaborado a partir de la perspectiva de Michel Foucault, según la cual el cuerpo y la sexualidad son vivencias permanentes sobre las que cada sociedad ha construido sus propias perspectivas, y éstas se ordenan en forma minuciosa bajo la mirada médica, anatómica, filosófica, religiosa, estética, política o educativa. Historiadores como Peter Brown (1993) o Georges Vigarello (1991) han escrito importantes trabajos sobre la historia del cuerpo humano desde temas como la higiene, la comprensión acerca de qué son la salud y la medicina, la violación, la construcción social del sexo, la prostitución o el placer. En el mismo sentido han aparecido obras colectivas como *La historia de las mujeres* (Duby y Perrot, 1993) y *La historia de la vida privada* (Ariès y Duby, 2001), que han reunido diversos acercamientos a la vida cotidiana de hombres y mujeres desde la historia cultural y en las cuales se constata que el cuerpo resulta fundamental en la construcción de las diferencias entre los géneros y la manera en que, a través de la historia, se ha concebido al cuerpo de manera diferente y se le ha dado usos y tratos espe-

¹ Según señala Elsa Muñiz (2010), a quien se le debe reconocer la difusión en México que sobre las temáticas del cuerpo ha logrado en los 14 años consecutivos de realización del Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades “El Cuerpo Descifrado”.

² En México se ha desarrollado una vertiente de estudios desde esta perspectiva, con acento en la sexualidad (Núñez, 1994; Careaga, 2004; Castañeda, 1999; List, 2006).

cíficos; sobre todo, cómo se ha intentado recluirlo en el ámbito de lo privado y, finalmente, cómo ese tratamiento –en particular el relacionado con la sexualidad– da cuenta de los vaivenes de la sociedad. Para abordar esas temáticas destaca también el libro editado y compilado por Michel Féher, Ramona Naddaf y Nadia Tazi *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (1991), así como la *Histoire du corps* dirigida por Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello (2006).

En México, en la década de 1980, bajo la influencia de la historia de las mentalidades, se realizaron fecundos trabajos sobre la represión sexual, en particular en la época colonial, en los cuales se vinculaban temas de carácter audaz y con una serie de preocupaciones contemporáneas: la condición de las mujeres, la crítica del machismo, el influjo persistente de la moral católica o el papel eficaz de la Iglesia católica (véanse Alberro, 1988; Gonzalbo, 2004-2005; Gruzinski, 2003 y 2013).

La antropología y otras disciplinas como la etnohistoria han tomado como objeto de estudio las concepciones que se tienen o se han tenido sobre el cuerpo humano. En México, a partir de la década de 1960 se multiplicaron los estudios que atienden a los grupos tradicionales en tópicos como “la cosmovisión”, las enfermedades, la salud, la curación, la sexualidad y la medicina tradicional. Debemos mencionar la obra pionera de Alfredo López Austin *Cuerpo humano e ideología* (1979), o la más actual de Jacques Galinier *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes* (1990), en las cuales se señala que las concepciones del cuerpo humano son receptoras, ordenadoras y proyectoras de las esferas físicas y sociales que las envuelven. El estudio de estas concepciones debe partir del conocimiento de las sociedades que las crean y, recíprocamente, puede dar cuenta del mundo natural y social en que los creadores han vivido. La relación entre estas concepciones, la acción y el entorno humanos es tan íntima como se creyó en la Antigüedad que lo era el vínculo entre el microcosmos y el macrocosmos. Actualmente, los estudios antropológicos que versan sobre el cuerpo desde distintas miradas –cosmovisiones, ontologías, representaciones, identidad– van en aumento.

No menos importantes y sin duda más recientes han sido los estudios sobre violencia y ritualización de la violencia, dolor y sufrimiento, cuerpo, arte, suicidio y duelo (véanse Diéguez, 2013; Ballester, 2012; Brown, 2002), o bien los numerosos trabajos sobre la modelación contemporánea de los cuerpos por la tecnociencia y, sobre todo, por la biomedicina a partir del proyecto

del genoma humano, las nuevas tecnologías de la reproducción, el transhumanismo y los poshumanismos, etcétera (véanse Locke y Nguyen, 2010; Balsamo, 1999; Bostrom, 2005; Brooks, 2002; Habermas, 2002; Noble, 1999; Sandel, 2007; Sibilia, 2005).

Como se advierte, a partir de los enfoques antropológico e histórico las presentaciones o representaciones del cuerpo humano han adquirido una notable fuerza performativa que proyecta los valores sociales y sistemas simbólicos en la subjetividad de los individuos mediante los diferentes códigos que las construyen. El cuerpo de hombres y mujeres es pensado como un fenómeno discursivo, o incluso como un aparato semiótico cuya composición estratigráfica sólo es susceptible de evocarse desde la antropología histórica. La comprensión del cuerpo y su construcción conducen a otras preguntas y reflexiones tales como de qué manera se entiende el ser humano y la noción de persona; qué sentido tiene la vida y cómo puede construirse o modificarse a través del cuerpo; bajo qué cultura de género se construyen los cuerpos femenino y masculino. La historicidad de tales interrogantes se muestra en los discursos sobre el cuerpo mediante el papel que éste ha jugado en el devenir político y económico de las sociedades; en este caso, la sociedad mexicana contemporánea, en particular en su inserción en la modernidad y en la legitimación de las diversas formas que adopta el Estado.

Actualmente, el horizonte performático es dominante en los estudios del cuerpo: sobre éste opera un ejercicio de reflexividad; es un eje o punto de anclaje de la significación, o imagen de sí, o mostración, o espacio de libertad. La profusa reflexión que hoy en día se tiene sobre el cuerpo es también producto de la construcción del sujeto de estos días, un sujeto con una peculiar interioridad cuya interrogante es, precisamente, acerca de esa interioridad: el “yo” aparece como una de las posibilidades en que el sujeto puede pensarse, encontrarse a sí mismo. Hay, pues, una intensificación de la relación entre el sujeto y su propio cuerpo, dentro de la que también es posible plantear que la historia del cuerpo actual es una historia de la subjetividad. En este ambiente, ¿qué sucede con las prácticas corporales? ¿De qué manera puede encarnarse un discurso? ¿A través de cuáles mecanismos un postulado social puede tornarse una determinante individual a nivel del cuerpo? ¿Cómo es posible que una cultura construya una subjetividad?

Con base en lo anterior se entiende que toda reflexión que se realice ahora sobre el cuerpo debe considerarse

como un producto ya no sólo de las distintas rutas que abren y caminan los saberes, sino también, y esto es quizá más importante, de las distintas formas en que los hombres y mujeres se piensan a sí mismos y la manera en que esto determina su experiencia y la construcción de sí; pues el cuerpo es una elaboración que también depende de lo que de él se haya dicho y se diga, de la forma en que es pensado. Esto resulta fundamental, pues los discursos sobre el cuerpo no se quedan en palabras, y no nada más –sin que esto sea poco– porque impliquen ciertas acciones –por ejemplo, de disciplinamiento sobre la sexualidad, o en las cárceles y los manicomios–, sino porque son el punto nodal donde se tejen las prácticas corporales, pues se convierten en ejes constitutivos del yo, del sí, de lo propio, de la subjetividad.

Por último, es fundamental señalar los aportes que la antropología histórica desarrollada en el Laboratorio de Estudios Históricos de la Escuela de Altos Estudios de París ha brindado tanto a la antropología como a la historia y al arte, y en el tema que nos ocupa, a la utilización de la noción de *performance*. Concentrada en el estudio de la Edad Media, de la cual hay mayor información en la arquitectura, objetos o pinturas que en fuentes documentales –y tras considerar la necesidad de pensar a estos espacios y objetos como “formas vivas” con las que la gente establecía relaciones mucho más cercanas que las que ahora se conciben; es decir, no eran objetos de contemplación, sino espacios e imágenes habitadas y habitables que compartían la cotidianidad–, ha desarrollado su investigación haciendo un uso importante de la noción de agencia “interna”, que establece que la imagen, en sí misma y por sus cualidades, tiene agencia (como lo establece Freedberg, 1989). Asimismo ha recuperado la noción de agencia “externa”, que señala que es la sociedad la que le otorga agencia a la imagen (como lo elabora Gell, 1998), así como las nociones de “performático”, en alusión a imágenes que hacen cosas como en el caso de aquellos relicarios que pueden curar; o “performativo”, en referencia a aquellas imágenes con la capacidad de que sucedan cosas, como santuarios o imágenes de bulto que propician peregrinaciones.

Además de generar un conocimiento profundo del medioevo –como la prolífica y sustantiva obra de Jacques Le Goff o la de Georges Duby–, estas aproximaciones han convulsionado a la antropología –muestran que ésta no se limita al trabajo de campo, sino que consiste en una mirada que bien puede trasladarse a lo largo de la historia (véase Baschet, 2009 y Bartholeyns

et al., 2009)–, a la historia –al ampliar el abanico de opciones de investigación más allá de las fuentes documentales y al otorgarle el mismo valor a la estética (Baschet, Bonne y Dittmar, 2012), a la percepción (según aparece, por ejemplo, en Bartholeyns, Dittmar y Jolivet, 2008) y al ritmo (Schmitt y Formarier, 2014) que a lo escrito–, así como a los estudios de arte –teoría, crítica e historia que han pensado al arte como catálogo de obras para la contemplación o cronología de estilos–, al introducir el ingrediente antropológico; es decir, de qué manera el arte forma parte de la vida cotidiana, genera acciones y produce formas de conocimiento.

En todos estos casos, la noción sobre *performance* en términos de “un constante hacer” ha resultado fundamental. El resultado ha sido tan sugerente que este tipo de investigación se ha llevado al estudio de la historia de las religiones y al trabajo sobre las imágenes desde tiempos remotos hasta la actualidad (como aparece en Dierkens, Bartholeyns y Golsenne, 2010).

Bibliografía

- Alberro, Solange, *Inquisición y sociedad en México, 1571-1700*, México, FCE, 1988.
- Araiza, Elizabeth, “La simulación de los oficios en poblados purhépecha. Notas sobre la articulación entre arte, ritual y acción lúdica”, en E. Araiza (ed.), *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2010.
- Ariès, Philippe y Georges Duby, *Historia de la vida privada*, 5 vols., Madrid, Taurus, 2001.
- Arteaga, Nelson y Javier Arzuaga, “Derivas de un *performance* político: emergencia y fuerza de los movimientos 131 y Yo-Soy132”, en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 76, núm. 1, 2014.
- Balandier, Georges, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Ballester, Irene, *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*, Gijón, Trea, 2012.
- Balsamo, Anne, *Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Women*, Durham-Londres, Duke University Press, 1999.
- Barba, Eugenio, *Beyond the Floating Islands*, Nueva York, PAJ, 1987.
- Bartholeyns, Gil *et al.*, *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, París, Maison des Sciences de l'Homme, 2009.
- _____, Pierre-Olivier Dittmar y Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen Age*, París, PUF, 2008.
- Baschet, Jérôme, *La civilización feudal. Europa del año mil a la colonización de América*, México, FCE, 2009.
- _____, Jean-Claude Bonne y Pierre-Olivier Dittmar, *Le monde Roman par-delà le bien et le mal. Un iconographie du lieu sacré*, París, Arkhé, 2012.

- Bateson, Gregory, "Una teoría del juego y de la fantasía", en G. Bateson, *Pasos hacia una ecología de la mente*, Buenos Aires, Planeta/Carlos Lohlé, 1991.
- _____, "The Message 'This Is a Play'", en B. Schaffner (ed.), *Group Processes*, Nueva York, Josiah Macy Foundation, 1956.
- Bostrom, Nick, "A History of Transhumanist Thought", 2005, en línea [www.nickbostrom.com].
- Brown, Peter, *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*, Barcelona, Muchnik, 1993.
- Brown, Ron M., *El arte del suicidio*, Madrid, Síntesis, 2002.
- Burke, Kenneth, *Language as Symbolic Action*, Berkeley, University of California Press, 1966.
- Buttler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Careaga, Gloria, *Sexualidades diversas. Aproximaciones para su análisis*, México, Programa Universitario de Estudios de Género-Cámara de Diputados, 2004.
- Castañeda, Marina, *La experiencia sexual*, México, Paidós, 1999.
- Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello, *Histoire du corps*, París, Seuil, 2006.
- Díaz Cruz, Rodrigo, *Los lugares de los políticos, los desplazamientos del símbolo. Poder y simbolismo en la obra de Victor W. Turner*, México, Gedisa/UAM, 2014.
- Diéguez, Ileana, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Argentina, DocumentA/Escénica, Córdoba, 2013.
- Dierkens, Alain, Gil Bartheleyns y Thomas Golsenne, "La performance des images", en *Problèmes d'Histoire des Religions*, vol. 19, 2010.
- Duby, Georges y Michelle Perrot, *La historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 1993.
- Duvignaud, Jean, *El juego del juego*, México, FCE, 1982.
- Feher, Michel, Ramona Naddaf y Nadia Tazi, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, 3 vols., Madrid, Taurus, 1991.
- Ferreiro, Alejandra, "Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional", tesis de doctorado en ciencias sociales, México, UAM-Xochimilco, 2002.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Galinier, Jacques, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, UNAM/CEMCA/INI, 1990.
- Geertz, Clifford, *Conocimiento local*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Gell, Alfred, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon, 1998.
- Gonzalbo, Pilar (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México*, 3 vols., México, Colmex/FCE, 2004-2005.
- Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, México, FCE, 2003.
- _____, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México, FCE, 2013.
- Habermas, Jürgen, *El futuro de la naturaleza humana. ¿Hacia una eugenesia liberal?*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Handelman, Don, "Passages to Play: Paradox and Process", en *Play and Culture*, vol. 5, núm. 1, 1992.
- Hawking, Stephen, "¿Juega Dios a los dados?", en *CULCYT*, pp. 29, 35, revista electrónica, en línea [http://www2.uacj.mx/IIT/CULCYT/septiembre-octubre2005/default.htm], consultada el 7 de febrero de 2011.
- Jeffrey, Alexander (comp.), *Performance and Power*, Cambridge, Polity/Cambridge University Press, 2011.
- Kapchan, Deborah, "Performance", en *Journal of American Folklore*, vol. 108, núm. 430, 1995.
- List, Mauricio, *Jóvenes de corazón gay*, Puebla, BUAP, 2006.
- Locke, Margaret y Vinh-Kim Nguyen, *An Anthropology of Biomedicine*, Oxford, Wiley-Blackwell/Oxford University Press, 2010.
- López Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología*, México, UNAM, 1979.
- Morin, Edgar y Alfredo Nateras, *Tinta y carne. Tatuajes y piercings en sociedades contemporáneas*, México, Contracultura, 2009.
- Muñoz, Elsa, documento de trabajo del seminario internacional Prácticas Corporales: Performatividad y Género, dentro de las actividades del proyecto "Géneros y sexualidades: retóricas y políticas" de la especialización y maestría en estudios de la mujer y del cuerpo académico "Mujer, Identidad y Poder", México, UAM-X, octubre de 2010.
- Noble, David, *La religión de la tecnología. La divinidad del hombre y el espíritu de invención*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Núñez, Guillermo, *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*, México, Universidad de Sonora/El Colegio de Sonora, 1994.
- O'Flaherty, Wendy Doniger, *Dreams, Illusion and Other Realities*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- Rodney Brooks, *Flesh and Machines: How Robots Will Change Us*, Nueva York, Pantheon, 2002.
- Sandel, Michael, *Contra la perfección. La ética en la era de la ingeniería genética*, Barcelona, Marbot, 2007.
- Schmitt, Jean-Claude y Monique Formarier, *Rythmes et croyances au Moyen Age*, Bourdeaux, Ausonius, 2014.
- Schechner, Richard, *Performance Studies. An Introduction*, Londres-Nueva York, Routledge, 2002.
- _____, *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*, Londres-Nueva York, Routledge, 1993.
- Schieffelin, Edward, "Performance and the Cultural Construction of Reality", en *American Ethnologist*, vol. 12, núm. 4, 1985.
- Sibilia, Paola, *El hombre posorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, México, FCE, 2005.
- Singer, Milton (ed.), *Traditional India: Structure and Change*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1959.
- Sutton-Smith, Brian, *The Ambiguity of Play*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1997.
- Vigarello, Georges, *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1991.
- Zárate Zúñiga, Mirna, "El dolor en las prácticas extremas", tesis de licenciatura en antropología social, México, ENAH, 2010.

Performance: entre el teatro y la antropología

Antonio Prieto Stambaugh* / Martha Toriz Proenza**

Resumen

Los estudios sobre el *performance* son un campo que ofrece una lente metodológica original y propicia para el análisis de la creación escénica contemporánea. El enfoque antropológico ha resultado en particular fértil no sólo para los investigadores, sino también para aquellos artistas cuyo trabajo critica, parodia o deconstruye comportamientos humanos en los ámbitos social y político. En este artículo se abordan algunas de las principales teorías utilizadas en el estudio sobre fenómenos performativos, así como las aplicaciones de conceptos antropológicos como el de la liminalidad para explicar los cruces transdisciplinarios de las artes escénicas actuales.

Palabras clave: *performance*, teatro, antropología, comportamiento restaurado, archivo, liminal, México.

Abstract

Performance Studies offer an original and particularly apt methodological lens for the analysis of contemporary performing arts. The anthropological approach has been highly productive not only for researchers, but also for artists, whose work seeks to critique, parody, or deconstruct human behavior in social and political fields. This article discusses some of the main theories used to address performative phenomena, as well as the application of anthropological concepts—namely that of liminality—to understand the transdisciplinary cross-feeding of today's performing arts.

Keywords: *performance, theatre, anthropology, restored behavior, archive, liminal, Mexico.*

El campo de estudios del *performance* existe en un espacio ínter, trans y posdisciplinario que se mueve entre el ejercicio teórico y la práctica artística para abordar problemáticas de índole antropológico, estético, político y cultural. En el presente trabajo nos centraremos en la aportación que hacen los estudios del *performance* al análisis de las artes escénicas; es decir, del teatro, la danza, el arte acción y otras manifestaciones contemporáneas. También nos interesa la forma como las disciplinas teatrológicas y antropológicas se han puesto a debate en el campo de estudios del *performance*, por lo que para el título de nuestro trabajo tomamos prestado el de uno de sus libros fundacionales: *Between Theatre and Anthropology* (Schechner, 1985).

El “entre” de nuestro título no sólo alude a un diálogo interdisciplinario, sino también al ámbito del espacio liminal, intersticial y transfronterizo del *performance* dentro del cual no sólo los investigadores hacen reflexiones teóricas en papel, pues asimismo los artistas escénicos hacen exploraciones “dramantropológicas”, en el sentido de que se interesan en la crítica de procesos socioculturales y políticos mediante la acción corporizada.¹

Hoy día vemos la emergencia de un número cada vez mayor de personas que navegan libremente entre la teoría, la práctica artística y el activismo social, desplazamiento que le debe mucho a los estudios del *performance*.

* Profesor-investigador, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana (actoeifimero@gmail.com).

** Investigadora, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (majuto_p@gmail.com).

¹ El término “dramantropológico” acuñado para este trabajo remite al significado original de la palabra “drama”, que en griego antiguo significa “hacer” o “actuar”.

De resistencias y malentendidos

A primera vista, pareciera evidente que los estudios del *performance* son idóneos para analizar prácticas que, al involucrar al cuerpo expresivo del artista, pueden considerarse ontológicamente performáticas. Sin embargo, en el ámbito académico latinoamericano por lo general sigue existiendo resistencia a adoptar las metodologías de este campo (Dubatti, 2007: 11). Una de las razones al respecto puede ser la problemática de la traducción, dado que *performance* es una palabra inglesa (también francesa) que no se traduce con facilidad al español.

La gravedad del problema se evidenció cuando, en 2012, el Fondo de Cultura Económica publicó la traducción de *Performance Studies: An Introduction*, de Richard Schechner. El título que esta editorial postuló para la lengua española fue *Estudios de la representación: una introducción*, lo cual altera y empobrece considerablemente el sentido original del término, porque si bien *performance* comprende fenómenos de representación tanto escénica como social, este campo de estudios analiza, además, aquellas actuaciones no precisamente representacionales que transforman las identidades y afectan los entornos sociopolíticos de quienes se ven involucrados en un proceso comunicativo o relacional.

Por ejemplo, si tomamos la noción de “enunciado performativo” de J. L. Austin –o los “actos de habla” de Searle–, de inmediato vemos que frases del tipo “os declaro marido y mujer” no se entienden simplemente como la representación, sino también como la realización de un acto –de allí que la editorial Paidós tradujera *performative* por “realizativo”.

Otro problema con el término *performance* es que en México y otros países latinoamericanos se le suele entender como un tipo de expresión artística también llamada “arte acción”. El arte del *performance* –cuyo soporte fundamental es el cuerpo del artista– tiene su antecedente directo en los *happenings* de la década de 1960 y se ubica en una corriente conocida como arte conceptual. Al ser éste un género que utilizan muchos grupos subalternos o marginados –mujeres, chicanos, indígenas, etc.–, el arte acción es un objeto de estudio muy socorrido por el campo que nos ocupa. De hecho, en ocasiones pareciera que el teatro y la danza –en su definición más tradicional– quedan un tanto relegados, y en cambio recibe mucha atención el tipo de arte arriba mencionado, junto con los espectáculos de cabaret político y, en general, las artes que confluyen con el activismo o con prácticas etnográficas y sociológicas.

Por lo tanto, hay una amplia gama de estudios sobre obras realizadas por personas o grupos sociales marginados que usan el *performance* como herramienta de afirmación y resistencia. Esta corriente de estudios ha sido impulsada en gran medida por investigadores asociados con el departamento de Performance Studies –establecido hacia 1980 en la Universidad de Nueva York– a través de figuras como Richard Schechner, Diana Taylor y José Esteban Muñoz.

En Alemania, Erika Fischer-Lichte publicó en 2004 un libro que aplica las herramientas teóricas del *performance* en las artes escénicas. A diferencia de la escuela estadounidense, que desde universidades como la de Nueva York y la Northwestern University vinculan el *performance* con los campos de la antropología, los estudios poscoloniales, los de género y la sociolingüística, Fischer-Lichte busca recuperar el análisis de la dimensión estética de las artes escénicas contemporáneas, de allí que la traducción española del libro aparecida en 2011 se titule *Estética de lo performativo*.

En México, autores como Ileana Diéguez, Josefina Alcázar y José Ramón Alcántara han contribuido mucho al estudio del teatro y arte acción en Latinoamérica, valiéndose de enfoques teóricos de los estudios del *performance*, entre otros. A continuación exponemos algunas de las principales teorías que aporta este campo al enfocarse en las artes escénicas actuales, tomando en consideración que los estudios del *performance* cuentan con herramientas analíticas y artísticas que transforman a la teoría en práctica y a la práctica en teoría.

Nuevas teorías para nuevos fenómenos

Los estudios del *performance* surgieron en la década de 1980 en repuesta a la necesidad de repensar el modo de abordar el análisis de las artes escénicas, cada vez más hibridadas entre sí. La tendencia inmediatamente anterior, influida por el paradigma estructuralista, giró en torno al enfoque semiótico, que en su momento resultó novedoso para los estudios teatrales, los cuales llevaban décadas privilegiando el análisis del texto dramático por encima del de la puesta en escena. La semiótica teatral aportó teorías para entender la forma como se interrelacionan los signos textuales, visuales, acústicos, kinésicos y espaciales en escena en relación con el público interpretante (Ubersfeld, 1998).

En el ámbito de la teatrología, otro enfoque muy útil que comenzó a circular hacia la década de 1980 fue el de la teatralidad, que originalmente surgió para

abordar aquellos aspectos de las artes escénicas que las distinguen de la literatura (Adame, 2005). El concepto de la teatralidad se aplicó en forma gradual a todos aquellos aspectos de la vida social con características teatrales, como las fiestas cívicas, los torneos deportivos, las campañas políticas o los actos religiosos. La teatralidad de fenómenos como éstos radica, entre otras cosas, en la ostentación visual y acústica de signos dispuestos de manera específica para presentarse ante un público. De ser un concepto privativo del arte teatral, la teatralidad parte de las nociones de representación, mimesis, actuación e histrionismo, propias del teatro, para extenderlas al análisis de otras prácticas en los campos de lo cultural, lo social y lo político. Esto la acerca mucho al campo de estudios del *performance*, aunque pocas veces ambas perspectivas se encuentran juntas en una misma publicación. De hecho, hasta hace relativamente poco tiempo los *performance studies* se circunscribían al ámbito angloparlante, mientras que los estudios de la teatralidad eran adoptados por investigadores iberoamericanos e incluso se libraba una batalla discursiva entre ambos “bandos” (Prieto, 2009).

La polémica entre teatralidad y performatividad o entre teatro y arte acción tiene como trasfondo la oposición entre lo ficticio y lo real, así como entre la repetición y la diferencia. El debate se sitúa en un espacio de lucha de contrarios que resulta inadecuado para el carácter contingente, desestabilizador y disolvente de binarismo propio del *performance* como arte y como lente metodológica. A continuación abordaremos de forma muy general cómo confluyen en el *performance* los estudios teatrales y los estudios antropológicos, entendidos estos últimos en forma amplia; es decir, como aquellos que se ocupan del comportamiento humano en los ámbitos escénicos, sociales y culturales.

En los intersticios del teatro y la antropología

Uno de los autores que más contribuyó a establecer el campo de estudios del *performance* para las artes escénicas fue el ya citado Richard Schechner, quien se dio a conocer en la década de 1960 como director teatral con su legendaria compañía The Performance Group, con sede en la ciudad de Nueva York. Muy a tono con el espíritu de la época, el grupo realizó montajes experimentales que buscaban romper con la barrera actor/espectador, al grado de generar eventos donde los espectadores entraban al escenario e interactuaban libremente –algunos dirían promiscuamente– con los intérpretes.



Richard Schechner durante el ensayo de una puesta en escena de su autoría, Nueva York, 1992 **Fotografía** © Antonio Prieto S.

A Schechner le interesó explorar formas de convivencia humana en un espacio teatral multidimensional y orgánico que prescindía de butacas, telones y otros recursos que separaran a los participantes.² Su interés por la investigación se evidenció desde principios de esa misma década, cuando comenzó a editar la revista *Tulane Drama Review* (*TDR*, ahora *The Journal of Performance Studies*), donde publicó trabajos que se perfilaban para subvertir los límites de lo que entonces se consideraba propio del campo de estudios teatrales. En esa década también desarrolló su noción del *broad spectrum approach* (“acercamiento de espectro amplio”), según la cual los estudios del *performance* no sólo deben abarcar las artes escénicas, sino también los actos rituales, eventos deportivos, actuaciones de la vida cotidiana y juegos de diverso tipo, un planteamiento que retoma, expande considerablemente y explica en su libro *Performance: An Introduction* (Schechner, 2006).

Impulsado por este interés interdisciplinario, Schechner conoció al antropólogo Victor Turner en 1977 y de inmediato ambos se mostraron fascinados por sus respectivos campos de estudio: a Turner le interesaba la teatralidad como herramienta para un acercamiento más dinámico al estudio etnográfico, y a Schechner lo cautivaban las posibilidades que ofrecía la antropolo-

² Estas indagaciones se plasmaron en el libro *Environmental Theatre* de 1973, publicado en México con el título *Teatro ambientalista* (Schechner, 1988).

gía para enriquecer el campo de estudio de los fenómenos performativos. De esos intercambios resultaron libros importantes, como *From Ritual to Theater* (1982) y *The Anthropology of Performance* (1988), de Turner, y *Between Theater and Anthropology* (1985), de Schechner.

En esos años la antropología asimismo atrajo la atención de creadores escénicos europeos como Eugenio Barba, Jerzy Grotowski y Peter Brook, quienes se interesaron en conocer diversas prácticas culturales para enriquecer el entrenamiento del actor y lograr así una puesta en escena más orgánica, vital y cercana al espectador (Prieto y Muñoz, 1992). Barba, director de la compañía Odin Teatret en Dinamarca, estableció la llamada “antropología teatral”, que definió como “el estudio del comportamiento del hombre a nivel biológico y sociocultural en una situación de representación” (Barba, 1990: 17). En 1979 fundó la Escuela Internacional de Antropología Teatral, que organizó una serie de encuentros con creadores europeos, asiáticos, africanos y latinoamericanos, de los cuales se compiló el libro *El arte secreto del actor* (Barba y Savarese, 1990), un grueso volumen en el que figuran colaboraciones de un grupo interdisciplinario que incluye a Schechner y el texto “Las técnicas del cuerpo”, de Marcel Mauss.

También en Europa, concretamente en Francia, los antropólogos Jean Duvignaud y Jean Marie Pradier fundaron, a mediados de la década de 1990, la llamada “etnoescenología”, que se diferencia de los estudios del *performance* por su incorporación de metodologías propias de la biología y la neurociencia (Pradier, 2001). Un antecedente en México de este enfoque fue el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas en la UNAM, fundado en 1981 por Gabriel Weisz y Óscar Zorrilla, quienes, junto con un equipo que incluyó a antropólogos y creadores escénicos, exploraron los principios del comportamiento ritual (Weisz, 1984). Tales indagaciones se realizaron mediante trabajos etnográficos en torno al ritual del peyote huichol y al mismo tiempo con la realización de “dinámicas parateatrales” diseñadas por Nicolás Núñez, director del Taller de Investigación Teatral de la UNAM.

Sobre el replanteamiento del arte teatral que se derivó del seminario, Weisz escribió: “El teatro, visto a lo largo de estas investigaciones, rebasa los límites temporales en los que ha sido situado por los estudios occidentales comunes y rompe con los moldes espaciales donde ha sido enmarcado. En vista de que la parateatralidad abarca manifestaciones rituales, se amplía, consecuentemente, la perspectiva del evento teatral” (*ibidem*: 21).

Núñez y Weisz también introdujeron en México las propuestas de Richard Schechner, invitado por ellos a impartir una serie de conferencias en 1982. Núñez promovió la traducción de algunos trabajos de Schechner al español –a cargo de Helena Guardia–, uno de los cuales se publicó en la primera edición del libro *Teatro antropocósmico* (Núñez, 1983).

Desde la práctica artística, el oficio de la antropología ha sido parodiado por el performer “chicalango” Guillermo Gómez-Peña, quien, junto con su colectivo La Pocha Nostra, ejerce lo que llama una “antropología inversa”, en tanto que margina simbólicamente a la cultura dominante para tratarla como exótica (Gómez-Peña, 2002). La Pocha Nostra realiza una *praxis* performática basada en investigaciones sobre la construcción simbólica de la otredad latinoamericana –y demás “otredades subalternas”–. Por ejemplo, *The Temple of Confessions* fue un *performance*-instalación creado conjuntamente con Roberto Sifuentes, que se presentó entre 1994 y 1997 en museos, galerías y centros de arte comunitario de Estados Unidos y México. Consistía en dos vitrinas “museográficas” dentro de las que se veía a Gómez-Peña y Sifuentes luciendo trajes híbridos y manejando una serie de objetos que denotaban la exotividad o peligrosidad del “otro” latino. Frente a ambas cajas había unos reclinatorios donde los espectadores se podían arrodillar para “confesar” sus fantasías o miedos respecto a los latinos. Tales confesiones se grababan y utilizaban como material para futuras presentaciones del *performance*, en las que los artistas representaban las imágenes bizarras mencionadas por los espectadores. El proyecto se extendió al espacio virtual de internet mediante la creación de una página donde los usuarios anónimos podían dar rienda suelta a sus fantasías o ideas racistas. Para este proyecto, Gómez-Peña se autodeclaró un *webback*, término que parodia la expresión de “espalda mojada” en inglés, evocando así a un “mojado de la red” (*apud* Schibsted, 1996: 142). En éste y otros *performances* La Pocha Nostra deconstruye los discursos museográficos de identidad nacional con su bagaje colonialista (Prieto, 1998: 196-200).

En fechas más recientes, la artista cubana-estadounidense Coco Fusco presentó un *performance* titulado *Observations of Predation in Humans: A Lecture by Dr. Zira, Animal Psychologist* (2013-2014), en el que aparece maquillada como el personaje de la doctora Zira de la película *El planeta de los simios* (en la versión de 1968, dirigida por Franklin J. Schaffner). En este trabajo Fusco realiza una ingeniosa parodia de la ciencia eto-

lógica, con el giro de ser una chimpancé que analiza los patrones de conducta humana, específicamente los que conciernen a territorialidad, agresión y obsesión por los bienes materiales (Fusco, 2013). Con su *performance* no sólo reflexiona sobre la frontera difusa entre lo humano y lo no humano, sino que también hace un comentario irónico entre líneas sobre el estatus actual de las relaciones interraciales.

Estos *performances* tienen en común que se apartan de la representación teatral convencional, en el sentido de que no involucran a actores que interpretan un personaje con base en un libreto predeterminado. No obstante, existe en ellos una parodia de prácticas representacionales colonialistas y racistas, para lo cual se valen de la deconstrucción performática de estereotipos. El juego involucra lo que Schechner denomina la “restauración de la conducta”, sustrato básico de todo *performance*, como exponemos a continuación.

Performance “hasta ‘n’ número de veces”

Debido a que los estudios del *performance* abarcan una gama tan vasta de prácticas artísticas y culturales, Schechner se ocupó de buscar su núcleo fenomenológico. ¿Qué tienen en común todos los tipos de *performance*, desde una obra de teatro hasta vestirse con ropa masculina o femenina antes de salir a la calle? La



The Temple of Confessions, con Guillermo Gómez Peña, 1994
Fotografía © Tania M. Frontera

respuesta de Schechner es que todas éstas son conductas realizadas más de una vez, las cuales recuperan, reinventan, recontextualizan y restauran conductas aprendidas, historias contadas o ideas pensadas antes del acto mismo. En palabras de Schechner (2011: 36-37): “*Performance* significa ‘nunca por primera vez’: significa ‘por segunda vez y hasta *n* número de veces”.

La conducta restaurada es aquella que adoptamos para interactuar con otros seres, y puede tratarse de gestos o de la unión de fragmentos conductuales en una secuencia de acción. Cuando realizamos algún arte, rito o práctica cotidiana con otras personas, asumimos secuencias de conducta (*strips of behavior*) que hemos llevado a cabo en alguna otra ocasión, que nos ha sido enseñadas o que imitamos. Se trata de un material del que echamos mano para adecuarnos a una determinada situación o bien para construir una ficción escénica. Esta conducta puede expresarse con la voz, ya sea un pequeño sonido gutural, un silbido, un discurso o un canto; con el movimiento de nuestro cuerpo, desde una mueca, una postura corporal o una elaborada danza. Este tipo de iteración es la que Judith Butler afirma que constituye “performativamente” y en la cotidianidad nuestros roles de género, y que en un momento dado puede ser intervenida o subvertida mediante *performances*, tanto sociales como artísticos, que parodian tal construcción.

El teatro se constituye por conductas restauradas en tanto que trae al “aquí y ahora” de un montaje escénico historias, diálogos y personajes, tanto históricos como ficticios, imaginados en el pasado. En el caso del arte del *performance* o arte acción, muchos artistas se resisten a esta lógica (re)presentacional; sin embargo, su trabajo cabe en el esquema de Schechner toda vez que el artista se presenta ante el público en un estado “otro”; y aunque su *performance* sea autobiográfico o puramente simbólico, la acción se realiza con base en “secuencias de conducta” ya vividas u observadas. En este sentido, Schechner asume que hay distintos grados de conducta restaurada, desde aquella que pasa por completamente “original”, como los *happenings* de Allan Kaprow o las espontaneidades de la vida cotidiana. Es cierto que cada *performance* o actuación es diferente de otra, pero cada una se arma con una combinación de fragmentos de conductas realizadas en el pasado. Combinarlas y recombinarlas en infinitas variaciones genera una disposición o situación única. Es decir, la originalidad del evento no radica en el material que lo constituye, sino en la interactividad del propio material (Schechner, 2006: 35).



Coco Fusco en *Observations of Predation in Humans: A Lecture by Dr. Zira, Animal Psychologist*, 2013-2014 **Fotografía** © Cortesía de Coco Fusco

Schechner afirma que la conducta restaurada es simbólica y reflexiva. Por un lado es simbólica, porque “no es una conducta vacía, está llena de significados que se transmiten polisémicamente” (Schechner, 2011: 36); por el otro, el carácter reflexivo de la conducta restaurada depende de la distancia como mediación. Por eso los relatos escuchados o leídos, cuya narración nos habla de múltiples conductas restauradas, cobran una fuerza mayor en nuestra reflexión. Más aún, las dramatizaciones nos muestran en vivo secuencias de conducta con las que nos podemos identificar —“el yo puede actuar en otro”, diría Schechner (*ibidem*: 38)—, o bien que podemos imitar —“el yo como otro”— o criticar, rechazar, descartar o transformar. No en balde el teatro es la más reflexiva de todas las artes, tanto para quien lo ejecuta como para los espectadores.

Parte de esa conducta no la aprendimos ni recibimos de manera consciente, así como “una persona puede no ser consciente de realizar un segmento de conducta restaurada” (Schechner, 2006: 34), hasta que, por ejemplo, alguien nos hace notar una secuencia de gestos que hacemos. Cuando se tiene conciencia del material, podemos disponer de él a voluntad, por lo que las secuencias

de conducta implican la toma de decisiones. En tanto conscientes de nuestras secuencias de conducta y de los demás, tenemos la oportunidad de elegir las que adoptaremos, con base en las cuales interactuaremos en un *performance* cultural o en uno con fines artísticos.

El concepto de conducta dos veces realizada (*twice-behaved behavior*) o restaurada, que Schechner considera fundamental en su teoría del *performance*, se ha contrapuesto —quizá por su referencia a la duplicación— a definiciones del *performance* como evento efímero, único e irrepetible, postulada por lo general por artistas que trabajan este medio. En el ámbito teórico, Peggy Phelan (1993: 146-152) critica a la “economía reproductiva” asignada normalmente a la actuación o *performance*. Ella sostiene que el *performance* sólo se hace posible mediante su propia desaparición, y que cualquier intento de registrar o archivarlo sólo conduce a cancelar su cualidad de acto vivo. Su argumento, fundamentado en la teoría feminista lacaniana, nos invita a considerar los aspectos “no marcados”, no metafóricos de la actuación, con su posibilidad de crítica a un régimen representacional que busca etiquetar y controlar la subjetividad de los individuos (véase también Phelan, 2011).

Por su parte, Diana Taylor (2003: 2-3) propone una perspectiva diametralmente opuesta a la de Phelan en tanto que para ella el *performance* es, a la vez que un acto vivo, un medio para la transmisión de memoria cultural. Taylor sostiene que toda actuación o *performance* permite la transferencia de saberes corporizados y que, por lo tanto, es un fenómeno esencial para la supervivencia –así como una imposición– de tradiciones culturales. El conocimiento transmitido por la actuación no se basa en archivos de objetos ni datos, sino en repertorios de gestos y palabras habladas, teoría que abordamos enseguida.

De archivos y repertorios

Una de las características de la conducta restaurada, según Schechner, es la de su autonomía. Es autónoma e independiente en el sentido de que tiene vida propia, pues su fuente original se ha perdido en el tiempo o bien se le desconoce. Al ser un material autónomo del que se puede disponer, es susceptible de transmitirse mediante la práctica –como de un maestro a un aprendiz–, por la tradición oral o por la cultura textual o tecnológica. Por lo tanto, las secuencias de conducta pueden ser almacenadas, transmitidas, manipuladas y transformadas, aunque al emplearlas siempre estaremos haciendo una recreación de algo preexistente (Schechner, 2011: 36).

A diferencia de Schechner, quien considera a los artefactos únicamente en interacción en un evento performático, Taylor toma en consideración algo por lo general desatendido por los estudios del *performance* y que suele generar mucha tensión a causa de la necesidad de examinar eventos efímeros: el artefacto como un objeto de análisis que resguarda una parte de lo que alguna vez se presentó en vivo. Con plena conciencia de que un documento escrito, una foto o un video no son *performance*, Taylor avanza en una definición complementaria de *performance* como “un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión del conocimiento” (Taylor, 2003: 16), tanto por la vía de las prácticas corporales cuanto mediante sus remanentes físicos o virtuales. Es decir, como praxis corporal y como episteme pues, como afirma Taylor, los patrones de la expresividad cultural deben mirarse como escenarios donde la gestualidad y las prácticas socioculturales corporizan los saberes (*ibidem*: 17).

En su argumentación figura la memoria como condición fundamental para el funcionamiento del evento performático como transmisión de saberes y cono-

cimientos. Asimismo, la memoria es el factor que determina su conceptualización del archivo y el repertorio. La memoria de archivo se registra en documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes; es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio (*ibidem*: 14). Por su capacidad de persistencia en el tiempo, el archivo supera al comportamiento en vivo; tiene más poder de extensión; no requiere de la contemporaneidad ni de la coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe (Taylor, 2003: 13-14).

Cabría añadir a esta caracterización de la memoria de archivo lo que líneas atrás señalamos como los remanentes de las prácticas socioculturales, los artefactos que alguna vez formaron parte de un rito, una ceremonia o una puesta en escena: atuendos, ornamentos, instrumentos musicales, bocetos escenográficos; en fin, no sólo el material que conserva el registro de lo sucedido, sino también los “mudos” testigos del acontecimiento.

Por su parte, el concepto de “repertorio” alude a la memoria corporal puesta en acción en el *performance* sociocultural, convirtiéndose en actos de transferencia de identidades, saberes y conocimientos: *performances*, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto; actos pensados como efímeros y de conocimiento no reproducible: “El repertorio requiere presencias: gente que participa en la producción y reproducción de conocimiento mediante el ‘estar ahí’, siendo parte de la transmisión.” A diferencia de los objetos relativamente estables del archivo, las acciones del repertorio no permanecen las mismas ni iguales (Taylor, 2003: 20-21). Asimismo hay diversas maneras en que el repertorio se vincula con el archivo. Por ejemplo, cierto material del archivo puede originar la reapropiación de una tradición olvidada o clausurada; también, al planear la puesta en marcha de una manifestación del repertorio, una de las decisiones que se tomen puede ser que un elemento del archivo intervenga de manera activa en un *performance*, adoptando una nueva función.

Este tipo de resignificación performática de los objetos fue inaugurada por las vanguardias históricas mediante los objetos encontrados y *ready mades* de Marcel Duchamp y los surrealistas. En México, uno de los artistas que hizo *performances* memorables con base en cosas que encontraba durante sus excursiones a los mercados y tianguis del Distrito Federal fue Melquiades Herrera (1949-2003), quien solía presentarse con una vieja maleta Samsonite de la cual sacaba toda suerte de juguetes populares y objetos cotidianos que mostraba



Antígona González, Jorge León (al centro) y Los Centauros del Olimpo en *Baños Roma*, de Teatro Línea de Sombra, teatro El Milagro, ciudad de México, 2013 **Fotografía** © cortesía de Eduardo Bernal

al público con voz de merolico picaresco. Como señala la investigadora Sol Henaro (2014: 18-19), para Herrera la calle era una gran biblioteca conceptual y virtual de la cual extraía “chácharas” del ámbito popular, así como gestos, expresiones y conductas de vendedor ambulante. Estos lúdicos *performances* “dan por resultado un *zoom* a las dinámicas cotidianas y un estupendo documento sobre una parte del tejido social” (*ibidem*: 21).

En la actualidad hay diversos grupos teatrales que exploran la puesta en escena de archivos y de la memoria corporizada. Por ejemplo, Teatro Línea de Sombra, bajo la dirección artística de Jorge A. Vargas, estrenó a finales de 2013 la obra *Baños Roma*, en la que, mediante documentos diversos que se van mostrando al público –videos, cartas, objetos personales–, se evoca –o “restaura”– el ambiente del gimnasio donde entrenó años atrás el boxeador José Ángel Nápoles, *Mantequilla*, en Ciudad Juárez, Chihuahua. Al grupo le interesa “articular un dispositivo escénico y social” (Teatro Línea de Sombra: 77) que, a partir de una historia particular –la del boxeador retirado–, nos invita a reflexionar sobre la catástrofe social acontecida en Ciudad Juárez. Otra compañía que se vale de este tipo de recursos documentales es Lagartijas Tiradas al Sol que, en 2014-2015, presentó *Montserrat*, trabajo unipersonal en el que su creador, Gabino Rodríguez, expone la ardua investiga-

ción personal que realizó para determinar el paradero de su madre desaparecida años atrás. Este tipo de proyectos son “posdramáticos” en tanto que no se basan en libretos predeterminados y rompen con los cánones del teatro convencional, al trabajar con objetos que no son mera utilería, sino archivos mnémicos susceptibles de problematización mediante diversas interpretaciones (Lehmann, 2013).

Así como las disciplinas teóricas se han visto replanteadas y aun subvertidas por los estudios del *performance*, también el teatro ha visto desdibujadas sus fronteras disciplinarias, al desbordarse hacia otros campos artísticos y más allá, hacia el ámbito de lo social. El concepto de lo liminal, que Turner y Schechner manejaron en sus diálogos “dramantropológicos”, ha resultado clave para el análisis teórico de las artes escénicas contemporáneas, como exponemos a continuación.

Performatividades liminales

La noción turneriana de lo liminal, basada en planteamientos de Arnold van Gennep, ha sido aplicada a las artes escénicas surgidas en el marco de las hibridaciones posmodernas en el campo artístico a partir de la década de 1980. Una primera autora que lo abordó de esta manera fue Susan Broadhurst, quien en 1999

publicó el libro *Liminal Acts*, donde analiza obras de Robert Wilson y Pina Bausch, entre otros. En 2001 Antonio Prieto publicó el artículo “Escenas liminales”, en el que reflexiona sobre las confluencias entre *performance* y teatro en grupos difíciles de clasificar por su cualidad intersticial, como La Fura dels Baus (España) y La Rendija (México), así como la *performer* Katia Tirado. En 2007 apareció en Buenos Aires el libro *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, de Ileana Diéguez, importante estudio que en 2014 tuvo una segunda edición aumentada en México.

Diéguez explicita en su libro la deuda turneriana a este concepto mediante el cual aborda prácticas escénico-sociales “que escapan a las taxonomías tradicionales que han condicionado a la teatralidad” y que abarcan “*performances*, intervenciones, acciones ciudadanas y rituales” (Diéguez, 2014: 18). A partir de allí inicia un itinerario que nos lleva hacia reflexiones sobre obras realizadas por colectivos escénicos en Perú, Argentina, Colombia y México, los cuales se mueven entre la práctica teatral y ciudadana, el compromiso estético y ético. Diéguez considera que estos artistas pueden ser vistos como “entes liminales” en tanto que son la “expresión del estado fronterizo de los artistas/ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública” (*ibidem*: 42).

Otro estudio reciente que analiza las prácticas escénicas contemporáneas desde la óptica del *performance* es el ya citado *Estética de lo performativo*, de Erika Fischer-Lichte (2011). Con base en la teoría del arte, la autora observa cuatro condiciones constituyentes del hecho escénico como acontecimiento, los cuales se enlazan y se determinan mutuamente: medialidad, materialidad, semiótica y estética. El hecho escénico está mediado por la copresencia física de actores y espectadores en un lugar y tiempo concretos, donde ambos interactúan en el proceso de ejecutar acciones y experimentarlas. Esta “medialidad” afecta a los participantes, originando un bucle de retroalimentación³ autopoiético –siguiendo el concepto de “autopoiesis” de Varela y Maturana–, el cual es autorreferencial, en constante cambio y de naturaleza abierta e impredecible (*ibidem*: 77-143).

³ Lo cual coincide con Schechner (2001: 38), quien dice: “[...] existe una continuidad que vincula las formas de presentar el yo con las formas de presentar a los otros: la actuación en dramas, danzas y rituales. Lo mismo puede decirse de las acciones sociales y los *performances* culturales [...] Tales sucesos se desarrollan en una espiral de retroalimentación con las acciones de los individuos cuando son representados”.

La materia del evento escénico –en el sentido de hacer algo que es visto– es su propio acontecer; es el propio fenómeno que sólo se hace presente en su realización. Tal materialidad se compone tanto de los elementos preparados para su presentación pública como de la materialidad performativa que se produce en su acaecer (*ibidem*: 155-276). La condición de semiótica abarca lo fenoménico y lo semiótico. El hecho escénico contemporáneo arregla los elementos en el espacio para provocar en el espectador las más diversas ideas, asociaciones o sensaciones, pues no guardan relación con los demás elementos ni con el contexto, como sí ocurre en el teatro tradicional. Es decir, los elementos percibidos han sido de cierto modo dessemantizados, en tanto que su significado no debe buscarse en una lógica de la acción, sino a lo sumo en su autorreferencialidad, en su ser fenoménico. En este sentido, hacen coincidir materialidad, significante y significado (*ibidem*: 277-320).

Con base en las tres categorías de análisis referidas, Fischer-Lichte resalta los siguientes aspectos que determinan la “esteticidad”: la autopoiesis del bucle de retroalimentación y la emergencia de significado; la desestabilización de las dicotomías, y la experiencia de liminalidad con las transformaciones inherentes, donde los participantes en el acontecimiento son llevados a un estado de excepción fuera de lo cotidiano y a una transfiguración del lugar común, a lo cual la autora denomina “el reencantamiento del mundo” (*ibidem*: 321-357). Esta perspectiva es notable en su análisis de las dimensiones afectivas del hecho escénico, así como en su capacidad de despertar el goce estético acompañado de un sacudimiento intelectual.

Como se observa, salvadas las diferencias en sus enfoques, las teorías aquí revisadas tienen varios puntos de contacto: la coparticipación de ejecutante y espectador en un evento vivo, donde las acciones, interacciones y relaciones suscitan una espiral de retroalimentación que sólo es posible por la escenificación de secuencias de conducta que cada quien trae de su propia experiencia y que, por esa misma razón, favorece creaciones o recreaciones subsecuentes donde hay actos de transferencia.

Conclusión

En este trabajo buscamos destacar cómo, a partir del diálogo “dramantropológico”, se ha generado una de las corrientes más productivas de los estudios del *performance*. Como investigadores ocupados principalmente en las artes escénicas, los autores deseamos compartir

con colegas de las ciencias sociales estas notas con la esperanza de que sean más claras las aportaciones de los estudios del *performance* para el campo teatrológico, así como las posibilidades del teatro y del arte acción para deconstruir lúdicamente la actuación humana en sus múltiples dimensiones. Si bien gran parte de los teóricos fundamentales de los estudios del *performance* provienen de campos extraartísticos, es importante reconocer la contribución de quienes, en su quehacer, combinan las prácticas teóricas y sociales con las de la creación. El *performance* es un saber corporizado que, dentro de su cualidad efímera, logra transmitir, replantear y subvertir comportamientos, de allí que sea un fenómeno que atraviesa toda experiencia humana y que puede resultar gozoso cuando alcanza su dimensión poética.

Bibliografía

- Adame, Domingo, *El elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*, Xalapa, uv, 2005.
- Alcántara, José Ramón, *Textralidad, textualidad y teatralidad en México*, México, UIA, 2010.
- Alcázar, Josefina, *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, México, Siglo XXI, 2014.
- Austin, J. L., *How to Do Things With Words*, Cambridge, Harvard University Press.
- _____, *Cómo hacer cosas con las palabras*, Madrid: Paidós (Ibérica), 1975.
- Barba, Eugenio, "Antropología teatral", en E. Barba y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor*, México, Escenología/ISTA, 1990, pp. 17-36.
- _____, y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor*, México, Escenología/ISTA, 1990.
- Broadhurst, Susan, *Liminal Acts. A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, Londres/Nueva York, Cassel, 1999.
- Butler, Judith, *El género en disputa, feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Diéguez Caballero, Ileana, *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*, 2ª ed., México, Paso de Gato, 2014.
- Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.
- Fischer-Lichte, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011.
- Fusco, Coco, "500 Words", en *Arforum*, 2013, en línea [http://artforum.com/words/id=44278], consultado el 1 de marzo 2015.
- Gómez-Peña, Guillermo, *El Mexterminator. Antropología inversa de un performance ropost mexicano*, México, Océano, 2002.
- Henaro, Sol, *Melquiades Herrera*, México, Alias/Conaculta, 2014.
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, México, Paso de Gato/Cendeac, 2013.
- Núñez, Nicolás, *Teatro antropocósmico*, México, Gaceta (La memoria del olvido), 1983.
- Schechner, Richard, "El fracaso de las circunstancias representacionales", en Nicolás Núñez, *Teatro antropocósmico*, México, Gaceta (La memoria del olvido), 1983.
- Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres/Nueva York, Routledge, 1993.
- _____, "Ontología del *performance*: representación sin reproducción", en Diana Taylor y Marcela Fuentes (comps.), *Estudios avanzados de performance*, México, FCE, 2011, pp. 91-121.
- Pradier, Jean-Marie, "Artes de la vida y ciencias de lo vivo", *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, núm. 123, octubre-diciembre de 2001, pp. 15-28.
- Prieto Stambaugh, Antonio, "Artes visuales transfronterizas y la desconstrucción de la identidad", tesis de doctorado, México, FFYL-UNAM, 1998.
- _____, "Escenas liminales", en *El Ángel*, suplemento de *Reforma*, 14 de octubre de 2001, p. 5, en línea [http://hemi.nyu.edu/archive/text/Antonio.shtml], página del Hemispheric Institute of Performance and Politics.
- _____, "Los estudios del *performance*: una propuesta de simulacro crítico", en *Citru.doc. Cuadernos de Investigación Teatral*, núm. 1, noviembre de 2005, pp. 52-61.
- _____, "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y *performance*", en Domingo Adame (ed.), *Actualidad de las artes escénicas: perspectiva latinoamericana*, Xalapa, uv, 2009, pp. 116-143.
- Prieto Stambaugh, Antonio y Yolanda Muñoz González, *El teatro como vehículo de comunicación*, México, Trillas, 1992.
- Schechner, Richard, *Between Theatre and Anthropology*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1985.
- _____, *Teatro ambientalista*, México, Árbol/UNAM, 1988.
- _____, *Performance Studies: An Introduction*, 2ª ed., Londres/Nueva York, Routledge, 2006.
- _____, "Restauración de la conducta", en Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance*, México, FCE, 2011, pp. 31-49.
- _____, *Estudios de la representación. Una introducción*, México, FCE, 2012.
- Schibsted, Evantheia, "Confessions of a Webback", en *Wired*, enero de 1996, p. 142.
- Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003.
- _____, "Richard Schechner: What is Performance Studies?", en *Interview Series*, núm. 28 (HIDVL-video: entrevista conducida por D. Taylor), Nueva York, 27 de noviembre de 2001.
- Teatro Línea de Sombra, "Baños Roma", en *La Tempestad*, vol. 15, núm. 94, enero-febrero de 2014, pp. 76-77.
- Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, Nueva York, PAJ, 1988.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, 3ª ed., Madrid-Murcia, Universidad de Murcia, 1998.
- Weisz, Gabriel, *El cerebro ritual*, México, Seminario de Investigaciones Etnodramáticas-UNAM, 1984.

Performance y antropología del arte

Elizabeth Araiza*/Olivia Kindl**

Resumen

En este artículo se proponen algunas pistas para explorar las articulaciones entre determinados planteamientos recientes en antropología del arte y otras vertientes de estudios sobre el *performance*. La atención se centra en reflexiones acerca de la imagen y la performatividad –formuladas en un campo disciplinario y el otro–, pues de éstas se derivan consideraciones relevantes sobre el ritual, las relaciones entre ritual y arte, y ritual y teatro –en sus modalidades de teatro posdramático y teatro performativo o a-formativo–. Desde el punto de vista de los autores, en torno a estas reflexiones se anuda uno de los diálogos más fructíferos entre ambas disciplinas.

Palabras clave: arte, ritual, imagen, *performance*, performatividad.

Abstract

In this text, we propose some ways of exploring the articulations between recent theories in the anthropology of art and performance studies. We focus on a series of reflections, formulated in one field or the other, about images and performativity, since these have proved fertile ground for the consideration of ritual, the relations between ritual and art, and ritual and theater (as postdramatic, performative or a-formative theater). From our point of view, these reflections give rise to one of the most productive dialogues between both disciplines.

Keywords: art, ritual, image, performance, performativity.

Introducción

El propósito de este ensayo es reflexionar acerca de las intersecciones fructíferas entre la antropología del arte y los estudios del *performance*. Sin duda el ritual constituye uno de estos puntos de confluencia, pues es una de las dimensiones del arte y del *performance* sobre la que ambos campos disciplinarios, al dialogar, se han inclinado con mayor insistencia. Los estudios sobre rituales, que requieren la observación de acontecimientos complejos y multifactoriales, ofrecen herramientas metodológicas pertinentes para analizar qué es arte en un contexto social determinado: “The work of art is not simply the object itself but the whole context in which it is produced, seen and used” (Morphy y Perkins, 2006: 16). Así, los vínculos entre acción ritual y creación artística plantean preguntas fundamentales como las siguientes: ¿cómo se hace una obra, cómo actúa sobre su entorno social y cuáles son las condiciones de un acto de mirada?

Cabe aclarar que, si bien los rituales pueden incluir tanto objetos de arte como otros que no sean considerados así, y aunque no todas las obras artísticas son rituales, la pertinencia de analizar esta articulación en sus procesos concretos surge cuando, por ejemplo, el efecto expresivo de las creaciones artísticas contribuye o produce eficacia en el ritual (Kindl, 2013: 206-227) y, por ende, en el ámbito social. Por las razones que se acaban de esbozar, estudios recientes en antropología e historia del arte, en gran medida inspirados por los trabajos pione-

* Profesora-investigadora, Centro de Estudios Rurales, El Colegio de Michoacán (elizabeth.araiza@colmich.edu.mx).

** Profesora-investigadora, El Colegio de San Luis (okindl@colsan.edu.mx).

ros del historiador del arte alemán Aby Warburg (1990 [1902]), en particular sus planteamientos relacionados con las formas intermedias entre el arte y la vida, centraron la atención en contextos rituales (Careri, 2003: 41-76; Severi, 2003: 77-128), a la vez que señalaron la importancia de identificar en qué medida los rituales constituyen situaciones privilegiadas para que los seres humanos establezcan interacciones sociales que originen creaciones artísticas o incluso permitan establecer interacciones sociales con esas obras.

Previamente, trabajos de historiadores del arte como Freedberg (1992 [1989]) y de antropólogos sociales como Gell (1998) habían asentado las bases para entablar un diálogo entre historia y antropología del arte, con énfasis en las relaciones sociales que se producen a raíz de procesos de creación artística. En su brillante epílogo a un libro colectivo de antropología del arte que es fruto de un coloquio internacional entre especialistas anglosajones y franceses, principalmente, Coquet (2005: 365-379) presenta un estado de la cuestión bastante completo de este diálogo desde sus primeros intentos hasta nuestros días, adoptando un punto de vista histórico y epistemológico.

Las reflexiones en este sentido prosiguieron, esta vez en el marco de la inauguración, en 2006, del museo du quai Branly, en París, con motivo de la cual se celebró un coloquio internacional titulado Historia del Arte y la Antropología, que dio como fruto una publicación que refleja parte de los avances logrados a raíz de este diálogo interdisciplinario (Dufrêne y Taylor, 2009). En ese museo se siguen llevando a cabo con regularidad eventos académicos y un programa de investigaciones inspirados en las preocupaciones que comentamos. En los últimos años se han integrado proyectos que sitúan a las artes performativas de diferentes sociedades y al *performance art* (o “arte en vivo”) como eje rector a partir del que se exploran sus vínculos con el ritual.

Estas experiencias de intersecciones fructíferas nos motivan a interrogarnos por cuenta propia acerca de los diálogos que podemos entablar para construir una perspectiva que resulte iluminadora de los temas, problemas y situaciones que estudiamos. Éstos pueden ser relativos a la vida ritual en sociedades tradicionales o a los rituales del arte contemporáneo en sociedades urbanas, o “mundos del arte” (en el sentido de Becker, 2008).¹ Así, desde un punto de vista teórico-metodo-

lógico, una de las cuestiones que emergen es: ¿cómo articular fenómenos performativos con procesos creativos y rituales? También surgen preguntas de orden epistemológico: ¿qué aporta la antropología al estudio del arte? Las coordenadas de la antropología del arte son, por supuesto, muy variadas y abarcan muchos más aspectos que el de las relaciones entre ritual y arte.² Así, es necesario especificar qué entendemos por antropología del arte. Ésta es la segunda aclaración, a la que dedicaremos el siguiente párrafo.

Antropología del arte

En sentido amplio, la antropología del arte remite a un campo disciplinario que destaca la relevancia para el conocimiento del ser humano de los procesos de creación, utilización y transmisión de toda acción considerada como artística, tanto desde el punto de vista de quien la realiza como de quien se confronta con ella. Este campo se ha ido constituyendo desde el surgimiento de la antropología como ciencia –sobre todo desde 1927, con la publicación de la obra de Franz Boas *Primitive Art* (1947 [1927])–, como una subdisciplina o rama de la antropología. Hablar en la actualidad de arte “indígena”, “tribal”, “étnico” o incluso “popular” resulta sospechoso en varios sentidos –sobre todo en lo metodológico–, pues queda claro que las creaciones a que estos términos refieren son al mismo tiempo un arte “a secas”, contemporáneo, incluso moderno, lo cual implica desarrollar reflexiones críticas sobre las paradojas generadas a partir de estas categorías anticuadas. Lo anterior repercute tanto en dinámicas sociales, económicas y políticas como en la generación de nuevas propuestas artísticas de tipo “intercultural” en un mundo globalizado como el actual.

Así, en la medida que se desarrolló este campo de estudios, se buscó rebasar las visiones evolucionista y culturalista, que consideran a las llamadas sociedades “primitivas” o “tradicionales” como *survivals* de un pasado remoto, cuya cultura material constituiría

(Becker, 2008: 54). Se trata de redes de producción y de distribución regidas por ciertas convenciones, ciertas “reglas del arte” que validan a una obra como arte y a una persona con reputación de artista. Lo nodal en este enfoque es la relación que se establece entre un mundo de arte y otro, y el papel del Estado.

² Cabe destacar tan sólo las que atañen a la cuestión central del estilo en el diálogo entre teorías del arte y antropología, las teorías cognitivas del arte y la psicología de la percepción, los análisis sobre las relaciones entre arte y comunicación visual, pictografías y mitografías, los estudios museográficos (*museum studies*), las investigaciones sobre aprendizaje y transmisión de saberes técnicos, etcétera.

¹ “Los mundos del arte consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte”

un vestigio. De este modo, se reveló que las afinidades entre arte ritual y arte moderno van más allá del primitivismo –que fue sin duda una fuente importante de inspiración para las vanguardias artísticas del siglo xx–. Por este motivo se confirmó la pertinencia de continuar explorando las afinidades entre las vanguardias artísticas contemporáneas y las artes que reivindican su pertenencia a cierta “tradicación” técnica o intelectual. En síntesis, podría decirse que el desarrollo de esta rama de la antropología muestra un esfuerzo notable por rebasar antiguas dicotomías, tales como arte/no arte, arte occidental/arte no occidental, expresiones tradicionales/expresiones nuevas, arte popular/arte culto, entre otras.

Este desarrollo también está marcado por un desplazamiento de la mirada del producto al proceso. La obra acabada, cuando la hay, ya no es lo único que causa interés. Así, por ejemplo, “dar a ver” plantea problemas de análisis que rebasan estas limitaciones, pues forman parte de contextos de acción en los que sobresale el proceso de creación y en los que se condensan varios puntos de vista (Houseman y Severi, 1994). La acción, observada y experimentada en su proceso, en su pleno desenvolvimiento, con su carácter único e irrepetible, reaparece entonces como un elemento crucial para la comprensión del arte y le restituye la “vida” de la que se le había despojado en buena parte de los análisis simbólicos, donde se reducía a un mero documento, un “texto” en el sentido fuerte de la palabra. Como veremos adelante, ésta es una crítica notable también en los estudios del *performance*.

Al respecto, Michèle Coquet señaló que los “análisis, estructurales en sus principios, han omitido interrogarse sobre las propiedades concretas y sensibles de los materiales, de las formas, de los colores, de los olores, de los ruidos y los sonidos [...] y sobre su percepción y tratamiento por las concepciones autóctonas” (Coquet, 2001: 152). Así, una interpretación simbólica no permitiría entender del todo cuál es el papel que los aspectos sensibles juegan en los procesos de creación y expresión artística, en las relaciones sociales y, con más razón, el que une a ambos: el arte creado en contexto ritual. Por eso son cada vez más notables los estudios en antropología del arte enfocados en dimensiones tales como el movimiento, el gesto, la emoción, los aspectos sensibles y los fenómenos de sinestesia; por ejemplo, las imágenes acústicas (Keifenheim, 1999: 27-48 y 2000; Stoichiță, 2009: 23-38; Kindl, 2013: 206-227); asimismo las impresiones causadas por los colores, las texturas de

los materiales, la luminosidad o la falta de ésta, incluso el manejo de la ambigüedad (Kindl, 2010: 65-97). Cabe recordar que desde hace tiempo George Simmel (*apud* Le Breton, 2002: 100) señaló la necesidad de constituir una “sociología estesiológica”; es decir, una sociología de los sentidos y de las sensaciones fundamentada en una “perspectiva estética” y particularmente “apofática”³ (*ibidem*: 99-101).

Sólo de esta manera, concibiendo el arte como todo tipo de *savoir faire* y ampliando el campo de observación, algunos investigadores lograron identificar lo que se podría llamar un “hecho artístico total”, el cual requiere la concurrencia de varias “formas expresivas” (Kindl y Neurath, 2008), las cuales, a su vez, involucran la orquestación de múltiples sentidos: vista, oído, olfato, tacto, gusto, etcétera (Keifenheim, 1999: 27-48 y 2000; Stoichiță, 2009: 23-38; Kindl, 2013: 206-227).

Confluencias en torno a la imagen

Uno de esos diálogos interdisciplinarios y fructíferos al que nos referimos se anuda en torno a la noción de imagen. Pese a –o quizá precisamente gracias a– que ha recibido acepciones diversas y contradictorias, esta noción abre la posibilidad de reflexionar sobre una amplia gama de actividades, acontecimientos, posicionamientos y actitudes humanas. Entre estas últimas destaca precisamente la actividad ritual y, en un sentido más amplio, la idea de acción, movimiento, hacer, acontecimiento, si bien durante mucho tiempo predominó la idea de imagen como algo fijo, estable, asociada sobre todo con el culto religioso.

Vale la pena recordar que el meollo de la crítica de este concepto radica en que no puede prescindir de la referencia primera al de *imago*, en relación directa con la *Imago Dei*, que constituye el fundamento de la antropología cristiana (Schmitt, 1996: 3-36; 2001: 24 y 2002: 23-24). No obstante, al ponerse en duda esta concepción de la imagen se abrió el campo de obser-

³ Como señala Le Breton (2002: 95), nos damos cuenta de hasta qué punto las percepciones sensoriales “forman el basamento de la vida social” y son esenciales para nuestra existencia, cuando precisamente estamos privados de ellas, poniendo en peligro nuestro equilibrio psíquico, emocional, social. Luego hace referencia a algunas experiencias realizadas en laboratorio para hacer una terrible constatación: “La privación sensorial se convirtió rápidamente en una técnica de ‘tortura propia’, tendiente al quebranto psíquico del sujeto a partir de la negación metódica de las funciones sensibles del cuerpo. En este caso también, una sociología apofática puede sostener que el hombre no podría vivir sin esta continuidad orgánica entre las percepciones sensoriales y el entorno inmediato” (*ibidem*: 100).

vación para integrar en los estudios de la imagen ya no sólo los retratos pintados, fotografías, grabados, estatuas o efigies y demás espesores materiales asociados con lo visualmente perceptible, sino también los efectos ópticos tridimensionales del estilo de los hologramas, proyecciones luminosas como en el cine, imágenes médicas, digitales, etc., e incluso imágenes mentales, oníricas, sonoras, olfativas, gustativas, táctiles o kinéticas.

Así, se planteó la necesidad de repensar en un sentido más profundo una de las cuestiones sobre las que se han inclinado con insistencia tanto los antropólogos e historiadores del arte como los estudiosos del *performance*, a saber: la cuestión del atravesamiento de la imagen por el acontecimiento performativo. Si bien en estudios recientes se ha atendido de alguna manera a esta cuestión, centrando la mirada en la huella de *performance* que queda en las imágenes –por ejemplo, el trazo del movimiento corporal de la mano del pintor– (Freedberg y Gallese, 2007: 197-203), menos atención se ha prestado a lo que la imagen hace hacer a quienes la realizan y a quienes la perciben, la manipulan...

En este punto cobra particular sentido el título de la obra colectiva *La performance de las imágenes* (Dierkens *et al.*, 2010), que alude justamente a esa doble dimensión: por un lado, las imágenes tienen una dimensión performativa, en tanto que en ellas está la huella de la acción, el acontecimiento performativo a partir del cual fueron realizadas; por el otro, en tanto que éstas incitan a la acción, al hacer; es decir, hacen emerger ciertos *performances*.

Al explorar esta última dimensión, los autores incursionan en problemas que quizá han sido abordados pero no resueltos de manera satisfactoria por la antropología clásica, la historia del arte y –podríamos decir también– los estudios del *performance*: los vínculos entre eficacia, poder, fuerza, performatividad y agentividad, y las problemáticas que surgen al tratar de fijar los sentidos emergentes de estas nociones o considerarlas de manera indistinta. La cuestión de la performatividad y la eficacia –ligada a la intencionalidad– podría resolverse de la siguiente manera: performatividad remite a lo que hace una palabra o una imagen, mientras que intencionalidad es lo que el o los autores o emisores quieren que haga, lo cual no es lo mismo. En cuanto a la eficacia, ésta constituiría, quizá, la intencionalidad realizada con éxito, pues se ha planteado que indica el cumplimiento de la función esperada y el alcance de la meta trazada. Otra posibilidad consistiría en inte-

rrogarse en qué medida “poder” implica que el objeto, la imagen o la obra realiza lo que no se sospecha que es capaz de efectuar y sobrepasa las expectativas. Según Freedberg (1992 [1989]), el poder de las imágenes reside en las reacciones emotivas que una obra puede causar en los seres humanos. Por su parte, la “agentividad” (para retomar a Gell, 1998) puede atribuirse a cualquier sujeto u objeto, visible o invisible, dotado de intencionalidad y personalidad, que intervenga en una relación social.

En un trabajo precedente intentamos profundizar en esta propuesta de análisis y sus implicaciones para la comprensión de las artes rituales: el poder que revisten las figuraciones que producen efectos de presencia en determinados contextos rituales (Araiza y Kindl, 2012). En este espacio tan sólo nos centraremos en una de las pistas de indagación que se abren a partir de la teoría desarrollada por Austin (1996 [1955]) y, principalmente, en torno a la categoría de “actos de lenguaje”, de la cual se desprende a su vez el concepto de performatividad. Recordemos que este autor ha inspirado proyectos relevantes de los estudios del *performance* al colocar esta categoría en la base de sus programas de investigación. Siguiendo a los autores de *La performance de las imágenes*, cabe preguntarse hasta qué punto la categoría de “actos de lenguaje” puede ampliarse a las imágenes y, en este sentido, hablar de “actos de imagen” (Dierkens, Bartholeyns y Golsenne, 2010: 15-25).

Vale la pena detenerse un momento a recalcar en apretada síntesis lo esencial de la discusión en torno a la imagen para, de este modo, despejar las posibilidades de esta idea sugerente de los “actos de imagen”. En la antropología mexicana el concepto de imagen ocupa un papel central, particularmente en los campos de la arqueología y la etnohistoria, pero también en la etnología (Hémond y Ragon, 2001). En estudios históricos se planteó la dicotomía instaurada desde la Conquista de México entre “imagen” e “ídolo” (Gruzinski, 1994 [1990]), que implicaba dejar fuera de la categoría de imagen a los objetos sagrados venerados por los antiguos mexicanos –justamente aquellos objetos e imágenes dotados de performatividad–, en la medida de lo que hacen y hacen hacer. Al parecer, la oposición fundamental impuesta por los misioneros evangelizadores entre “ídolos paganos” e “imágenes” católicas (Bernand y Gruzinski, 1992 [1988]) fue adoptada por los amerindios y esta oposición quedó reformulada y resignificada desde el punto de vista indígena.

Ragon (2001: 172) documenta la devoción a las imágenes en el México colonial, cuyo apogeo permeó el siglo XVIII. Al respecto, nos recuerda el contexto general del mundo católico, el cual no carece de interés para entender cómo se ha manejado el concepto de imagen a partir de la Conquista y evangelización de México. Desde el segundo Concilio de Nicea (787 d.C.), el iconoclasmo en que se posicionaban algunos grupos cristianos, siguiendo a la letra los preceptos del Antiguo Testamento,⁴ fue rechazado por los padres católicos, quienes recomendaron el uso de las reliquias para rendir culto a Dios. Varios siglos más tarde, para contrarrestar al protestantismo, que admitía como única autoridad la de las Escrituras, el Concilio de Trento (1545-1563) reafirmó la veneración de los santos y las reliquias (sesión XXV del Concilio, celebrada el 3 y 4 de diciembre de 1563). La Iglesia reforzó así el culto a las imágenes, el cual se conjuntó con el de las reliquias, puesto que ambas cumplen la función de huella visual o material de una entidad divina, implicando diversos mecanismos dinámicos y performativos (Schmitt, 2010: 29-46).

Las representaciones iconográficas contemporáneas de los “ídolos” han sido analizadas retomando conceptos vernáculos, como el de *ixiptla* de los nahuas antiguos,⁵ y modernos en niveles rituales, religiosos e iconográficos. En estudios sobre los *amates* y los rituales contemporáneos destacan las nociones de “santito” y *xicahualiztli* (“fuerza”) (Neff, 2001; Hémond, 2001). El concepto otomí de *hmite* (“imagen”) y *nazaki* (“fuerza”) en los rituales de papel cortado ha sido examinado por Galinier (2001). Procesos comparables han sucedido en el caso de las creaciones visuales de los huicholes, en particular en torno al concepto de *nierika*. Entre los *wixaritari* contemporáneos el concepto de *nierika* implica que la imagen es inseparable del acto visionario y que su estructura involucra una identificación con lo representado que apunta a su multiplicación (Kindl, en prensa).

Según atestiguan la mayoría de los estudios etnográficos revisados (Galinier y Neff *apud* Hémond y Ragon, 2001: 53-86), entre las sociedades amerindias del México actual se sigue utilizando el término español “imagen” para referirse a los santos católicos, y la pala-

bra “ídolo” se reserva para otro tipo de objetos, lugares, plantas, etc., que revistan cierta fuerza vital. Cuando se encuentran equivalentes del término “imagen” en lengua vernácula –como es el caso de *hmite*⁶ en otomí–, se recurre a una serie de explicaciones que atañen a conceptos autóctonos de gran complejidad. Tienen en común características difusas, variadas, polimórficas y multifacéticas que escapan a la identificación unívoca e incluso a la vista; se vinculan entonces más con la idea de metamorfosis, transformación o transfiguración que con la imagen fija, material o inmutable, con un significado definitivo. En esta medida, se puede hablar más bien de “operadores” o “catalizadores” (Kindl, 2008) de imágenes. Esta oposición parece permear el discurso indígena que se despliega a través de estos estudios antropológicos y se traduce también en términos de animado/inanimado, fluido/fijo, polimórfico/unívoco, etcétera.

A la luz de estas observaciones etnográficas y de las consideraciones epistemológicas que de ellas se desprenden, se revelan con mayor claridad las limitaciones del dualismo que se ha impuesto a lo largo de los siglos en la reflexión occidental sobre las imágenes, entre concepto de imagen y técnicas de imagen, entre imagen interior (o mental) e imagen exterior (material). Belting (2007 [2002]: 26-29) puso de manifiesto mejor que nadie tales limitaciones, escudriñando la dicotomía entre imagen y medio de la imagen en paralelo con la antigua oposición entre espíritu y materia. A partir de su revisión crítica del concepto de imagen, este autor nos permite entender hasta qué punto el iconoclasmo y la persecución de la idolatría se han centrado en la parte física de las imágenes, destruyendo el medio sin hacer desaparecer la totalidad de una imagen –la parte que Gell llama “prototipo”–, pues ambos aspectos de ésta son inseparables.

Respecto a los problemas planteados por dicotomías impuestas sobre realidades sociales tan diversas –como lo ejemplifican las categorías de “ídolo” e “imagen”–, podemos preguntarnos si el concepto de imagen no forma parte íntegra del gran parteaguas (*le grand partage*) acerca del cual Descola (2005: 91-131) nos presenta un amplio panorama en la historia del pensamiento occidental, fundamentado en la oposición entre cultura y naturaleza o *logos* y *physis*. Él argu-

⁴ Los Diez Mandamientos prohíben la elaboración y veneración de imágenes talladas: “No harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en el cielo, o aquí abajo en la tierra o en el agua bajo la tierra”, Éxodo, 20, 4 (La Santa Biblia, 1964).

⁵ Varios escritos mencionan el término y proponen posibles definiciones del *ixiptla*. Entre éstos, por razones de espacio, destacaremos sólo algunos: Sahagún (1953-1982 [ca. 1580], tt. 2, 4, 6), Hvidtfeldt (1958), Gruzinski (1994 [1990]: 61-62) y Graulich (1998: 102-105).

⁶ Nótese que, en el artículo citado, el autor define el mismo término, *hmite*, como “rostro de la vida”, lo cual nos habla de la dificultad de traducirlo por el término “imagen” en todos los casos observados.

menta que el papel de la antropología es “comprender cómo pueblos que no comparten nuestra cosmología pudieron inventar para sí mismos realidades distintas de la nuestra, atestigüando así una creatividad que no se puede juzgar en función de nuestros propios logros” (Descola, 2005: 122, traducción de O. Kindl).

Performance o performatividad

Ya anotamos que los estudios sobre la imagen se han enriquecido en gran medida al considerar a esta última en términos de “actos de imagen” y al reflexionar sobre las dimensiones performativas que le son inherentes. Un movimiento similar, pero en sentido inverso –consideraciones sobre la imagen, la pintura y las artes visuales enriquecieron tanto la práctica como la reflexión sobre el teatro y la teatralidad–, está en la base de la emergencia de muchas de las producciones artísticas que se reivindican como –o son estudiadas en términos de– *performance*. Recordemos que las vanguardias artísticas, desde inicios del siglo xx, en su intento por renovar las formas convencionales de expresión y creación artística, buscaron derribar las fronteras entre las diferentes artes, combinando arte visual y arte teatral, expresión corporal y formas plásticas (por ejemplo, *body art*, *Fluxus* y *happening*, entre otros).

Los estudios del *performance* de orientación anglosajona y la etnoescenología en la tradición francesa apuntaban en sus inicios a dar cuenta de aquellas expresiones artísticas emergentes, cuyo rasgo común es una línea de fuga constante respecto de los límites que impone el campo teatral o el intento de institucionalización de la práctica escénica. Tanto los estudios del *performance* como la etnoescenología experimentan, en la medida que se consolidan, la necesidad de ampliar su campo de observación y su horizonte de conocimiento, incluyendo no sólo a las prácticas teatrales emergentes y a las ya instituidas, sino a todo tipo de comportamiento espectacular organizado.

Así, prestaron particular atención a los rituales de las sociedades llamadas “tradicionales” o “primitivas” de los que se ocupaban habitualmente los antropólogos, pero también a desfiles, carnavales, actos deportivos y manifestaciones públicas en diferentes sociedades, colocándolos en el mismo nivel de análisis que el teatro o el *performance art* y, en ocasiones, comparándolos. En otras palabras, se habla de *performance* como objeto de estudio o fenómeno; es decir, la construcción de un acto, evento o situación como

performance. Tales estudios asimismo abarcaron una variedad de dominios de lo social, lo cultural, lo político, los cuales fueron estudiados como *performance*, “*as performance*” (Schechner, 2002: 38), esto es, como herramienta de análisis.

Algunos autores encuentran en esta apertura tan amplia, en este carácter huidizo, borroso del concepto de *performance*, una mina de posibilidades para reflexionar sobre una variedad de comportamientos, acciones y posicionamientos del ser humano (Díaz, 2008: 23-59). En cambio, a otros lo anterior les parece problemático. Así, por ejemplo, Feral (2011: 37-52) se pregunta: “¿En qué medida una definición tan amplia puede dar cuenta verdaderamente de las prácticas artísticas de ahora, y si es el caso, en qué sentido lo haría?”.⁷ Para hacer frente a estos problemas se ha sugerido establecer una serie de distinciones entre *performance* y performatividad, entre performatividad y teatralidad (Helbo *et al.*, 2011), o bien entre performatividad y semiótica, o entre lo performativo y lo semiótico (Fischer-Lichte y Roselt, 2008),⁸ e incluso –en un ámbito de reflexión que no se restringe al teatro instituido ni al *performance art*, sino a la imagen– entre *performatrice* y *performative* (Bonne y Aubert *apud* Dierkens *et al.*, 2010: 225-240).

Ahora bien, la cuestión está lejos de solucionarse, pues nuevos obstáculos aparecen. ¿Se puede decir que el teatro es –como se ha sugerido respecto a la imagen– atravesado por un acontecimiento performativo? ¿O bien el acontecimiento performativo es precisamente

⁷ Otros han señalado que, si bien la etnoescenología ha avanzado en la definición de su objeto –los comportamientos humanos espectaculares organizados–, carece de un método propio a partir del cual se defina su especificidad como campo disciplinario (Araiza, 2006: 44-58).

⁸ Vale la pena remitir directamente a las objeciones que esta distinción ha suscitado. Para Fischer-Lichte y Roselt, “lo performativo y lo semiótico de una puesta en escena no refieren a dos fenómenos diferentes en los estudios teatrales, sino a dos aspectos del mismo proceso”. Aun admitiendo la interrelación entre ambas dimensiones, estos autores perseveran en distinguir la dimensión semiótica de la dimensión performativa. Lo performativo se relacionaría con lo perceptivo. Del lado de lo semiótico estarían los significados dados por los distintos campos semánticos que el espectador puede activar. Esta distinción entre lo performativo y lo semiótico responde a una idea de semiótica más bien añeja, por no decir obsoleta. Hace ya varias décadas que las disciplinas semióticas dejaron de considerar lo semiótico como aquello que responde al código semántico u otro tipo de código cultural. Es más, la noción misma de código se ha abandonado justamente para dar paso a una concepción de la semiótica que admite configuraciones de sentido menos rígidas; por ejemplo, las prácticas. Así, lo que para los autores correspondería a la dimensión performativa del acontecimiento teatral, es en realidad también semiótico, pues hay ahí un tipo de semiosis vinculada con la eficacia simbólica, la intercorporeidad, la estesia y también la sinestesia (Contreras, 2009: 9).

lo que constituye al teatro, es aquello por lo cual existe y sin lo cual no existiría? En un sentido podría decirse que sin práctica performativa, no habría teatro ni ritual. Sobre este particular, los investigadores discrepan todavía sin llegar a un acuerdo. ¿Acaso la performatividad es meramente un rasgo característico de ciertas producciones teatrales? Pareciera, como señaló Del Toro (2011: 65-99), que el teatro no es *performance*. Si postulamos la existencia de un “teatro performativo”,⁹ significa, como señala De Marinis (2012), que habría un teatro que no lo es.

En cuanto a quienes realizan la acción –el hacer– en el teatro, ¿cabría entonces llamarles *performers* a todos, o bien el *performer* es tan sólo un tipo de actor? Al respecto, De Marinis recomienda lo siguiente:

En lugar de emplear el término *performer* de manera genérica y débil o, al contrario, de arriesgarse a hacer de él un género preciso de actor (de antiactor, de hecho), sería mejor, a mi parecer, reconocer la importancia de la dimensión performativa en el teatro contemporáneo y por tanto en las maneras de trabajar de muchos de los tipos de transmutación actoral [*actorielle*] de las cuales vengo hablando (*idem*).

Para ampliar la reflexión al dominio del ritual, cabría preguntarse sobre la pertinencia de considerar a quienes realizan acciones rituales como *performers* (antiactores). ¿Habría rituales performativos y rituales que sólo son atravesados momentáneamente por un acontecimiento performativo, un aire de *performance*? Entonces estaríamos sucumbiendo a la tentación de generalización de la cual nos advierte este autor. ¿Qué aporta la perspectiva de los estudios del *performance* al análisis de los rituales? ¿De dónde provienen estas dificultades que venimos comentando? ¿Acaso habría que ver en el surgimiento de la etnoescenología en Francia un intento por sobrepasar estas dificultades que se desprenden de ciertas vertientes de los estudios del *performance*, los cuales lo consideran como una práctica performativa en el sentido de Austin? (*idem*).

La etnoescenología emergió a raíz de un coloquio que a su vez dio lugar a la publicación, en 1996, de la obra colectiva intitulada *La scène et la terre. Questions*

d'ethnoscénologie. Jean-Marie Pradier, uno de los fundadores de esta disciplina, junto con Jean Duvignaud –quien ya era ampliamente reconocido por sus magníficos estudios en sociología del teatro–, Chérif Khaznadar y Patrice Pavis, entre otros, definió la etnoescenología como “el estudio de los comportamientos humanos espectaculares organizados” (Pradier, 1996: 16-17). Enseguida argumentó la pertinencia de este neologismo inspirado en la etnomusicología –fundada por John Blacking– de la siguiente manera: “etno” designa la diversidad, las etnias, las culturas, las sociedades; “esceno” (del juego *skênê*) concierne a lo espectacular que abarca el cuerpo¹⁰ del actor tanto como el del espectador. Esta dimensión no se reduce a lo visual, ya que remite al conjunto de modalidades perceptivas de los seres humanos; señala de este modo el aspecto global de las manifestaciones emergentes humanas e incluye las dimensiones somáticas, físicas, cognitivas, emocionales y espirituales; mientras que “logía” señala el estudio, la descripción, el conocimiento (*ibidem*: 17).

Sin embargo, este autor más tarde rectificó su definición y optó por referirse a la etnoescenología como el estudio –en su contexto– de las prácticas performativas humanas (Pradier, 2001). De este modo marcó sus distancias con ciertas vertientes anglosajonas, al especificar que la expresión “prácticas performativas” no se basa en el concepto de lo performativo en el sentido de los actos de lenguaje de Austin, sino en el neologismo que acuñó el artista teatral de origen polaco e investigador del teatro y del ritual Jerzy Grotowski durante la conferencia que impartió para tomar posesión de su cátedra en el Collège de France en 1997. Dicho sea de paso, era la primera vez que se otorgaba en Francia una cátedra en antropología teatral y que, dentro de ésta, se llevaba a cabo un curso intitulado “El ‘linaje orgánico’ en el teatro y el ritual”. Otros investigadores señalaron que Grotowski se refirió en un sentido más preciso a las artes performativas: “Él hizo referencia no solamente a una dimensión del teatro, a ciertas formas creativas,

⁹ El teatro performativo, en la concepción de Feral, se caracteriza por lo siguiente: “Actor [que se ha] transformado en *performer*, acontecimentalidad de la acción escénica en desmedro de la representación o de un juego de ilusión, espectáculo centrado en la imagen y la acción y ya no en el texto, recurso a una receptividad del espectador de naturaleza esencialmente espectacular o a modos de percepción propios a las tecnologías” (Feral *apud ibidem*: 10).

¹⁰ Correspondió a Pierre Legendre evocar lo que recordamos en nuestro manifiesto de etnoescenología: la escena, ese término de origen griego, “está asociada con la idea de un teatro, pero también al campamento, incluso a lo que envuelve al alma, al cuerpo. Ciertamente, la escena es primero interior al hombre (1998). No obstante, cuando se vuelve carne y se encarna en la organicidad del actor/danzante, lo que el hombre piensa del cuerpo, de su organización, de su vínculo con el espíritu, con el alma, con la emoción, con la razón determina la forma que adquiere esta escena. Dicho de otra manera, el cuerpo deviene la escena donde se revela el avatar cultural del pensamiento para una época, una comunidad, una sociedad, una civilización” (Pradier, 2001: 63; traducción de E. Araiza).

sino a un verdadero programa crítico, enfocado en el ‘saber del hacer’ espectacular, que vendría a nutrir la reflexión de la segunda mitad del siglo xx” (Helbo *et al.*, 2011: 8-9).

Pese a todas estas precauciones y precisiones, algunos investigadores cuestionan el carácter demasiado general de la definición. De hecho, desde el coloquio de fundación de la etnoescenología los propios participantes expresaron este tipo de objeciones. Así, por ejemplo, Gilbert Rouget (1996: 44) cuestionó si acaso la guerra, que constituye un comportamiento humano espectacular organizado, debería incluirse en el campo de estudios de la etnoescenología, para proponer que éste se circunscriba más precisamente “al estudio científico de la puesta en escena de las prácticas de la etnia”.

Por su parte, Helbo (2011) observa que “los atentados del 11 de septiembre fueron una ocasión para recordar, luego de una polémica desatada por Stoc-khausen, los desafíos de las relaciones entre espectacular, violencia y estética. El *performance*, ya sea como discurso (mirada sobre el objeto), o como género en mutación (práctica contemplada por el análisis), constituye un campo complejo”. Así, podría decirse que el problema no es tanto extender la reflexión a todo tipo de saber del hacer espectacular –incluyendo la guerra, los atentados del 11 de septiembre o el movimiento ciudadano en México por el esclarecimiento de los desaparecidos de Ayotzinapa– sino determinar si todos éstos son de la misma naturaleza.

A modo de conclusión abierta...

Para seguir explorando las diversas pistas de investigación que nos ofrecen las articulaciones entre *performance* y antropología del arte, formulamos las siguientes preguntas: ¿en qué medida los actos a los que estamos tentados a aplicar la noción de *performance* o performatividad (ritual, teatro, *performance* de arte, guerra, atentados, terrorismo, movimientos ciudadanos en contra del narco), son realmente, plenamente, actos performativos en el sentido de la teoría de los actos del habla? ¿Acaso son todos actos –en particular si se retoma la distinción entre *eficacia* (ritual) y *entretenimiento* (teatro)– que se posicionan en el terreno de la lógica de los medios y los fines? ¿No sería más pertinente adoptar para este tipo de actos la categoría de “aformativo” que ha sugerido Werner Hamacher (1994: 340-371 *apud* Lehmann, 2013: 437-438) para aludir a ese no performativo próximo a la actuación? Ni el tea-

tro –comúnmente definido por su carácter ficcional– ni el *performance* –al que suele caracterizarse por su dimensión “real”– son actos performativos, señala Lehmann (*idem*). Tampoco es este último más performativo que aquél, razón por la cual no se justifica oponerlos bajo tal criterio. Y abunda con una reflexión que incita al debate:

El teatro impone a toda representación la incertidumbre de si algo es representado; a cada acto la incerteza de si, en efecto, lo era; a cada tesis, posición, obra o sentido, una vacilación y un potencial de cancelación. El teatro quizá no pueda saber si hace algo, si provoca algo y siquiera si significa algo; por ello, hace cada vez menos sin tener en cuenta el lucrativo y ridículo entretenimiento de masas que supone el musical. Produce cada vez menos significado porque quizá, cerca del punto cero (en la inmovilidad, en el silencio de las miradas), podría acontecer algo: un ahora. Dudosamente performativo, *afformance art* (*ibidem*: 437).

Es probable que esta propuesta suscite tantas objeciones como las que evocamos en este escrito. Lo que interesa destacar es que, pese a esto, se ha avanzado en la reflexión sobre el carácter complejo de eventos que solían clasificarse a partir de polos de oposición. En efecto, lo performativo y lo semiótico no son polos exclusivos de un determinado evento, sino que ambos se articulan en una relación dialéctica en determinados eventos. Tanto en el teatro como en los rituales puede haber momentos de “diversión” y momentos de “eficacia”; aun un evento de índole ritual puede incluir secuencias de carácter teatral (Araiza, 2014).

Ciertamente, el problema persistente es que algunas de estas distinciones –performatividad y teatralidad, lo performativo y lo semiótico, etc.– a final de cuentas se deslizan peligrosamente hacia la vieja polarización entre presentación y representación. Las prácticas performativas, el *performance* o, si se quiere, el teatro performativo –posdramático, etc.– sería del orden de la presentación.

Como hemos señalado, en torno a la imagen se anuda un debate en términos similares, pues los casos etnográficos evocados indican que la noción de imagen como representación resulta problemática. Una de las cuestiones sobre las que es necesario continuar reflexionando es la relativa a esta pregunta: ¿qué es lo que se “performa” en los eventos que se autodefinen como *performance*? Gran parte de las referencias citadas parece sugerir que en la mayoría de los *performances* las imágenes, los cuerpos, los gestos, los mo-

vimientos, etc., se encuentran dentro de la acción, pero no necesariamente son performativos en sí mismos. Es como si en el *performance art*, por ejemplo, simplemente se tomaran elementos –objetos imágenes, gestos, etc.–, se combinaran de cierto modo y en cierto contexto, y lo que se “performa” mediante el uso de todos estos elementos –que no se modifican en su esencia– fuera otra cosa, quizá la experiencia del *performer* y nada más. Como si el *performance art* instrumentalizara todo lo que encuentra para hacer “el *performance*”, entendido en este contexto como la obra de arte. Cabe preguntarse entonces en qué casos no hay un verdadero cambio, una transformación “ontológica” del objeto y de la imagen, sino tan sólo una representación, en sentido de simulacro, de “hacer como si” o crear un “efecto” de transformación de la realidad. En este caso, ¿todavía podemos hablar de fenómeno performativo o tan sólo de un *performance*-espectáculo?

Bibliografía

- Araiza, Elizabeth, “Le terrain des ethnoscénologues: questions d’ethnographie dans le théâtre”, *L’ethnographie. Revue de la Société d’Ethnographie de Paris*, núm. 3, 2006, pp. 44-58.
- _____, “Ritual, teatro y *performance* en un culto al Niño Dios y al diablo”, en *Journal de la Société des Américanistes*, tt. 100-101, 2014, pp. 163-190.
- _____, y Olivia Kindl, “Introducción” a la mesa temática “El poder de la presencia en las artes del ritual. Efectos sensoriales, procesos creativos e interacciones sociales”, en *XVIII Congreso Internacional de Antropología Iberoamericana. Estética, Cultura y Poder: Convergencias bajo un Enfoque Transdisciplinario*, 29 al 31 de marzo de 2012, San Luis Potosí, presentada el 29 de marzo de 2012.
- Austin, John. L., *Cómo hacer cosas con las palabras*, Barcelona, Paidós, edición electrónica en línea [www.philosophia.cl/], Escuela de Filosofía ARCIS, 1996 [1955].
- Becker, Howard, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2007 [2002].
- Bernand, Carmen y Serge Gruzinski, *De la idolatría: una arqueología de las ciencias religiosas*, México, FCE, 1992 [1988].
- Boas, Franz, *El arte primitivo*, México-Buenos Aires, FCE, 1947 [1927].
- Careri, Giovanni, “Aby Warburg: rituel, en *Pathosformel et forme intermédiaire*”, *L’Homme*, núm. 165, 2003, pp. 41-76.
- Contreras Lorenzini, María José, “Estéticas de la presencia: otros aires en el teatro chileno de principios del siglo XXI”, en *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, núm. 10, diciembre de 2009.
- Coquet, Michèle, “L’anthropologie de l’art”, en Martine Segalen (ed.), *Ethnologie. Concepts et aires culturelles*, París, Armand Colin, 2001, pp. 140-154.
- _____, “Anthropologie et histoire. L’art en perspective”, en Michèle Coquet, Brigitte Derlon y Monique Jeudy-Ballini (eds.), *Les cultures à l’œuvre. Rencontres en art*, París, Biro/Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2005, pp. 365-379.
- Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, París, Gallimard, 2005.
- Díaz Cruz, Rodrigo, “La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología del *performance*”, en *Nueva Antropología*, vol. XXI, núm. 69, julio-diciembre de 2008, pp. 33-59.
- Dierkens, Alain, Gil Bartholeyns y Thomas Golsenne (eds.), *La performance des images*, Bruselas, Éditions de l’Université de Bruxelles, 2010, en línea [http://digistore.bib.ulb.ac.be/2012/i9782800414744_000_f.pdf].
- Dufrène, Thierry y Anne-Christine Taylor, *Cannibalismes disciplinaires—Quand l’histoire de l’art et l’anthropologie se rencontrent*, París, Institut National d’Histoire de l’Art/Musée du quai Branly, 2009.
- Dupey García, Élodie, “De pieles hediondas y perfumes florales. La reactualización del mito de creación de las flores en las fiestas de las veintenas de los antiguos nahuas”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 45, enero-junio de 2013, pp. 7-36.
- Duvignaud, Jean y Khaznadar Chérif (eds.), *La Scène et la Terre. Questions d’Ethnoscénologie. Internationale de l’Imaginaire*, núm. 5 (edición especial del Colloque de Fondation de l’Ethnoscénologie, mayo de 1995), 1996.
- Feral, Josette, “De l’événement au réel extrême. L’esthétique du choc”, en André Helbo (ed.), *Performance et savoirs*, Bruselas, Éditions de Boeck Université (Culture & Communication), 2011.
- Fischer Lichte, Erika y Jens Roselt E., “La atracción del instante. Puesta en escena, *performance*, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales”, en *Apuntes*, núm. 130, 2008, 115-125.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992 [1989].
- _____, y Vittorio Gallese, “Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience”, en *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 5, núm. 11, 2007, pp. 197-203.
- Galinier, Jacques, “Iconographie otomi et nomadisme du sujet”, en Aline Hémond y Pierre Ragon (eds.), *L’image au Mexique. Usages, appropriations et transgressions*, México/París, Centre d’Etudes Mexicaines et Centraméricaines/L’Harmattan, 2001, pp. 53-69.
- Gell, Alfred, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon, 1998.
- Graulich, Michel, “La royauté sacrée chez les Aztèques de Mexico”, en *Revista Española de Antropología Americana*, núm. 28, 1998, pp. 99-117.

- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, México, FCE, 1994 [1990].
- Helbo, André (dir.), "Culture & Communication", en *Performance et savoirs*, Bruselas, De Boeck, 2011.
- Hémond, Aline, "Image morale et iconographie politique: les peintres nahuas de l'amate", en A. Hémond y Pierre Ragon (eds.), *L'image au Mexique. Usages, appropriations et transgressions*, México/París, Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines/L'Harmattan, 2001, pp. 87-106.
- ____ y Pierre Ragon (eds.), *L'image au Mexique. Usages, appropriations et transgressions*, México/París, Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines/L'Harmattan, 2001.
- Houseman, Michael y Carlo Severi, *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, París, CNRS/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994.
- Hvidtfeldt, Arild, *Teotl and Ixtlatli. Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion*, Copenhague, Munksgaard, 1958.
- Keifenheim, Barbara, "Concepts of Perception, Visual Practice, and Pattern Art among the Cashinahua Indians (Peruvian Amazon Area)", en *Visual Anthropology*, vol. 12, 1999, pp. 27-48.
- ____, *Wege der Sinne. Wahrnehmung und Kunst bei den Kashi-nawa-Indianern Amazoniens*, Fráncfort/Nueva York, Campus Verlag, 2000.
- Kindl, Olivia, "Catalizadores visuales y entidades conectoras: análisis comparativo de algunos casos amerindios", conferencia presentada en el ciclo de conferencias "El arte ritual amerindio", México, CNAN-INAH, mayo de 2008.
- ____, "Apuntes sobre las formas ambiguas y su eficacia ritual", en Elizabeth Araiza (ed.), *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el Occidente de México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2010, pp. 65-97.
- ____, "Eficacia ritual y efectos sensibles. Exploraciones de experiencias perceptivas wixaritari (huicholas)", en *Revista de El Colegio de San Luis*, nueva época, año III, núm. 5, 2013, pp. 206-227.
- ____, *Un art de voir. Le nierika des Huichol*, París/San Luis Potosí, Société d'Ethnologie/El Colegio de San Luis, en prensa.
- ____ y Johannes Neurath (eds.), "Las formas expresivas del arte ritual o la tensión vital de los gestos creativos", en *Diario de Campo*, suplemento núm. 48, mayo-junio de 2008.
- Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, México, Innova/Paso de Gato/CENDEAC, 2013, pp. 237-254, 437-438.
- Marinis, Marco de, "L'acteur est mort, vive les acteurs! Transmutations actuelles d'une identité et d'une fonction", versión preliminar de la ponencia presentada en el 57th Sterijino Pozorje, Novi Sad, 14th International Symposium of Theatre Critics and Scholars, *The Actor is Dead, Long Live the Actor!*, 2012, en línea [http://www.pozorje.org.rs/2012/simpozijum/MarcoDemARINIS-FR.pdf].
- Morphy, Howard y Morgan Perkins, "The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice", en H. Morphy y M. Perkins (eds.), *The Anthropology of Art: a Reader*, Cornwall, Blackwell, 2006, pp. 1-32.
- Neff, Françoise, "Le visage de l'idole", en Aline Hémond y Pierre Ragon (eds.), *L'image au Mexique. Usages, appropriations et transgressions*, México/París, Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines/L'Harmattan, 2001, pp. 71-86.
- Pradier, Jean-Marie, "Ethnoscénologie: la profondeur des émergences", en Jean Duvignaud y Chérif Khaznadar (eds.), *La Scène et la Terre. Questions d'Ethnoscénologie. Internationale de l'Imaginaire*, núm. 5 (edición especial del Colloque de Fondation de l'Ethnoscénologie, mayo de 1995), 1996, pp. 13-41.
- ____, "L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale", en *L'Annuaire Théâtral: Revue Québécoise d'Études Théâtrales*, núm. 29, 2001, p. 51-68.
- Ragon, Pierre, "Le culte des images au Mexique (xviii^e siècle)", en Aline Hémond y Pierre Ragon (eds.), *L'image au Mexique. Usages, appropriations et transgressions*, México/París, Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines/L'Harmattan, 2001, pp. 169-186.
- Rouget, Gilbert, *Un rol africano et sa musique de cour: chants et danses du palais a Porto-Novo sous le regne de Gbafa (1948-1976)*, París, CNRS, 1996.
- Sahagún, Bernardino de, *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain. Fray Bernardino de Sahagún*, 12 vols., Santa Fe, School of American Research-University of Utah, 1953-1982.
- La Santa Biblia, Madrid, Paulinas-Hofmann, 1964.
- Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Nueva York, Routledge, 2002.
- Schmitt, Jean-Claude, "La culture de l'imagen", en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, año 52, núm. 1, 1996, pp. 3-36.
- ____, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais sur l'anthropologie médiévale*, París, Gallimard, 2001.
- ____, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen-Âge*, París, Gallimard, 2002.
- ____, "Les images et le sacré", en Alain Dierkens, Gil Bartholeyns y Thomas Golsenne (eds.), *La performance des images*, Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, pp. 29-46.
- Severi, Carlo, "Warburg anthropologue, ou le déchiffrement d'une utopie. De la Biologie des images à l'anthropologie de la mémoire", en *L'Homme*, núm. 165, enero marzo de 2003, pp. 77-128.
- Stoichiță, Victor Alexandre, "Pensée motivique et pièges à pensée. Musique, tissage et œufs de Pâques en Moldavie", en *L'Homme. Écritures et langage*, vol. 192, núm. 4, 2009, pp. 23-38.
- Toro, Fernando del, "Performance: quelle performance?", en André Helbo (ed.) *Performance et savoirs*, Bruselas, Éditions De Boeck Université (Culture & Communication), 2011.
- Warburg, Aby, *Essais florentins*, París, Klincksieck, 1990 [1902].

Performance de la danza: el flamenco

Adriana Guzmán*

Resumen

En este artículo se habla sobre el flamenco y se recuperan algunos de los planteamientos desarrollados en torno a la noción de *performance* que permiten destacar algunas cualidades de la danza.

Palabras clave: *performance*, danza, flamenco, presencia.

Abstract

In this article, I look at flamenco, showing how certain concepts associated with the notion of performance are a useful means of highlighting the dance's qualities.

Keywords: *performance, dance, flamenco, presence.*

El Señor de la corte de Tillai baila una danza mística.

¿De qué trata, amor mío?

TIRUVÀSHAGAM

*Si viera perdí mi centro
Si viera, ay, perdí mi centro
y me arrojaron al mar
y a fuerza de mucho tiempo
ay, mi centro vine a encontrar
Cante flamenco*

Pensar la danza como *performance*¹ se ha vuelto casi una obviedad en tanto que se remite a uno de los significados de este polifacético término, aquel que la conceptualiza como “ejecución o actuación. Se elige ejecución por su asociación semántica con hacer y con actualización o puesta en acto” (Tylor, 2012: 36), lo cual es un excelente punto de partida. Afortunadamente, la polisemia del término y los distintos usos que se le han dado posibilita destacar más cualidades de la danza.

Con la consideración del *performance* en las ciencias sociales se han elaborado jugosas propuestas entre las cuales este trabajo destaca² el interés por centrarse en “flujos, interconexiones, experiencias, y procesos [lo que] provee de nuevas posibilidades para el pensamiento y la acción” (Díaz, 2014: 69), así como la búsqueda por “mirar más allá de lo que [las palabras] directamente dicen; no detenerse en la realidad a la que, de entrada, nos remiten” (*ibidem*: 189); es decir, rom-

*Bailarina, profesora-investigadora, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ariatnamun@hotmail.com).

¹ Cabe señalar que lo que aquí se comenta no trata –o no solamente– de aquellas manifestaciones conocidas como *performance art*, sino de la danza, cualquier danza, toda danza, como es el caso del flamenco, cuya singularidad posibilitará destacar la riqueza de pensar a la danza como *performance*.

² Aquí se recupera el valiosísimo análisis de la obra de Turner realizado por Díaz (2014).

per con el modelo criptológico de interpretación,³ el cual asume que “los símbolos tiene significaciones intrínsecas, inamovibles, fijadas por la tradición, que apelan a una suerte de reiteración u operación mecánica por parte de sus usuarios [por lo que se] debe eliminar la voz de los usuarios de los símbolos” (*ibidem*: 216) y mostrar que “los símbolos no se agotan con sus contenidos proposicionales” (*ibidem*: 278). Asimismo se valoran las propuestas que sostienen que “sin agentes humanos, sin lugares, momentos y acciones especificados, las realidades no se realizan, nada toma lugar, el presente no tiene presencia” (*ibidem*: 69), lo cual implica la incorporación del sujeto activo, esto es, de la agencia humana. Así, esta propuesta “ha procurado establecer puentes entre el análisis de las estructuras, los procesos, y la agencia humana, entre la sociedad y la intención, entre la cultura y la subjetividad” (*ibidem*: 56), donde “establecer puentes supone asumir una premisa regulativa: atender la relación entre los datos, las categorías analíticas y enunciados teóricos en distintos horizontes” (*ibidem*: 57). Esta premisa hace posible asumir las propuestas teóricas derivadas de la reflexión en torno al *performance*, replantear las categorías analíticas y acercarse, desde una mirada renovada, a la danza en general y, en esta ocasión, al flamenco en particular.

Ciertamente la danza es acción, puesta en acto, ejecución,⁴ cuyo valor radica en la acción misma; es decir, no es una puesta en acto de un mito, significado o símbolo que la antecede o que está detrás de la ejecución; lo que la danza construye es *in situ*, y aquello que genera o provoca no debe buscarse en ningún otro lado. Asimismo, lo que crea la danza no siempre ni necesariamente es un entramado de símbolos, por lo que su investigación no puede –ni debe– contentarse con leer o descifrar sus códigos ocultos. La danza no se agota en los significados que tenga –si es que tiene alguno–, en la historia platicada, en el concepto manifiesto, en la idea revelada. Ya lo decía Lévi-Strauss (1977: 168-185) a propósito de los rituales:⁵ lo impor-

³ Propio de la perspectiva hermenéutica o metafísica (Gumbrecht, 2005) o textualista (Díaz, 2008 y 2014).

⁴ Como ejemplo del desarrollo de la danza, véase Preston-Dunlop y Sánchez-Colberg (2002).

⁵ Y en contra de la idea de que el ritual es en acciones lo que el mito es en palabras y, agrega el autor, si hay coincidencias en aquello de lo que los mitos y los rituales hablan, se debe a que los seres humanos, las culturas, dicen lo que necesitan decir de muy variadas maneras, y en muchas ocasiones no son ideas, conceptos o símbolos lo que se comparte, sino que se busca el contacto, la empatía o incrementar la sensorialidad, lo cual en ocasiones, como en los rituales, determina incluso los procesos de significación, como se observa en la “eficacia simbólica” (Lévi-Strauss, 1977: 168-185). Aquí también puede encontrarse la idea de Turner (1980) en cuanto a que los símbolos tienen un “polo ideológico” y un “polo

tante no es lo que se dice, sino “cómo se dice”. Así, hablar de la danza como *performance* implica asumir que “no es una mera representación, sin mediaciones, de lo que se dice, de lo que está cristalizado en un texto o en un guión preestablecido, consiste más bien en una traducción, una transformación y, por lo tanto, un desplazamiento, una reelaboración, recreación e interpretación de lo relatado o de lo fijado por medio de la escritura” (Díaz, 2008: 34), en caso de que exista.

La danza elabora su universo⁶ con acciones; el momento en que se realiza crea también a los bailarines que, en tanto agentes, no sólo repiten una coreografía, sino que la construyen; de hecho, el bailarín y la danza son lo mismo, la misma cosa, pues no hay posibilidad de que existan lo uno sin lo otro. La danza se crea a sí misma, a quienes la construyen y a la sociedad en que ésta se realiza, todo lo cual permite sostener que, a diferencia de lo que suele señalarse, la danza, el flamenco –de hecho todo el arte– no es un reflejo de la sociedad que lo practica, sino parte constitutiva de la misma: el arte como agente y con sus agentes también construye a las sociedades. Lo anterior hace eco en otra de las propuestas de los estudios sobre *performance*, que es la procedente de Austin (1991), quien señala que a los actos performativos es inútil evaluarlos en términos de su función o de su validez, sino de su adecuación y relevancia; punto fundamental en el flamenco –en todo el arte– que, entonces, se deja de asumir como reflejo de la sociedad y de estar atrapado en la función que debería cumplir.

Como se observa en el singular arte flamenco,⁷ que es cante, música y danza, y que ha tenido una trayectoria peculiar que se inicia en las entrañables fogatas de la vida tanto cotidiana como ritual de culturas ancestrales, éste transita hacia el bullicio de los barrios de ciudades, desde donde brinca hacia los ámbitos académicos y de educación formal y, a partir de allí, a los grandes escenarios del mundo. Una trayectoria peculiar porque su consolidación, pervivencia y expansión ha sido posible gracias a que, no sin jaleos, ha sabido combinar dos mundos en apariencia irreconciliables: la más ferviente tradición y la renovación permanente.

sensorial”; por ende, no todo el sentido recae en las significaciones, sino también en las afecciones y, en ocasiones, como muchas veces sucede en el arte, la primacía está puesta en la sensorialidad.

⁶ En otro lugar (Guzmán, 2014) se ha tenido oportunidad de comentar que la danza es la creación de un universo constituido por tres espacio-tiempos singulares, condición que incluso posibilita la experiencia estética con la danza.

⁷ Declarado en 2010 Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

Hay, pues, dentro del flamenco, influencia gitana, sefardí, árabe musulmana, del folclore y del clásico español así como de lo que suele llamarse “occidental”; asimismo se pueden establecer hipótesis sobre la desvanecida presencia de danzas hindúes o balinesas en el floreo de las manos, cuyo antecedente son los códigos de habla manual de estas culturas. También podría decirse que de estas culturas provendría el impulso hacia una de las características más sobresalientes de la danza flamenca, que es el zapateado.

Estos saberes y sabores se anidaron en la fascinante amalgama cultural que fue la península ibérica en aquellos tiempos en que, sin duda, fue “el ombligo del mundo” y que se puede observar de un solo golpe, fascinante por ejemplo en La Giralda de Sevilla, esa iglesia que fue mezquita y en cuyo interior hay textiles de Oriente, maderas de América, instrumentos de Europa y cuanto caracterizaba al arte más refinado de cada cultura en aquella época.

Crecido en espacios populares, el flamenco solía aparecer en las calles, en las casas, en medios familiares; es cuando buscó su profesionalización, que empezó a mezclarse con otras formas de hacer música y danza. Así, durante su efervescencia en los cafés cantantes de la década de 1920, paulatinamente se mezcló con el baile y la música de los llamados “clásico español” (la jota o la zarzuela) y folclore español (las sevillanas), así como con música de diversas regiones y temporalidades y con el ballet y la danza contemporánea, a la vez que se formalizó su enseñanza. Tal mezcla dio como resultado, en términos generales, dos modos de hacer flamenco: por un lado el llamado “tradicional”, que se caracteriza –dicen– por desgarrarse en cada ocasión, y por el otro, el “académico”, al que se le demanda una formación cada vez más completa de dominio técnico dancístico y musical. El flamenco como se conoce hoy en día es una construcción del siglo XIX.

Lo que suele reconocerse como música flamenca constaba, en principio, del cante; posteriormente se agregó la guitarra y, gracias a la influencia de Paco de Lucía, el cajón; de hecho, los flamencólogos más apasionados establecen que el cante lleva la batuta por ser la base de todo lo demás, cosa que argumentan tanto en términos históricos como musicales. Fuertemente inclinadas hacia el ritmo y la percusión, las palmas se han convertido en parte integrante de la música y, por supuesto, el zapateado, que al ser danza se convierte a la vez en un instrumento más.

Del cante suele mencionarse que es una mezcla que se rastrea tanto por regiones como por oficios. Por un lado se encuentran, por ejemplo, las cantiñas propias de las zonas serranas y de los valles de España, que se asocian con actividades como el pastoreo, la ganadería y la agricultura, así como su comercialización; también aparecen los lamentos procedentes de las regiones mineras, así como las melodías de los puertos. Igualmente se dice que hay influencia de los cantos sefardíes y las formas musicales reconocidas como de la España antigua, al igual que de los melismas árabes y de los “gritos”, convertidos en “ayeos” propios de culturas africanas y asiáticas (Marruecos, Turquía, India), sin olvidar, por supuesto, al afamado cante “jondo”, que suele reconocerse como propiamente gitano. Con la exploración de la guitarra se han explotado todavía más las posibilidades armónicas y melódicas del flamenco, aun cuando cada cante debe estar, por tradición, acompañado de determinadas composiciones de la guitarra que no pueden cruzarse fácilmente unas con otras.

En la actualidad, entre las distintas exploraciones que se realizan dentro del flamenco o con base en éste, hay ocasiones en las que el cante o su melodía se sustituye por otros instrumentos, ya sea el violín, el chelo o el piano, o bien se incrementa la dotación instrumental que acompaña al cante y a la guitarra. Por ser un arte tan joven, se ha enriquecido muchísimo con aportaciones y combinaciones de todo tipo, hoy llamadas fusiones. Dentro de la música hay mezclas con jazz, rock, rap, bolero, y actualmente suele escucharse con variados instrumentos: flauta, guitarra eléctrica, violín, chelo, piano, laúd, sitar y otros. Con las posibilidades de las percusiones, de por sí enriquecidas con las palmas y el zapateado, se han introducido también, además del cajón, la batería o metales. Por su parte, la danza se ha mezclado, por ejemplo, con la contemporánea, para dar como resultado propuestas, dirían algunos, poco ortodoxas.

Aunque es fácil perderse en el vasto, casi diríase infinito mundo del flamenco –pues las variantes son rítmicas, melódicas, armónicas, de estilos regionales y hasta personales–, una buena manera para encontrar caminos es a partir del llamado compás, del que hay de doce, de cinco –ocasionalmente también contado en siete– y de cuatro, explotando a su vez, por supuesto, variantes en cada uno de ellos.

El compás de doce tiempos –que así debe ser entendido, pues no admite otra formulación como de tres compases de cuatro o cuatro de tres– se reconoce

por la combinación entre los acentos rítmicos, la melodía y la armonía de la guitarra y, por supuesto, del cante. Dentro de este compás aparecen por lo general, aunque no únicamente, los cantes procedentes de las serranías y los valles españoles relacionados con actividades agrícolas y ganaderas, así como los vinculados con los puertos y las actividades del mar. En cantes para este compás se han relacionado formas literarias propias de la tradición sefardí. Aquí es donde los famosos “tiritis” y los “ayeos” se desenvuelven a placer. De doce tiempos son las alegrías, la soleá, la bulería o la petenera.

En el compás de cinco suelen encontrarse los lamentos de las zonas mineras, así como “ayeos” pero que, gustan decir, son más desgarradores. Aquí es donde el cante “jondo”⁸ se desenvuelve con mayor comodidad, pues lo que se reconoce como el aporte gitano es la estructura emocional en que el cante es “más gritado” y “menos melódico”, pues se trata de un cante libre sobre una cama rítmica; también aquí aparecen los cantes bitonales que se saben muy árabes. De aquí son la seguriya,⁹ las serranas, la liviana o el martinete.

El compás de cuatro se ha enriquecido principalmente a partir de los llamados cantes o bailes “de ida y vuelta”, es decir, aquéllos desarrollados con una fuerte influencia de la música del continente americano. Alegóricos y “sabrosos”, aparecen aquí los tangos, la rumba, la colombiana, las habaneras, o un poco más dolosos, la milonga o la vidalita.

Así, sobre los ritmos, se asienta el flamenco. De hecho, el flamenco es ante todo ritmo, melodías, armonías, letras que le dan galanura, pero siempre supeditadas al compás, que no se limita a ser una cuenta, sino que es un modo de ser; los acentos del compás no se cuentan: se pulsan en la respiración, en el flujo de movimiento – en mayor o menor tensión y excitación–. El espacio mismo es construido por el ritmo: la longitud del paso, la circunvalación del brazo, el floreo de la mano, deberán ser de la medida del compás para llegar justo al tiempo del acento, del cierre, del silencio.

Son entonces los modos de vivir el ritmo los que se convierten en estilos, los cuales, si se degradan, se vuelven líneas –la mano aquí, el brazo allá–, aunque el estilo es un modo de vivir y el flamenco tiene su modo de nombrarlo: aire. El aire flamenco es una forma de

atrapar el ritmo en que cada pellizco de movimiento es una interpretación emocional. El aire flamenco es, entonces, una elección o, acaso mejor dicho, una decisión. El flamenco es ante todo ritmo: un modo de ritmar la vida.

Los breves comentarios precedentes sobre el flamenco permiten observar la complejidad de su conformación, que se recupera gracias a la experiencia de quienes lo aprenden y lo realizan, si bien no se trata de cualquier experiencia, sino, como se destaca en los estudios del *performance*, de una experiencia.¹⁰ En esa medida, en tanto que arte –y también razón por la cual puede ser pensado como tal– es una totalidad que presenta: “1) significado o sentido, valor o fin; 2) pasado, presente y futuro; y 3) cognición, afecto o sentimiento y volición [donde] la noción de significado o sentido surge en la memoria y es condición del pasado autorreflexivo; la noción de valor surge del sentimiento y es inherente al disfrute del presente; y la noción de propósito o fin surge de la volición, del poder, de la facultad de usar la voluntad, y alude al futuro” (Díaz, 1997: 14).

Así, pensar el flamenco como *performance* y, por ende, la experiencia de hacer flamenco, “el significado que le atribuimos, los valores que le asignamos, los efectos que nos provoca, las expresiones con las que la organizamos –siempre cambiantes y reconstituidas en el tiempo– constituyen un todo, un todo en movimiento” (*ibidem*: 13) que se crea y recrea cada vez; pues, a decir verdad, el flamenco no se baila: se vive, se vive al toque, se vive al cante, se vive al baile; entonces, el ritmo es el hilo conductor sobre el que se tejen melodías, armonías, letras, brazos y gestos, pero lo importante es vivir el ritmo.¹¹ Y entonces el ritmo se convierte en un riesgo; el ritmo es un riesgo, riesgo de vivir siempre al filo de perderse, siempre a punto cerrar, siempre haciendo una llamada, un cierre, o aventurar un guiño cuya gracia no sólo será coincidir con el ritmo, sino hacer el ritmo. Vivir el flamenco es pulsar cadencias, respirar compases, transpirar ritmos, vivir en el acento, el tiempo, el contratiempo, la anacrusa, la síncopa; el tiempo, doblar el tiempo, triplicar el tiempo, crear al tiempo.

Pensar al flamenco como *performance* permite, también, profundizar en otra característica sustantiva de la danza, particularmente del flamenco, que es

⁸ Se dice que el cante “jondo” es “el grito domado” propiamente gitano; asimismo, en ocasiones se señala que “aflamencar” una letra musical quiere decir que se canta con “jondura”.

⁹ Que también se encuentra escrita como “siguirilla o seguidilla”.

¹⁰ Diferencia establecida por Dewey (2008: 41-66) y recuperada por Turner.

¹¹ Y tal vez por eso el flamenco cautiva, puesto que “somos seres rítmicos”; el ritmo es un modo de estar en el mundo, un modo profundo de conocimiento.

su cualidad de ser forma; sin embargo, la forma no es simplemente líneas vacías, sino que en la danza, en el flamenco –como dice Díaz (2008: 35) acerca de los rituales–, “son ante todo una *forma* donde se vierten *contenidos*, esto es, principios, valores, realidades, fines y significados constituidos de otro modo y en otro lugar, pero que los rituales expresan, para las miradas atentas, con relativa transparencia”. El flamenco presenta en sus formas, de golpe, todos los avatares de su conformación, pues la danza es forma; más aún, la danza es y hace figura pues, a diferencia de lo que suele pensarse:

El término *figura* proviene de una relación analógica entre cuerpo y palabra [pero no se refiere a] un cuerpo sin especificación [pues tampoco se trata del] cuerpo humano en sentido general¹² sino con un cuerpo moldeado por la gimnasia o por la danza que, por decirlo así, quiere dejar de serlo para mostrarse como resultado de una disciplina artística. La “figura” sería originalmente, entonces, la que hace el gimnasta o el bailarín cuando [...] tensa su cuerpo y lo ofrece a la mirada [...] Así, el cuerpo *hace figura* en el momento en que trasciende su densidad somática y adquiere la propiedad de ser pura forma [y cuando se aprecia, se es] sensible, más que al contenido del mensaje, a la forma que lo manifiesta (Dorra, 2002: 18).¹³

En el acto de realización de la danza, del flamenco, “figura y visión o visión y figura no son sino la *performance* del cuerpo” (*ibidem*: 25), donde “la mirada figurativiza al cuerpo, lo pone de pie y en tensión” (*ibidem*: 24). En el hacer flamenco se construyen los cuerpos, la música, la danza, cargados de tradición que se renueva y de saberes que han de haberse asimilado al momento de bailar, pues no es posible estar “cuidando la forma y contando el compás” al momento de realizar un febril zapateado. Aprender flamenco implica, pues, hacerlo un saber del cuerpo.

Así, el flamenco es un arte del cuerpo, lo cual se destaca desde la perspectiva del *performance*, ya que éste remite fundamentalmente “a hábitos y técnicas corporales” (Díaz, 2008: 39), pues demanda cuerpos

instruidos bajo disciplinas corporales que posibilitan experiencias.¹⁴ Por eso no es casual que “–en contraste con la perspectiva textual– tome como uno de sus objetos privilegiados, como uno de sus ámbitos centrales de operación, el cuerpo que dramatiza y experimenta, un cuerpo situado en tiempos, lugares e historias singulares; un cuerpo ciertamente sometido a técnicas, hábitos, poderes y disciplinas, uno también destinado a producir efectos” (*ibidem*: 34).

Hay que aclarar que el cuerpo no es, como suele decirse, la herramienta primordial de la danza, ya que, para empezar, el cuerpo no es una herramienta.¹⁵ El cuerpo es la posibilidad de la existencia; “somos cuerpo” y esta certeza crea la oportunidad de adentrarse a la exploración de lo que es el cuerpo y sus potencialidades. “Nadie sabe lo que puede un cuerpo”,¹⁶ por lo que se sabrá más de la danza, mientras más se conozca al cuerpo. Así, pensar a la danza, al flamenco, como *performance* permite destacar el papel y valor del cuerpo, la percepción, la sensación, lo pasional, los impulsos, las técnicas; permite poner de relieve los aspectos no discursivos y apelar a las pulsiones, los afectos y el contacto cuerpo a cuerpo, que siempre contiene y revela más de lo que las palabras pueden decir y nombrar.

La danza como *performance* implica que no hay cuerpos que estén separados de todos los saberes que construyen al individuo y a la sociedad –el flamenco y su devenir–, así como tampoco hay personas ni culturas que no sean, también, cuerpo; en esta medida, cuando aparecen cuerpos en movimiento, no es sólo la coreografía la que está ante la mirada, sino todo el entramado que constituye a los cuerpos –que incluye los modos de conceptualizarlos y vivirlos– de una sociedad, a la vez que todo aquello –las técnicas principalmente, mas no únicamente– que moldea a esos cuerpos que bailan esas danzas en particular –figura del cuerpo flamenco.

¹⁴ Díaz (2008: 39) añade que “la posibilidad de tener ciertas experiencias –místicas, sublimes, performativas– depende menos de la capacidad de interpretar símbolos y más de la adquisición de ciertas habilidades: lograr un estado de excepcionalidad corporal”, y esta última idea la retoma de la danza; para mayor exactitud, de una investigadora de la danza que establece que eso es lo que se construye con la danza: una excepcionalidad corporal (Ferreiro, 2005).

¹⁵ En la actualidad, los cada vez más numerosos estudios sobre el cuerpo han señalado que la visión construida sobre el cuerpo bajo la epistemología occidental ha impedido observarlo en su grandeza y complejidad. Entre los numerosos trabajos que se pueden mencionar, véanse Corbin, Courtine y Vigarello (2006); Féher, Naddaf y Tazi (1991); Guzmán, (2014).

¹⁶ Frase de Nietzsche recuperada en varias ocasiones en el actual auge de estudios sobre el cuerpo.

Entendido así el cuerpo, se evidencia que el flamenco es un arte de la presencia, lo cual también es destacado por el *performance*, que “puede crear y hacer presentes realidades y experiencias suficientemente vividas como para conmover, seducir, engañar, ilusionar, encantar, divertir, aterrorizar [...] Y a través de esas presencias se refuerzan o alteran las disposiciones, los hábitos corporales, las relaciones sociales, los estados mentales” (*ibidem*: 40). Lo dicho: el arte también construye a la sociedad.

El cuerpo –con su volumen, su materialidad, su espacio– es presencia que “no se refiere (al menos no principalmente) a una relación temporal con el mundo de los objetos, sino a una relación espacial con el mismo. Algo que está ‘presente’ se supone tangible a las manos humanas, lo que implica que puede tener impacto inmediato en los cuerpos humanos” (Gumbrecht, 2005: 11). Los efectos de presencia apelan en exclusiva a los sentidos y la “producción¹⁷ de presencia apunta a toda clase de eventos y procesos en los cuales se inicia o se intensifica el impacto de los objetos ‘presentes’ sobre los cuerpos humanos” (*ibidem*: 11). Hablar de producción de presencia enfatiza “que el efecto de tangibilidad [...] está sujeto, en el espacio, a movimientos de mayor o menor proximidad, y de mayor o menor intensidad. Que cualquier forma de comunicación implicará tal producción de presencia, que cualquier forma de comunicación, a través de sus elementos materiales, ‘tocará’ los cuerpos de las personas que se estén comunicando de formas específicas y variadas” (*ibidem*: 31).¹⁸

Cuerpos que se tocan con la mirada, cuerpos que hacen danza, acto de presencia que se hace flamenco y dentro del cual –llama la atención– los momentos de gran intensidad son reconocidos por la presencia de un personaje particular: “el duende”, siempre anhelado, que de súbito se hace presente para desaparecer, como todo contundente acto de presencia que “no

¹⁷ “Producción” es usada “de acuerdo con el significado de su raíz etimológica (*i. e.* el latín *producere*) que refiere al acto de ‘traer hacia delante’ un objeto en el espacio” (Gumbrecht, 2005: 11), o bien “sacar a primer plano (*ibidem*: 31).

¹⁸ Vale la pena continuar la cita del autor: “Que cualquier forma de comunicación implicará tal producción de presencia, que cualquier forma de comunicación, a través de sus elementos materiales, ‘tocará’ los cuerpos de las personas que se estén comunicando de formas específicas y variadas, puede ser una expresión relativamente trivial. Sin embargo, es cierto que este hecho ha sido puesto entre paréntesis (si es que no progresivamente olvidado) por la teoría occidental que se viene construyendo desde que el *cogito* cartesiano hizo a la ontología de la existencia humana depender exclusivamente de los movimientos de la mente humana” (Gumbrecht, 2005: 31).

puede entrar a formar parte de una situación permanente, no puede nunca ser algo a lo cual, para decirlo así, podamos detener [...] la presencia es nacimiento, ‘el advenimiento que se borra a sí mismo y se retira’” (*ibidem*: 69).

El flamenco es un saber sólo posible a través del largo conocimiento de las “reglas del juego”, el cual no sólo debe ser comprendido, sino asimilado en la sangre, en el cuerpo, en la piel. “No es posible bailar contando”; no es posible contar y dejarse llevar por la música, dejarse llevar por el baile; para eso, la cuenta, la melodía, debe “estar en la sangre”. Hay que conocer, hay que sentir, hay que saber, y es en ese momento cuando es posible fluir con el flamenco, cuando “el duende” puede llegar, pues “el duende” es una singular presencia que sólo aparece cuando se ha “cerrado” bien, cuando se ha “rematado” con elegancia al cante, cuando se ha “cortado” con destreza,¹⁹ cuando se han fusionado cante, toque y baile: saberes hechos emoción en un acto de presencia; totalidades que se encuentran y hacen posible comprender, entonces, a “la experiencia estética como una oscilación (y a veces como una interferencia) entre ‘efectos de presencia’ y ‘efectos de significado’” (*ibidem*: 18).²⁰

“El duende” es conocimiento preñado de la larga trayectoria del flamenco; por eso menciono algunas de sus fuentes, por eso digo brevemente en qué consiste. “El duende” llega cargado de los versos desgarrados de allende el mar, de las melodías que recuerdan su cuna: las minas, las campiñas, los mares. Inquieto, “el duende” espera a que el compás, el cante, la guitarra y el baile lleguen al punto en que la tradición, el saber, la fuerza y la combinación de todos en una sola energía se fusionen para crear la atmósfera en que aparezca momentáneamente, tal vez en una letra, tal vez en un zapateado, tal vez en el contundente cierre: “el duende”

¹⁹ Éstos son juegos que implican el conocimiento de las reglas del flamenco y, para ejecutarlos, es necesario haberlos asimilado en el cuerpo a profundidad, pues, una vez más, es imposible bailar y contar, pero si se está fuera de compás, no se podrán realizar, y menos aún hacerlos en sintonía con la música y el cante: “cerrar” es cuando, en el momento preciso, toque, cante y baile cierran, terminan una melodía o un compás, lo cual puede suceder en medio de una pieza o al final de la misma. “Rematar” es adornar o contestar el final de un cante con algún gesto –de manos, cuerpo, pies– de manera notoria. “Cortar” es cuando se termina el compás antes de lo que dura.

²⁰ Donde, nuevamente para hacer alusión a que en el arte no todo tiene que ver con significados y representación: “El ‘placer de la presencia’ es la fórmula mística *par excellence*, y tal presencia que escapa a la dimensión del significado tiene que estar en tensión con el principio de representación: ‘La presencia no adviene sin borrar la presencia que a la representación le gustaría designar (su fundamento, su origen, su tema)’” (Gumbrecht, 2005: 68).

llega con todas sus presencias, golpea, desgarrar. Bailar con “duende” quiere decir estar al mismo tiempo en la profundidad y en la superficie, estar solo y ser múltiple a la vez, solo dentro de la multiplicidad y múltiple sin necesitar nada más.

Ésta es la peculiaridad de la madre del cante: la soledad, que al ser bailada quiere decir no un solo o estar en soledad, sino verse danzando con las distintas soledades que pueblan a todo el flamenco y a cada bailaror, a cada músico, a cada cantaor. Así lo dice el flamenco mismo, que paradójicamente tiene un plural para la soledad: soleares, que se convierte entonces en no muchos en conjunto, sino todas las soledades a la vez; de ahí su pujanza, de ahí su fuerza, de ahí su dolor, tal vez. Así, se entiende que el ritmo es un riesgo, o quizá el riesgo tome la forma del ritmo: el riesgo de estar con todas las soledades a la vez.²¹

El flamenco es, pues, por antonomasia, un arte de la presencia, “puesta en abismo”²² de la presencia, pues solamente cuando están en vivo los músicos y los bailarores es cuando, en momentos excepcionales, aparece “el duende”, que trae consigo todos los saberes y las presencias del mundo del flamenco. “La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas. Sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso” (García Lorca, 2013: 5-6).

Así, el flamenco es un arte del cuerpo, acto de presencia que, para poder ser, debe contener los saberes del flamenco y todas las presencias que lo han hecho ser lo que es, pues no hay “duende” sin conocimiento, pero siempre se necesita algo más. La presencia del “duende” es la manera flamenca de hablar de la experiencia estética. Ya lo dice García Lorca (*ibidem*: 4): “Al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre, los grandes artistas [...] saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende”.

La experiencia estética en el flamenco es una presencia que se apodera, con su larga trayectoria, con sus mundos vividos, de los presentes. Presencia que

²¹ Como lo hace ver Didi-Huberman (2006) en el extraordinario libro *Le danseur des solitudes*, que escribió tras ver a Israel Galván, uno de los mejores bailarores actuales de flamenco.

²² Imbricar una narración en otra. Repetir una figura dentro de otra y otra creando un infinito. Creación de personajes que se crean a sí mismos en otros personajes que hacen lo mismo, como “el duende”, personaje que es, a la vez, todos los personajes de la historia del flamenco.

se adueña de los presentes. “Duende” que juega con todos: “Naturalmente, cuando [llega ‘el duende’], todos sienten sus efectos: el iniciado, viendo cómo el estilo vence a una materia pobre, y el ignorante, en el no sé qué de una auténtica emoción” (*ibidem*: 6). Se enfatiza así que la aparición del duende demanda la presencia del que vive el flamenco, pues no es algo que dependa de los posibles significados, representaciones o simbolismos que llegue a tener, sino de la contundente vivencia, carnal, en presencia, del acto flamenco.

El flamenco como acto de presencia muestra que

[...] la experiencia es capaz de estructurar la vida sin fijarla. Se produce una tensión, para cualquier experiencia, entre el carácter determinado de lo que se sostiene como pasado –en tanto fuente de la realidad del presente– y la indeterminación del futuro, que mantiene abiertas las posibilidades en relación a las cuales el significado de la experiencia cambiará y estará sujeto a la reinterpretación. Ni estable ni inmediata, a la experiencia tampoco le precede un esquema conceptual que la ordene u organice (Díaz, 1997: 13).

De tal suerte que en el flamenco, máxime cuando aparece “el duende”, se evidencia que lo que se establece como fin para el futuro condiciona la determinación del significado de lo pasado.²³

Pensar a la danza, al flamenco, como *performance* hace posible observar que saberes y sabores se hacen presentes provocando una relación “con el mundo de un modo más complejo que la sola interpretación, que es más complejo que meramente atribuirle significado al mundo” (Gumbrecht, 2005: 64), puesto que hacer presente al flamenco, presenciarlo, es también, como se señala en los estudios de *performance*, poner “en circulación la vivencia” (Díaz, 1997); es decir, flujos, procesos y transiciones (*ibidem*: 12), mudanzas de presencias que movilizan razones, deseos, fantasías, emociones, intereses y voluntades, creando un momento en el que todo es posible;²⁴ verbigracia, crear una relación con las cosas del mundo que oscile “entre los efectos de presencia y los efectos de significado”

²³ Es decir, lo que Schechner (2008: 31-50) establece como “restauración de la conducta” o “conducta dos veces actuada” y que suele destacarse en los estudios del *performance*, como en Díaz (1997: 13).

²⁴ Con lo cual se destaca la potencia subjuntiva propia de los momentos liminales, de experiencia estética, que han sido ampliamente trabajados por los estudios de la experiencia y del *performance*, como lo señala Díaz (1997: 11).

(Gumbrecht, 2005: 13); es decir, abrir la posibilidad a la experiencia estética, a que aparezca “el duende” con todas sus presencias.

Así, pensar la danza como *performance* hace posible destacar que el mundo es más que significados, pues el cuerpo y sus potencialidades –percepciones, sensaciones, pulsiones, afectos– son una forma contundente de decir y estar; sustantiva presencia que, al hacerse forma y figura, se torna conducta restaurada hecha danza, flamenco, puesta en abismo de las presencias gracias “al duende” que hace eco de la experiencia estética, momento en el cual la emotividad, los impulsos, las afecciones ponen en juego saberes, reglas, técnicas y geografías, pero en un fluir de constantes transiciones que adecúan la tradición y el cambio, crean continuidad; pues el flamenco es como el ajedrez: las reglas están puestas, pero el número de jugadas es potencialmente infinito; “su ejecución ilustra el orden convencional al que se ajustan –celebran la forma– pero también su ejecución establece un orden, que puede ser *otro* orden, del cual es un ejemplo –abren la posibilidad de la contingencia–” (Díaz, 2008: 42). La fuerza del flamenco proviene de la tradición, pero también, gracias a que sabe cambiar, se mantiene con vida. De la fogata al escenario, la vida del flamenco parece guiada por la “jondura” de una certeza que nadie dice pero todos saben, el *performance* de la danza: renovarse o morir.

*Ni contigo ni sin ti
tienen mis penas remedio;
contigo porque me matas
y sin ti porque me muero.
Cante flamenco*

Bibliografía

Aranda Torres, Cayetano, “El duende: una aportación de Lorca a la estética contemporánea”, *Actas del XXX Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, en línea [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_35/congreso_35_13.pdf], consultado el 26 de noviembre de 2013.

Austin, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1991.

Cimorra, Clemente, *El cante jondo*, Schapire, Buenos Aires, 1943.

Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello, *Histoire du corps*, París, Seuil, 2006.

Dewey, John, *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008.

Díaz Cruz, Rodrigo, *Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo. Poder y simbolismo en la obra de Victor W. Turner*, México, UAM/Gedisa, 2014.

_____, “La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la *performance*”, en *Nueva Antropología*, vol. XXI, núm. 69, julio-diciembre de 2008, pp. 33-59.

_____, “La vivencia en circulación”, en *Alteridades*, vol. 7, núm. 13, 1997, pp. 5-15.

Didi-Huberman, Georges, *Le danseur des solitudes*, París, Minit, 2006.

Dorra, Raúl, *La retórica como arte de la mirada*, Puebla, BUAP/Plaza y Valdés, 2002.

Féher, Michel, Ramona Naddaf y Nadia Tazi, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, 3 vols., Madrid, Taurus, 1991.

Ferreiro, Alejandra, *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*, México, Cenidi/INBA, 2005.

García Lorca, Federico, *Juego y teoría del duende*, Biblioteca Virtual Universal, 2013, en línea [http://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf], consultado el 26 de noviembre de 2013.

González, Antonio, *Guía antológica del flamenco de Huelva*, archivo sonoro.

Grande, Félix, *Memoria del flamenco*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1995.

Gumbrecht, Hans Ulrich, *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*, México, UIA, 2005.

Guzmán, Adriana, “Danza: creación de tiempos”, en *Alteridades*, año 24, núm. 48, *Antropología y performance*, México, UAM, 2014, pp. 35-45.

Lévi-Strauss, Claude, “La eficacia simbólica”, en C. Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1977.

_____, “La ciencia de lo concreto”, en C. Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1975.

Preston-Dunlop, Valerie y Ana Sánchez-Colberg, *Dance and the Performative. A Choreological Perspective*, Londres, Verve, 2002.

Schechner, Richard, “Restauración de la conducta”, en Tylor y Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, México, FCE, 2008.

_____, *Performance Studies: An Introduction*, Londres, Routledge, 2006.

Steingress, Gerhard, *Sociología del cante flamenco*, Signatura, Sevilla, 1991.

Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, Nueva York, PAJ, 1987.

_____, *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

_____ y Edward B. Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1986.

Tylor, Diana, *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2012.

Valderrama, Juanito, *Historia del cante flamenco*, archivo sonoro.

La investigación performativa en el trabajo de campo antropológico

Gabriela Vargas Cetina* / Steffan Igor Ayora Díaz**

Resumen

En este artículo se presenta un resumen sobre la investigación performativa en antropología, la cual lleva la investigación participante un paso más allá hacia la inmersión profunda durante el trabajo de campo. Se propone que este tipo de estudio es muy fructífero, ya que permite acercarse aún más a las visiones locales del mundo, la acción y la cultura; por otro lado, se anotan sus limitaciones, por lo que no en todos los casos se le debe considerar como la primera opción para el trabajo etnográfico.

Palabras clave: investigación performativa, investigación participante, antropología, *performance*.

Abstract

Here we present an outline of performative research in anthropology, which takes participation research a step further into full ethnographic immersion. The benefits of this method are that it brings us closer to local views of the world, of action, and of culture in general. However, we also point out shortcomings, and propose it should not always be considered an anthropologist's first option when planning an ethnographic research project.

Keywords: Performative participation research, anthropology, performance, participant observation.

La antropología sociocultural se basa en la etnografía y ésta, a su vez, se basa en la investigación participante: el investigador convive por varios meses y a veces durante años con uno o más grupos de personas, tratando de comunicarse lo mejor posible con ellas, de preferencia en el idioma local y acompañando a quien se lo permita en actividades cotidianas. Para desarrollar este tipo de trabajo de campo, el investigador hace uso de diversas técnicas de investigación, como las entrevistas dirigidas y no dirigidas y el diario de campo, en el que registra toda la información recogida. Hasta aquí todo parece apuntar a que durante el trabajo de campo el antropólogo frecuentemente debe realizar un *performance* cotidiano tratando, hasta cierto punto, de convertirse en una persona culturalmente diferente a la persona cultural que interpreta en su sociedad de origen. ¿Por qué hablar entonces de investigación performativa? ¿No toda la investigación participante es investigación performativa?

Aquí nos proponemos explicar por qué consideramos que la investigación performativa debe ser vista como un tipo de investigación participante, pero con características propias:

- a) El investigador participa, como parte fundamental de su investigación, en producciones culturales organizadas para un público que se extiende más allá de sus contactos personales; es decir, somete su actuación al juicio de un público local que trasciende su círculo cercano en el campo.

* Profesora-investigadora, Facultad de Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma de Yucatán (gabriela.vargas@correo.uady.mx).

** Profesor-investigador, Facultad de Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma de Yucatán (siayora@correo.uady.mx).

- b) Estas producciones culturales –como la danza, el teatro, la cocina, la carpintería o la pintura ceremonial– deben seguir cuidadosamente patrones locales preestablecidos y compartidos por los demás artistas o trabajadores, así como por el público local.
- c) En este tipo de producciones culturales el público y los demás miembros del grupo performático por lo general esperan que todos los participantes, incluyendo al antropólogo, reciban la crítica o el aplauso en forma reflexiva, a fin de mejorar o mantener la calidad del *performance* en la siguiente iteración.

A diferencia de otros tipos de investigación participante, en los que el antropólogo cambia todo el tiempo de posición en el grupo con que participa en la vida cotidiana, así como de grupo de observación, en la investigación de observación performativa el antropólogo debe someterse durante largos periodos a una rigurosa disciplina cuyos parámetros han sido elaborados, adaptados o al menos internalizados localmente. Durante la investigación participante el antropólogo puede vivir con una familia, unirse a un grupo de trabajo por unos días, luego trabajar unos días o unas semanas con un equipo de asesoría que trabaja con grupos similares al que el antropólogo ya conoce, y más tarde conseguir entrevistas con personalidades políticas o burocráticas relacionadas con ese grupo de asesorías u otros similares. Mientras tanto, el investigador que hace investigación performativa puede hacer cuanto le sea posible entre esa gama de posibilidades, aunque su tiempo para salir de los confines sociales y técnicos de los ámbitos del *performance* en que trabaja es más limitado. Esto se debe a que se dedica a adquirir conocimientos técnicos; necesita ensayar una y otra vez, en solitario o en grupo, lo que está aprendiendo o ya aprendió, y después presenta ese *performance* al escrutinio de un público que lo juzga usando los mismos criterios y con las mismas exigencias que demandaría a una persona experta identificada culturalmente como “local”.

Por ejemplo, la investigación que un antropólogo lleva a cabo al unirse a un grupo de música, danza o teatro “tradicionales” que interpretan repertorios distintivos de la cultura a la que pertenecen o cocinando una receta típica del lugar para comensales locales es una investigación performativa. Esto implica sujetarse a una disciplina corporal y estética determinada por las ideas y los gustos locales, que incluyen a las personas que participan en el grupo del que se forma parte directamente, así como al público que asis-

te y juzga. En este sentido, la observación performativa hace posible –aunque sea de manera incompleta y parcial– la corporeización de la cultura local por parte del antropólogo, pues, como apuntan Mauss (1934) y Bourdieu (1988, 1990), las técnicas corporales –cómo usar el cuerpo, cómo moverse en el espacio, cómo hacer gestos comprensibles para otras personas– son una parte fundamental de toda cultura y, por lo tanto, de toda visión del mundo.

No sólo en los campos “artísticos” puede darse la investigación performativa: en el mundo del trabajo y la ciencia los practicantes tienen que realizar por mucho tiempo los estudios y las prácticas que los llevan a corporeizar su profesión. Es plausible concebir un trabajo de campo como aprendizaje de carpintería, de herrería o, como sucedió en nuestro caso, de pastoreo de animales. Estos trabajos necesitan llevarse a cabo de maneras precisas, por medio de técnicas y movimientos precisos, y en muchos casos, como en el pastoreo, en sincronía con otras formas de producción y con las rutinas de otros pastores, así como por medio de un conocimiento muy detallado del espacio circundante.

En su trabajo sobre el teatro local en Shaba, Zaire, Johannes Fabian (1990) propuso que una diferencia principal entre la investigación participante y la observación performativa es que el resultado principal de la investigación participante es un informe, mientras que el resultado principal de la observación performativa es un *performance* (Vargas-Cetina, 2013). En la etnomusicología ha sido casi obligatorio participar en las formas locales de hacer música durante el proceso de investigación; sin embargo, no fue hasta 1997 cuando Gregory Barz y Timothy Cooley (2008: 7) reunieron a un grupo de investigadores para reflexionar sobre la especificidad de la investigación performativa, a la cual llamaron “investigación de experiencia en campos performativos”, en referencia a la inmersión del etnomusicólogo en las prácticas musicales de la localidad en que lleva a cabo su investigación.

Nosotros hemos adoptado aquí la terminología de investigación performativa, de Fabian, para presentar lo que, pensamos, constituye una forma de trabajo de campo que se diferencia claramente de muchas otras, y asimismo porque estamos extendiendo el campo de lo que entendemos como *performance*. Anne W. Johnson (2014) argumentó recientemente que el concepto de *performance* debe verse en su relación con la acción productiva, sea del tipo que sea. Estamos de acuerdo con ella y consideramos que *performance* designa cual-



quier tipo de acción con miras a un resultado susceptible de juzgarse como correcto –o incorrecto, según el caso– por miembros de más de un grupo local, y que el involucramiento del antropólogo en una disciplina de aprendizaje con miras a la presentación o exhibición en acciones públicas resultantes debe ser visto como investigación performativa. Es también necesario reconocer otra dimensión: a diferencia del entomólogo que observa un insecto y lo describe objetivamente, la investigación performativa requiere de un interés genuino por los significados culturales de distintas prácticas sociales, así como por las emociones o afectos que movilizan y un respeto hacia quienes nos enseñan distintas prácticas y sus significados. No nos convertiremos en ellos ni en ellas, pero *queremos aprender de ellos y ellas*; es decir, los reconocemos como expertos en el campo al que nosotros nos acercamos de manera práctica.

Un ejemplo con el que estamos familiarizados es el estudio antropológico de la comida. En este caso no nos interesa en cuanto un “objeto” medible y cuantificable en términos de su contenido calórico o de grasas, proteínas y carbohidratos, o en cuanto a si su consumo se relaciona en forma casual o causal con alguna enfermedad o problema definidos fuera de la antropología. La comida nos interesa en cuanto a los sentidos estéticos, afectivos, políticos, económicos y de otros

órdenes de significado que tienen la preparación, la circulación (o intercambio) y el consumo de la comida.

Así, no basta con cuantificar el tiempo invertido en la preparación de la comida, con estimar su costo monetario, con observar quién la prepara ni el orden en que la consumen los comensales. Al reconocer el valor cultural de la comida, necesitamos aprender los procesos de su preparación, a desarrollar nuestras habilidades culinarias y el gusto por lo que se come, a usar de manera correcta las tecnologías necesarias y a adquirir una estética localmente “válida” del proceso de preparación. Al aprender a cocinar dentro de cualquier código culinario-gastronómico uno comete errores que nuestra “audiencia” reprueba y nos señala. Gracias a esos señalamientos ganamos acceso a sus valores estéticos y a los afectos y emociones movilizadas por la comida. Si aceptamos que nuestra audiencia es ya experta acerca de su comida, mejoramos gradualmente nuestras habilidades y podemos alcanzar un mejor *performance* de la cocina (Ayora, 2014). Mientras realizaba investigación de campo, yo, Steffan Igor Ayora Diaz, me aventuré a cocinar pasta para los italianos. Los primeros esfuerzos fueron severamente criticados: “la pasta está sobrecocida”, “la pasta está cruda”, “la salsa no está suficientemente cocida”, “no tiene la combinación de sabores correcta”, “la pasta es del grosor incorrecto para esa salsa” y otras críticas más. Después de varios intentos, finalmente logré prepararla como ellos la esperaban. Esta transformación requirió de una observación performativa y de una negociación intersubjetiva de los valores estéticos y de los valores culturales inscritos en un simple platillo. Más adelante, la adquisición de habilidades culinarias me ha facilitado el aprendizaje performativo de otras cocinas y la realización de trabajo de investigación sobre la gastronomía yucateca (Ayora, 2012).

En el campo del baile, yo, Gabriela Vargas Cetina, estuve siguiendo en Canadá el llamado “circuito del *powwow*” durante todo un verano y parte del otoño, acampando e interactuando con las familias indígenas en las reservas, comiendo en los *giveaways* –ocasiones de festejo en las que una familia ofrece comida y regalos a quienes estén presentes–. Cuando una persona con la que había estado conversando me invitó a bailar por primera vez en un *powwow*, yo me puse a bailar siguiendo el ritmo, como en la *disco*. Mi nuevo amigo me dijo: “No, así no. Así bailamos los hombres. Tienes que bailar como mujer”. Hice lo que pude copiando a las mujeres a mi alrededor y él aceptó lo

que pude hacer en ese momento. Más adelante otras personas me siguieron corrigiendo: “No, así bailan solamente las mujeres solteras; tú estás casada”, “no, tú no debes cruzar los pies ni balancearte hacia los lados”, y así sucesivamente.

De modo que pedí a una amiga mía que había crecido en una reservación indígena en Montana y se había casado con un indígena *sarcee* que me enseñara a bailar como una mujer casada universitaria *sarcee*. Ella me llevó a su casa, puso música de *powwow* en el estéreo y me enseñó el protocolo del baile intertribal de acuerdo con el estatus que yo tenía asignado en el grupo. Esta experiencia me permitió entender que las danzas del *powwow* son hasta cierto punto genéricas: hay algunas danzas especiales en cada reserva canadiense, pero todas las personas deben ser capaces de bailar en alguna de las categorías del baile intertribal, y los “tambores” –que son los grupos de personas que tocan un mismo tambor, así como el tambor mismo– vienen de diferentes partes de las praderas de Canadá y Estados Unidos. Comencé a bailar de una forma más a tono con lo que se esperaba que hiciera, y cuando terminó el otoño varias personas me dieron su aprobación. Todo esto me hizo entender los comentarios que se hacían sobre los danzantes y las particularidades de sus propias formas de bailar, así como entender mejor los criterios aplicados por los jueces en las competencias de baile. Asimismo entendí quiénes llegan a ser considerados *powwow people* y por qué, y cuáles son las ideas que los consejos tribales consideran básicas para la organización de *powwows* (Vargas, 1999).

En mi trabajo sobre la música yucateca también he recurrido a la investigación performativa: cuando quise entrar a un grupo a tocar trova yucateca, sólo fui admitida a condición de que tomara clases, porque la directora de la rondalla dijo que yo no parecía capaz de tocar al estilo yucateco. Tomé clases durante un año mientras ensayaba con el grupo, y al concluir ese tiempo me presenté en el concierto inaugural como parte de la rondalla. Seguí tocando varios años con el grupo, hasta que mis obligaciones académicas y el hecho de que yo ya estaba en un nuevo proyecto me alejaron de él. Sobre esta experiencia escribí a detalle en fechas recientes (Vargas, 2014).

Límites de la investigación performativa

No existen métodos perfectos, y la investigación performativa también posee sus limitaciones. Resulta ex-

celente para alcanzar un conocimiento a profundidad acerca de un grupo local, de normas culturales locales y de la manera en que uno o más grupos interactúan. Sin embargo, a diferencia de otros métodos de investigación, como las encuestas que tratan de describir y analizar todo un universo de investigación por medio de extrapolaciones matemáticas, los resultados son parciales y limitados y siempre se deben complementar con diversas técnicas y con una investigación multisituada. Por eso la investigación performativa requiere mucho tiempo para alcanzar resultados que tomen en cuenta varios niveles de complejidad sociocultural.

En la introducción a la segunda edición de *Shadows in the Field*, Cooley y Barz (2008) afirman que internet se ha convertido en uno de los sitios importantes para cualquier investigación de campo. En efecto, internet complementa ahora otras formas de creación del archivo de cada investigación, y muchas veces llega a ser incluso uno de los temas privilegiados de la investigación de campo. La pregunta respecto a cómo y para qué los integrantes del grupo usan internet frecuentemente es obligatoria, pues estar en línea es hoy en día parte de muchísimas actividades y trabajos de cualquier tipo. En la actualidad es muy difícil pensar en un trabajo de campo que no se apoye también en



internet, por lo que consideramos que, junto con la investigación participativa, ahora el uso de esta tecnología se encuentra en el rubro de “indispensable” en la antropología. Esto también resulta cierto para la investigación performativa: internet debe ser parte indispensable de cualquier preparación de un *performance*, así como de cualquier investigación en general.

Además, la investigación performativa sólo debe llevarse a cabo cuando se den las condiciones propicias y cuando no se requiera que el antropólogo se involucre en actividades delictivas, ilegales o de algunas formas ilegítimas. Hay que respetar las leyes y el derecho no sólo en aquellas sociedades donde vivimos regularmente, sino también en aquellas que nos acogen durante el trabajo de campo. Infringir la ley no sólo puede ponernos en peligro a quienes estemos realizando una investigación, sino que puede dificultar la investigación misma para otros antropólogos que en el futuro quieran realizar estudios en ese mismo contexto local, sea o no sobre el mismo tema.

En resumen, nos parece importante terminar este artículo proponiendo que la investigación performativa como método de investigación se lleve a cabo, de preferencia, cuando se tenga al menos un año para hacer trabajo de campo, como sucede todavía en muchos posgrados, o cuando se realice desde alguna institución académica como parte de un proyecto multianual. Para todos los demás tipos de antropología, y sobre todo para la antropología aplicada, existen otras formas de relacionarse con las personas y conocer sus puntos de vista. En esos casos resultan más veloces –aunque de menos profundidad– la investigación participativa, la investigación multisituada y las entrevistas no estructuradas, todas éstas complementadas con la investigación en línea.

El desafío es grande, si bien el premio, al final, resultará más grande aún: lograr acercarnos lo más posible, como sugería Geertz (1973: 452), a los hombros de la gente local, casi al nivel de la cabeza, con el objetivo de mirar la vida desde allí y obtener una mejor idea acerca de esa vista desde uno de los puntos de observación existentes para las propias personas locales. Será sólo por un instante, que es el que dura el *performance* público final para el que se haya estado ensayando con el grupo o como solista, pero ese instante bien valdrá el esfuerzo y la dedicación que hayamos invertido en la adquisición del *habitus* necesario, pues resultará en una gran riqueza en el análisis y, al final, en la redacción.

Agradecimientos

Escribimos este ensayo en la relativa tranquilidad de una estancia de investigación en el Departamento de Antropología de la Universidad de Indiana, Bloomington. Agradecemos a la doctora Genny Negroe Sierra su apoyo y al PIFI el financiamiento para esta estancia. Gracias al doctor Richard Wilk, a la doctora Catherine Tucker, jefa del Departamento de Antropología en la Universidad de Indiana, a la doctora Anne Pyburn, quien nos acogió en su laboratorio y biblioteca, y a la doctora Anya Royce por su hospitalidad, apoyo y uso de su biblioteca personal.

Bibliografía

- Ayora Diaz, Steffan Igor, “El *performance* de lo yucateco: cocina, tecnología y gusto”, en *Alteridades*, vol. 24, núm. 48, 2014, pp. 59-69.
- _____, *Foodscapes, Foodfields and Identities in Yucatán*, Nueva York, Berghahn, 2012.
- Barz, Gregory F. y Timothy F. Cooley J. (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Bourdieu, Pierre, *The Logic of Practice*, Stanford, Stanford University Press, 1990.
- _____, *Practical Reason. On the Theory of Action*, Stanford, Stanford University Press, 1988.
- Cooley, Timothy F. y Gregory F. Barz, “Casting Shadows: Fieldwork is Dead. Long Live Fieldwork”, en G. F. Barz y T. F. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 2ª ed., Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 3-24.
- Fabian, Johannes, *History from Below. The “Vocabulary of Elisabethville”*, by André Yav. Texts, Translation and Interpretative Essay, Ámsterdam/Filadelfia, John Benjamins, 1990.
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic, 1973.
- Johnson, Anne W., “Qué hay en un nombre? Una apología del *performance*”, en *Alteridades*, vol. 24, núm. 48, 2014, pp. 9-21.
- Mauss, Marcel, “Les techniques du corps”, en *Journal de Psychologie Normal et Pathologique*, vol. 32, núms. 3-4, 1934, pp. 271-293, en línea [http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html], consultado el 12 de marzo de 2015.
- Vargas Cetina, Gabriela, “Interpretación, presentación y representación. Modos performativos en la trova yucateca”, en *Alteridades*, vol. 24, núm. 48, 2014, pp. 47-58.
- _____, “Performing Music, Silence, Noise and Anthropology in Yucatan, Mexico”, en G. Vargas Cetina (ed.), *Anthropology and the Politics of Representation*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2013, pp. 140-156.
- _____, “El *powwow* en Alberta, Canadá”, en G. Vargas Cetina (coord.), *Mirando... ¿Hacia afuera? Experiencias de investigación*, México, CIESAS, 1999, pp. 97-120.

La fuerza de la desaparición. Notas acerca de la construcción performativa de los símbolos

Pedro Ovando Vázquez*

Resumen

Este artículo es una aproximación al tema de la desaparición forzada de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa ocurrida en septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero. A partir de los conceptos antropológicos de Victor Turner y la teoría sobre el *performance* se pretende establecer que esta desaparición y la emergencia del movimiento social que demanda su presentación con vida producen una indeterminación en cuanto a la significación de su existencia en el orden social. Se argumenta que esta inestabilidad posibilita el proceso de construcción de los 43 normalistas como un símbolo; es decir, como una fuerza performativa que mediante la repetición y el desvío genera formas de acción política e interpretaciones críticas sobre la justicia y la legalidad en México.

Palabras clave: 43 normalistas de Ayotzinapa, desaparición forzada, drama social, liminaridad, símbolo, performatividad, indeterminación.

Abstract

This work takes up the forced disappearance of the 43 teacher training students from Ayotzinapa in September of 2014 in Iguala, Guerrero. Using the anthropological concepts of Victor Turner and performance theory as a starting point, the article shows how the students' status as "disappeared" and the emergence of the social movement that demands that they be returned "alive" produce an indeterminacy in the meaning of their existence in the social order. In the text, I argue that this instability allows for the process of construction of the 43 students as a symbol; that is to say, as a performative force that, by means of repetition and deviation, produces forms of political action and critical interpretations of justice and legality in Mexico.

Keywords: 43 students from Ayotzinapa, forced disappearance, social drama, liminality, symbol, performativity, indeterminacy.

Los rostros se queman arrancados

De la vida y no hay manos

Ni hay rostros

Ni hay país

Solamente hay una vibración

Tupida de lágrimas

Un largo grito

Donde nos hemos confundido

Los vivos y los muertos

DAVID HUERTA, *Ayotzinapa* (fragmento)

Advertencia introductoria

Los trágicos acontecimientos que tuvieron lugar en el municipio de Iguala, estado de Guerrero, los días 26 y 27 de septiembre de 2014 han generado un exceso de discursos, análisis, información, imágenes y, sobre todo, formas de acción social en franco y legítimo reclamo al Estado mexicano y a los funcionarios de las más altas esferas de la clase política. De manera

* Profesor de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (pedro.ovando@gmail.com).

contundente, la desaparición forzada de 43 estudiantes normalistas y la muerte confirmada de cuatro de ellos han puesto de manifiesto la incompetencia del sistema de impartición de justicia en México –señalada por organizaciones sociales y organismos internacionales–, además de mostrar las redes de corrupción existentes en las corporaciones policiacas, así como en los gobiernos locales y estatales.

Las ideas que expondré a continuación no tienen la pretensión de hacer un “análisis antropológico profundo” del caso, tarea por demás imposible dada la densa cantidad de información que continúa en movimiento y transformación con el paso de los días.¹ Lejos de vislumbrarse una explicación cabal de las causas, circunstancias y responsables de los hechos, no se observa un horizonte de conclusión claro desde el cual pueda esgrimirse un argumento acertado sobre las consecuencias sociales y políticas del caso.

El lector tampoco encontrará una síntesis plenamente documentada del amplio fenómeno de solidaridad social que se ha gestado en los meses subsecuentes a la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa. Al abordar estos atroces acontecimientos desde la antropología, nos enfrentamos a ciertas formas de mutismo, a la dificultad de articular una opinión lúcida sobre el caso debido a la honda indignación que provoca y por el estado de gravedad que expone sobre la sociedad en que vivimos. De allí que este escrito no tenga la intención de ofrecer pistas ni datos puntuales que permitan explicar sucintamente el caso Ayotzinapa; antes bien, lo que el lector encontrará es un intento de reflexionar, desde algunas nociones de la antropología de Victor Turner y de la teoría del *performance*, en torno a la significación de los 43 normalistas desaparecidos en Guerrero.

Planteo aquí, acaso, una obviedad: ante la desaparición de los 43 estudiantes asistimos a la conformación de un símbolo; es decir, asistimos a la configuración de una trama de actitudes, historias, narrativas y relaciones que movilizan discursos y acciones (Díaz, 2014: 255-256). En otras palabras, esta aproximación a los sucesos de Iguala no busca apearse fielmente a un modelo teórico, sino emplear algunas herramientas conceptuales que abran posibilidades para comprender esta herida abierta en el orden social de nuestro país.

¹ Este artículo se escribió seis meses después de los acontecimientos del 26 y 27 de septiembre en Iguala, Guerrero.

La tragedia de Iguala

Las narrativas que se han elaborado sobre los dramáticos acontecimientos que tuvieron lugar el 26 y 27 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero, son heterogéneas y cambiantes.² Pero tanto las versiones oficiales como las periodísticas y testimoniales dan cuenta del hecho de que la tarde de aquel viernes un grupo de alumnos –entre 80 y 120– de la Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa realizaba preparativos para asistir a la ciudad de México y participar en la marcha conmemorativa de la matanza del 2 de octubre de 1968. Durante estos preparativos, los estudiantes se trasladaron a la ciudad de Iguala, ubicada en el norte del estado, con miras a hacer colectas y tomar allí autobuses de la central camionera para luego trasladarse nuevamente a la normal y continuar con los arreglos previos a la manifestación.

En su trayecto por la ciudad de Iguala, los autobuses ocupados por un primer grupo de jóvenes fueron interceptados por vehículos de la policía municipal. Sin ningún motivo explícito ni advertencia previa, los agentes de policía desenfundaron armas de alto calibre y abrieron fuego contra las unidades que trasladaban a los jóvenes. En algunos medios de comunicación, videos y testimonios se denuncia la participación de individuos armados no identificados como miembros de alguna institución policiaca o castrense, quienes también descargaron sus armas contra los estudiantes. Algunos de ellos lograron escapar de los ataques y comunicarse con sus compañeros, mientras que otros fueron aprehendidos por los policías locales y trasladados en vehículos oficiales de la corporación a un paradero que hasta hoy sigue en duda. Cerca de la medianoche, ya notificado del ataque, un segundo grupo de estudiantes arribó a la ciudad con la intención de encontrarse con sus compañeros e intervenir de alguna manera en la situación.

Al dirigirse al lugar de los hechos en compañía de profesores de la Coordinadora Estatal de Trabajadores de la Educación y algunos periodistas locales convocados por los normalistas, los congregados fueron una

² Las crónicas consultadas para relatar los hechos sucedidos el 26 y 27 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero, se tomaron principalmente de las ediciones entre el 28 de septiembre y el 8 de octubre de 2014 del periódico *La Jornada* y la revista *Proceso*, con un seguimiento posterior a las publicaciones de ambas fuentes durante octubre y noviembre. Algunos testimonios de los estudiantes normalistas que sobrevivieron a los ataques pueden consultarse en YouTube, en línea [<https://www.youtube.com/watch?v=71EQNShbXJE> y <https://www.youtube.com/watch?v=W2yBb-4B5FI>], consultados el 26 febrero de 2015.

vez más atacados con armas de grueso calibre, esta vez sin lograr identificar con claridad a los agresores. En medio del pavor y el desconcierto, algunos lograron huir y ocultarse, en tanto que otros fueron capturados. De estos hechos resultó más de una veintena de heridos, entre ellos dos normalistas con consecuencias graves; cinco personas fueron alcanzados fatalmente por las balas de policías y criminales; uno de los estudiantes –quien según testimonios de sus compañeros increpó a los victimarios– fue brutalmente desfigurado.³ Las condiciones en que murieron las víctimas están trágicamente identificadas, no así la situación de 43 jóvenes normalistas de la Normal de Ayotzinapa, quienes esa noche fueron sometidos a desaparición forzada y hasta la fecha no se ha logrado esclarecer con absoluta certeza qué ocurrió con ellos ni cuál es su paradero, aunque la versión oficial dada por la Procuraduría General de la República (PGR) el 27 de enero de 2015 concluye que los 43 desaparecidos fueron asesinados a manos de la delincuencia organizada (Castillo, 2015).

Los acontecimientos de aquella noche estuvieron brutalmente impregnados de violencia, ilegalidad y crueldad. Sin embargo, a su vez quiero destacar otra cualidad que oscurece lo acontecido en Iguala: las narrativas de la prensa, las instituciones oficiales y los testimonios están teñidas de confusión, de irregularidad, de desproporción. Si bien parece que estamos anestesiados ante la atrocidad de los asesinatos del crimen organizado, las fosas clandestinas o los escándalos de corrupción de los órganos de gobierno, los hechos de Iguala perturban por la anomalía que suscitan en el espacio social. El contexto de los ataques no se corresponde con el discurso reiterado sobre los combates entre fuerzas federales o militares y grupos criminales, ni con el reciente fenómeno de los enfrentamientos entre grupos de autodefensa y el crimen organizado presentes en Michoacán. Las víctimas fueron sujetos sociales fuera del registro discursivo de la “guerra contra el narcotráfico”: nos referimos a estudiantes, transeúntes, un taxista e incluso miembros de un equipo de fútbol local.

La desgarradura

Las categorías legales que funcionan como índices de reconocimiento social de los individuos parecen diluirse en la funesta noche de Iguala. Las significa-

³ Testimonio de Omar García, estudiante normalista quien estuvo presente durante los ataques en la ciudad de Iguala (“El Ejército...”).

ciones que estructuran las diferencias entre civiles, estudiantes, policías y criminales se ensombrecen ante la impunidad de las acciones cometidas en contra de los normalistas. Aquella noche las formas de reconocimiento de las personalidades en el orden social fueron abiertamente transgredidas por los atacantes, lo cual produjo un brecha que con el transcurso de los días devino un desgarramiento nacional, una fisura de toda legalidad e inteligibilidad social de la relación entre la ley y su aplicación.

Esta desgarradura parasitó todas las estructuras formales del poder y trastocó diversos sectores sociales, evidenciando –acaso de manera más transparente que en otras ocasiones– un conflicto abierto en el orden social. La tragedia de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa se superpone a otros “dramas sociales” abiertos en la historia reciente de nuestro país y devela –entre muchas otras cosas– el complejo escenario en que se observan simultáneamente el enfrentamiento abierto entre las fuerzas del crimen, la crisis del Estado mexicano, la disidencia social, la impunidad, la corrupción y la lucha por los derechos humanos y la justicia.

Aludir a la categoría acuñada por Victor Turner no tiene el propósito de asimilar en forma exhaustiva los hechos de Iguala a las fases del modelo analítico del drama social. Éstas no siempre se distinguen con nitidez ni se cumplen del todo, pues los procesos de conflicto irrumpen y se yuxtaponen a otras tramas en la densa madeja del tejido social. Sin embargo, el modelo procesual planteado por Turner ofrece elementos para describir esta desgarradura.

Los dramas sociales emergen en situaciones inarmónicas del proceso social y sus expresiones comportan características ambivalentes, disputas, tensiones. Haciendo eco de Freud, Turner considera que las situaciones de conflicto –los disturbios de la normalidad– suelen revelar las estructuras y contradicciones profundas de los sistemas sociales. El carácter anómalo del conflicto “parece visibilizar los aspectos sociales, normalmente encubiertos por las costumbres, y hace atterradoramente prominentes los hábitos de la rutina diaria. La gente debe tomar partido como imperativo moral, muchas veces en contra de sus preferencias personales” (Turner *apud* Geist, 2002: 47).

Más allá de la definición formal de drama social, el cual se inaugura con una transgresión de la normatividad, lo ocurrido en Iguala encarna de forma innegable la violación de las garantías individuales y el incumplimiento del régimen legal que sustenta al Estado de

derecho; de modo particular, la desaparición forzada de los 43 estudiantes suscitó un proceso interpretativo que se opone y cuestiona radicalmente la eficacia y legitimidad de las estructuras gubernamentales. Sugeriré como línea argumental que este trayecto interpretativo puede entenderse como un proceso activo de configuración simbólica. Pero antes de referirme a esto, es viable pensar que la movilización social y la enorme producción discursiva y performativa que ha tenido lugar en los meses subsecuentes a la desaparición de los normalistas comparten las características de las fases del drama.

Narrativas en crisis

Indignación, repudio, humillación, encono, violencia son algunas palabras que se pueden citar al referirse a las manifestaciones desplegadas en los días y meses posteriores a la desgarradura. Durante los primeros días de octubre Chilpancingo se transformó en el primer escenario de una crisis cuya escalada contagió a amplios y diversos sectores nacionales e internacionales. Miles de personas, entre familiares, estudiantes, maestros, miembros de organizaciones campesinas, magisteriales, activistas y ciudadanos de a pie ocuparon las calles de la capital de Guerrero para demandar castigo en contra de los gobernantes responsables de los funestos hechos y, de manera central, exigir la presentación con vida de los 43 normalistas desaparecidos. De modo paralelo a las marchas, grupos de estudiantes y activistas ocuparon carreteras e instalaciones de las dependencias locales de impartición de justicia; más tarde, a partir del 13 de octubre, la instauración de la crisis adquirió la anatomía de una confrontación directa.

Materialización del símbolo del poder central del estado, el Palacio de Gobierno fue invadido por estudiantes, profesores y padres de los normalistas, quienes destrozaron el mobiliario e incendiaron las oficinas; en una imagen periodística se destaca a tres manifestantes prendiendo fuego a un retrato fotográfico del gobernador Ángel Aguirre en las inmediaciones del inmueble (Ocampo y Morelos, 2014). Envuelto en llamas, el recinto que simboliza el aparato regulativo que organiza las relaciones entre los ciudadanos fue objeto de una intervención performativa; es decir, funcionó como referente de una acción que en su misma realización invoca las categorías normativas y simultáneamente hace posible su desvío, configurando otra interpretación –acaso antagónica– de su significado original. El fuego exhibe aquí la anomalía, la ausencia de norma, la

desgarradura de las estructuras que aseguran la estabilidad y legitimidad del orden social imperante.

En la fase de crisis el drama se extiende, desborda las relaciones locales; el conflicto se contagia entre sectores más amplios del sistema social y el clima de discrepancia e inestabilidad logra trastocar incluso los centros de las estructuras políticas.

Numerosas manifestaciones de repudio contra los gobernantes locales y federales fueron cobrando un tono cada vez más álgido, focalizado en la exigencia del esclarecimiento del paradero de los normalistas. El reclamo comenzó a acompañarse de la voz “¡Vivos se los llevaron, vivos los queremos!”, además de la exposición repetida de una imagen compuesta por los rostros y nombres de los estudiantes desaparecidos. La prensa y los medios masivos de comunicación dedicaron sus titulares y secciones a los acontecimientos de Guerrero, al tiempo que un multitudinario conjunto de universidades, organizaciones civiles, colectivos, organismos internacionales y diversos sectores de la sociedad conformaron el amplio escenario del “drama” por los 43 de Ayotzinapa.

Las manifestaciones adquirieron un carácter nacional e internacional a partir del 22 de octubre: más de 18 capitales de los estados de la república y 12 capitales de países sudamericanos y europeos convocaron nutridas expresiones de indignación ante la ausencia de justicia en México, en repudio contra los miembros de la clase política encabezada por el presidente Enrique Peña Nieto; de manera significativa, durante las concentraciones masivas se desarrolló una pluralidad de acciones metafóricas para conjurar la presencia de los 43 estudiantes y, paradójicamente, acentuar su ausencia. La crisis revela de múltiples formas el estado de peligro en que se encuentran las estructuras que aseguran los órdenes interpretativos dominantes. En ésta la desgarradura no puede ser ya disimulada, pues el conflicto ha puesto en entredicho, públicamente, la legitimidad de tales estructuras, tornándolas inestables y susceptibles a la réplica. La amenaza de la crisis “se levanta en el foro mismo y reta a los representantes del orden a luchar contra ésta. No puede ser ignorada o escamoteada” (Turner *apud* Geist, 2002: 50). Los episodios del drama instigan a los sujetos a tomar una posición; reclaman de ellos una reflexión sobre los sucesos, los responsables y las causas que perturban el tejido social (Turner, 1988: 90).

Mientras que el alcance de la tragedia de Ayotzinapa siguió expandiéndose a través de la prensa inter-

nacional, los eventos de los medios de comunicación masiva y las redes sociales, los organismos institucionales de impartición de justicia comenzaron su labor investigativa y punitiva. La arquitectura del relato oficial tuvo como cimientos la captura del alcalde de Iguala José Luis Abarca y su esposa María de los Ángeles Pineda, a quienes se indició como presuntos autores intelectuales de los hechos, así como por probables vínculos con el grupo delincuenciales Guerreros Unidos. Por otro lado se ordenó la aprehensión de policías municipales por su presunta responsabilidad en la comisión de los asesinatos y las desapariciones forzadas; el gobernador del estado de Guerrero dimitió a su cargo y el presidente de la República se pronunció a favor de la reinstauración de la legalidad como fundamento para la resolución del caso. La maquinaria institucional de la PGR apuntaló la construcción de una narrativa basada en la objetividad científica, la identificación genética, la transparencia testimonial y la retórica del crimen organizado para (re)construir lo acontecido en Iguala: los normalistas fueron privados de su libertad, asesinados e incinerados en el basurero de la localidad de Cocula y sus restos, tirados en la corriente del río San Juan, en el sur de la ciudad.⁴

La narración oficial ensambló –a modo de *bricolage*– un conjunto heteróclito de materiales confesionales, evidencias parciales y peritajes de todo tipo, a través de los cuales fuera posible determinar la defunción de los desaparecidos, su condición de ausencia. Aquí la enunciación de una “verdad histórica” –como versa en el informe de la PGR– funciona como una estrategia para constreñir las interpretaciones disidentes que demandan el escrutinio de las estructuras gubernamentales.

Sin embargo, los mecanismos formales y políticos de recomposición no se sustraen a la crítica ni a la confrontación. Siguiendo nuevamente a Turner, las fases del drama comportan un carácter liminar e inestable y “proporcionan una réplica y crítica distanciada de los sucesos que llevaron hasta la crisis. Esta réplica puede ocurrir en el lenguaje racional de un proceso judicial

⁴ En el reporte sobre el caso Ayotzinapa elaborado por la Procuraduría General de la República se menciona, con base en los 85 tomos y 13 anexos del expediente, que se obtuvieron 39 confesiones, se realizaron 487 peritajes, se tomaron 386 declaraciones, se llevaron a cabo 153 inspecciones ministeriales y se ejecutaron 99 acciones penales, elementos que “permitieron realizar un análisis lógico-causal y llegar, sin lugar a dudas, a concluir que los estudiantes normalistas fueron privados de su libertad, privados de la vida, incinerados y arrojados al río San Juan. En ese orden. Ésta es la verdad histórica de los hechos, basada en pruebas aportadas por la ciencia” (“Reporte final...”, 2015: 35-36).

o en el idioma metafórico y simbólico de un proceso ritual” (*ibidem*: 75).

De la liminaridad como reiteración de lo indecible

La declaración oficial de la muerte de los 43 estudiantes produjo una situación de indeterminación sobre su condición, indeterminación de la que se deriva el enfrentamiento de narrativas que se debaten en el terreno de la significación. El devenir del drama los ha convertido en seres ambivalentes, cuya existencia está atravesada por la tensión de fuerzas interpretativas que rivalizan y ponen de manifiesto la ambigüedad de su configuración significativa: por un lado, durante las manifestaciones masivas, la vida de los 43 estudiantes es simbolizada a través de acciones performativas que reiteran sus rostros en pancartas o recitan uno a uno sus nombres, seguidos de la voz “¡Presente!” como metáfora del habitual pase de lista en un salón de clases; los asistentes a las marchas portan veladoras que posteriormente se concentran para formar el número 43, y con frecuencia el grito de consigna “¡Vivos se los llevaron, vivos los queremos!” es seguido al unísono con la enumeración de la secuencia del uno al 43, hasta finalizar con la exclamación de la palabra “¡Justicia!”. Por otro lado, los noticieros, boletines de prensa oficiales y declaraciones de funcionarios del gobierno federal continúan replicando la información contenida en el relato oficial y lamentando el incontrovertibleceso de los jóvenes desaparecidos.

La reiteración performativa de estas narrativas muestra el carácter irresoluble de un régimen de interpretación que determine fijamente la significación de los 43 normalistas: su existencia social comporta un extraño parentesco con los neófitos de los rituales de paso; los símbolos que los rodean conjuran su presencia a la vez que su ausencia. Como seres liminares, los 43 desaparecieron de manera física, más no simbólica; están vivos y muertos al mismo tiempo: “Su condición propia es la ambigüedad y la paradoja, una confusión de todas las categorías habituales [...] Lo liminar puede ser tal vez considerado como el no frente a todos los asertos estructurales positivos, pero al mismo tiempo como la fuente de todos ellos, y, aún más que eso, como el reino de la posibilidad pura, de la que surge toda posible configuración, idea y relación” (*ibidem*: 107).

Considero que esta condición liminar de los desaparecidos constituye una fuerza performativa –entre otras– del drama de Ayotzinapa. Para Turner, el con-

flicto y la confrontación abierta del drama social son un proceso en que con frecuencia se generan acciones y símbolos que incitan a la reflexión y a la exploración de interpretaciones posibles sobre la ley, la justicia y el orden social; por medio de acciones performativas las estructuras de la vivencia colectiva “son replicadas, desmembradas, recordadas, remodeladas y convertidas en significativas, muda o verbalmente” (Turner *apud* Geist, 2002: 101).

En esta ambigüedad e indecidibilidad de la condición de los normalistas radica su potencialidad para producir significados. Los 43 estudiantes han dejado de existir como individuos, como personas que ocupan un lugar reconocible en la estructura social; su materialidad fue brutalmente borrada, desmembrada, pero asisten por la vía de su remembranza a una forma distinta de existencia: su conformación como unidad significativa, su devenir como símbolo,⁵ cuya fuerza activa formas de relación social, acciones políticas y discursos críticos.

Afirmar que los 43 normalistas desaparecidos de Ayotzinapa se han convertido en un símbolo nos conduce a preguntarnos por el proceso de constitución de los mismos. Luego de la atenta lectura que Rodrigo Díaz desarrolla en su libro a propósito del trabajo de Victor Turner, encontramos en los planteamientos de este último una concepción performativa del símbolo (Díaz, 2014: 256). En esta concepción –explica Díaz– los símbolos no se reducen a la relación entre la forma expresa del símbolo y los contenidos asociados con ésta; antes bien, los símbolos son entidades activas, realizan asociaciones, producen diferencias; en su operación, “los símbolos ponen en acción contextos, situaciones, incluso a veces *crean y proponen* el contexto en el que se hacen inteligibles, en el que se puede hablar de ellos, de las imágenes que suscitan, los sentimientos, modos de conducta [...] que están implicados y de las que al mismo tiempo son resultado” (*ibidem*: 254-255).

Pensar los símbolos como entidades dinámicas que producen contextos y situaciones, que generan rela-

⁵ Al referirme a los 43 estudiantes normalistas como un símbolo, no debe interpretarse como una reducción de su existencia a una sola entidad; cada uno de ellos tiene un nombre, una personalidad, una historia, una familia, una vida, una singularidad irreductible. Sin embargo, tanto en las manifestaciones como en el discurso social no se refiere la singularidad de cada uno, sino de los 43, del número 43, de la tragedia de los 43. Con este argumento quiero enfatizar en el carácter simbólico en que ha devenido su trágica desaparición. Siguiendo a Rodrigo Díaz (2014: 256), “los actores humanos devienen símbolos, se transfiguran en símbolos con sus propias fuerzas para desatar la acción”.

ciones significantes, coloca a la performatividad como una categoría central para explicar el proceso por medio del cual éstos se construyen. La performatividad ha sido conceptualizada por Judith Butler como la actividad reiterativa de las marcas simbólicas que en el proceso mismo de su repetición construye modos de subjetivación e identificación que producen y constriñen al sujeto. Su comprensión de la performatividad como un proceso de repetición de normas –de marcas culturales– sigue de cerca el pensamiento de Jacques Derrida, quien argumenta que toda unidad significativa “no se constituye sino por su iterabilidad, por su posibilidad de ser repetida en ausencia no solamente de su ‘referente’, lo cual es evidente, sino en la ausencia de un significado determinado o de la intención de significación actual” (Derrida, 1994: 359). La condición de posibilidad de todo acto performativo –dice Derrida– es la de ser repetible mediante la cita de marcas y convenciones previas, pero éstas comprometen su inteligibilidad y significación al reiterarse en contextos distintos.

A partir de estas nociones es viable referirnos a la construcción del símbolo de los 43 normalistas desaparecidos como un proceso performativo; es decir, como un proceso de repeticiones cuya actividad produce interpretaciones sin un anclaje que determine fijamente su significación. Aquí la fuerza política del símbolo radica justo en su posibilidad de ser reiterable en múltiples formas, insertándose en diversos contextos interpretativos. Como símbolo, los estudiantes normalistas se encarnan performativamente en los manifestantes que exhiben el número 43 en pancartas, camisetas y todo tipo de soportes, e incluso lo graban temporalmente en sus rostros y manos. El símbolo imprime y reorganiza performativamente los objetos: el número 43 es reiterado por medio de veladoras, a través de la instalación de 43 pupitres vacíos en la explanada de las escuelas, en la luz roja de algunos semáforos que al encenderse ostentan un grafiti con el número 43 y en un sinnúmero de pintas callejeras. Los cuerpos borrados de los normalistas de Ayotzinapa reclaman –como diría Foucault– unos signos: su ausencia cobra materialidad en fotografías, en consignas, en las voces de las 43 madres y los 43 padres que continúan en el periplo interminable de su búsqueda, que es al mismo tiempo una búsqueda por la justicia.

Estos actos performativos son formas de remodelar la existencia social de los 43 normalistas, los cuales desafían la construcción de la narrativa oficial que afirma su muerte y que precisamente, en virtud de las múltiples

formas de reiteración desplegadas en las manifestaciones, en los recintos universitarios o el espacio público:

Abren brechas y fisuras que representan inestabilidades constitutivas de tales construcciones, como aquello que escapa a la norma o que la rebasa, como aquello que no puede definirse ni fijarse completamente mediante la labor repetitiva de esa norma. Esta inestabilidad es la posibilidad desconstituyente del proceso mismo de repetición, la fuerza que deshace los efectos mismos mediante los cuales se estabiliza [...] la posibilidad de hacer entrar en una crisis potencialmente productiva la consolidación de las normas (Butler, 2002: 29).

Enunciar una “verdad histórica” sobre el destino de los 43 normalistas desaparecidos significa instaurar un marco normativo que mitigue los desvíos de esta verdad, y es también un acto performativo que persigue mitigar la inestabilidad, restaurar lo desgarrado, frenar la búsqueda de otras narrativas, contener la posibilidad de cuestionar la norma de inteligibilidad política del acontecimiento.

Esta legalidad organiza un relato en el cual los acontecimientos de Iguala se nos presentan como un lamentable asesinato producto de la implicación delictiva de un alcalde local con el crimen organizado, desplazando la reflexión que observa en estos terribles hechos la corrupción en todos los niveles de la estructura política, la ausencia de un sistema que vigile el ejercicio de los derechos humanos, la impunidad de los mecanismos de impartición de justicia y, en última instancia, el resquebrajamiento del Estado mexicano en su conjunto.⁶

La construcción de una retórica del borramiento es una estrategia para dominar la liminaridad del símbolo de los 43, un intento por restringir las significaciones que produce, las contaminaciones y asociaciones que desata, los cuestionamientos que suscita al respecto de la desigualdad, la impunidad, la ley y la justicia; se busca –en palabras de Rodrigo Díaz– “domesticar los símbolos”, insertarlos “en un marco que evidencie la indiscutible autoridad de la razón, eliminar su opacidad y ambivalencia; fijar sus significados correctos y precisos [...] ofrecer una hermenéutica estandarizada” (Díaz, 2014: 174).

⁶ Una de las expresiones más álgidas de esta crítica se observa en la exigencia para que dimita el presidente de la República y en la quema simbólica de una escultura de Enrique Peña Nieto en la explanada del Zócalo de la ciudad de México durante el cierre de la marcha del 20 de noviembre de 2014.

Las secuelas que ha dejado la violencia en México, entre las que se encuentran los siniestros acontecimientos del 26 de septiembre en Iguala, Guerrero, son incalculables, como lo es el número de víctimas y desapariciones forzadas relacionado con la política de combate contra el crimen organizado. En este ominoso escenario, el dolor, el quebranto y la indignación que simbolizan los 43 estudiantes desaparecidos de la Normal Rural de Ayotzinapa también es incalculable, indeterminable. Pienso, junto con Derrida, que la exigencia por la justicia también debe ser incalculable (Derrida, 1997: 39). Puesto que en el lugar asignado por la ley no la hemos encontrado, quizá en la indeterminación sea posible hallar un espacio para que la justicia tenga lugar.

Bibliografía

- Butler, Judith, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Barcelona Paidós (Estudio), 2002.
- Castillo García, Gustavo, “Guerreros Unidos asesinó a los 43 normalistas: Murillo”, en *La Jornada*, 28 de enero de 2015, en línea [http://www.jornada.unam.mx/2015/01/28/politica/002n1pol], consultado el 28 de febrero de 2015.
- Derrida, Jacques, *Fuerza de ley. El “fundamento místico de la autoridad”*, Madrid, Cátedra, 1997.
- _____, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Díaz Cruz, Rodrigo, *Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo. Poder y simbolismo en la obra de Victor W. Turner*, México, UAM-Iztapalapa/Gedisa, 2014.
- “El Ejército, involucrado en ataque a normalistas: Omar García”, en *Aristegui Noticias*, en línea [http://aristeginoticias.com/3010/mexico/el-ejercito-tambien-esta-involucrado-en-el-ataque-a-normalistas-revela-omar-garcia/], consultado el 26 febrero de 2015.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1976.
- Geist, Ingrid (comp.), *Antropología del ritual. Victor Turner*, México, ENAH, 2002.
- Ocampo Arista, Sergio y Rubicela Morelos Cruz, “Destrozos en el palacio de gobierno de Chilpancingo”, en *La Jornada*, 14 de octubre de 2014, en línea [http://www.jornada.unam.mx/2014/10/14/politica/003n1pol], consultado el 28 de febrero de 2015.
- “Reporte final sobre el caso Ayotzinapa”, México, PGR, 27 de enero de 2015, en línea [http://www.pgr.gob.mx/Caso%20Iguala/reporte%20final%20sobre%20el%20caso%20ayotzinapa.asp], consultado el 28 febrero de 2015.
- Turner, Victor, *La selva de los símbolos*, México, Siglo XXI, 1980.
- _____, *The Anthropology of Performance*, Nueva York, PAJ, 1988.

Performances políticos y sociología cultural

Nelson Arteaga Botello*/Javier Arzuaga Magnoni**

Resumen

En este artículo se sugiere, desde la perspectiva de la sociología cultural, analizar los *performances* políticos según la manera como son recibidos y decodificados por sus audiencias. Esto implica entenderlos en cuanto a si el auditorio participante los consideran auténticos y creíbles o inauténticos e increíbles; asimismo permite enmarcarlos fuera del modelo dual que los considera como meras expresiones sujetas a la voluntad estratégica de los actores o, por el contrario, como máquinas de la cultura carentes de agencia.

Palabras clave: *performance* político, acción racional, acción simbólica, agencia, poder, cultura.

Abstract

Taking the perspective of cultural sociology as a starting point in this article, we analyze political performances in terms of their reception and interpretation by their audiences. This implies an understanding of the ways in which those who participate in these performances in the role of public evaluate them as authentic and believable or inauthentic and unbelievable. It also allows political performances to be framed in such a way that they elude the dual model that defines them as simple expressions subject to the strategic will of the actors, or on the other hand, as cultural machines with no agency.

Keywords: *political performance, rational action, symbolic action, agency, power, culture*

Introducción

Las ceremonias políticas –tales como manifestaciones, celebraciones, conmemoraciones, mítines y protestas, entre otros eventos– que permiten observar las lógicas simbólicas del poder han despertado desde muy temprano el interés de la sociología política. Quizá una de las razones al respecto estriben en que estos eventos resultan momentos en los que se respira un ambiente de entusiasmo y emoción generado por el respaldo de un grupo de personas a una serie de ideales, valores, ideologías, demandas, así como la rememoración de hechos que se consideran significativos.

La presencia de objetos específicos –como banderas, blasones o símbolos– que se enarbolan en tales ceremonias expresan o evocan, igualmente, las convicciones que comparte una comunidad (Rivière, 2005); en pocas palabras, sintetizan los sentimientos comunes en torno a una serie de valores políticos.

En una primera instancia, estos ceremoniales fueron considerados como rituales, en el sentido general que tiene el concepto en la sociología de inspiración durkheimniana, en particular a partir del texto *Las formas elementales de la vida religiosa*; es decir, como reglas de conducta que prescriben cómo deben comportarse los seres humanos ante la presencia de objetos sagrados o que en ese momento se construyen como sagrados (Collins, 2004).

* Profesor-investigador, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (nelson.arteaga@flacso.edu.mx).

** Profesor-investigador, Universidad Autónoma del Estado de México (arzuaga.javier@gmail.com).

De esta forma, el modelo ritual permitió entender distintos ceremoniales políticos como expresiones más o menos ritualizadas de ejercicio del poder. No obstante, algunos sociólogos consideraron que el modelo podría resultar hasta cierto punto limitado para explicar los ceremoniales políticos en las sociedades modernas, donde los procesos de diferenciación generaban una fragmentación de los referentes simbólicos y de sentido. En la medida que existe una pluralidad de semánticas y estratificaciones en cuanto a aquello que se considera como objeto sagrado, los ceremoniales como rituales se desdibujan conforme las reglas de conducta no son necesariamente respetadas, sentidas y apreciadas por todos –incluso por quienes forman parte de éstos.

Sin embargo, no significa que las ceremonias políticas, como cualquier ritual, no sean el resultado de puestas en escena que deben ser comprendidas como representaciones culturales de orden comunicacional (Wulf, 2005). Así, el ritual político puede ser entendido como un *performance*: una secuencia compleja, parafraseando a Turner (1988), de modos de acción simbólica que pone sobre la mesa clasificaciones, categorías y contradicciones de los procesos culturales ligados con el ejercicio del poder. Como toda acción simbólica pensada desde el marco de la sociología, el *performance* se encuentra bajo la tensión de dos tendencias analíticas: se le puede interpretar como un proceso que deriva tanto de la racionalidad estratégica de los actores como a partir del ambiente cultural internalizado en los actores. Esto ha llevado a enmarcar el análisis de los *performances* políticos a partir de considerarlos como meros aparatos sujetos a la voluntad estratégica de los actores o máquinas de la cultura, carentes de agencia.

El objetivo del presente artículo es mostrar que, más allá de pensar el *performance* político desde este modelo dual –como un dispositivo ideológico sometido a las lógicas del cálculo o como un gesto cultural carente de agencia–, resulta más provechoso examinarlo a partir de la percepción que se tiene de él por otros actores; es decir, cómo es recibido y decodificado. Esto implica que el *performance*, desde la sociología política –aunque no exclusivamente–, debe comprenderse en cuanto a si aquellos que participan en él como auditorio lo consideran auténtico y creíble o, por otro lado, inauténtico e increíble, tomando como criterio para esta distinción la imagen, posición o argumentación que se intenta representar. No obstante, la autenticidad

debe ser considerada aquí más como categoría interpretativa de los actores que participan en el *performance* –los figurantes y el auditorio– que como un estado ontológico del mismo. Partir de este principio de autenticidad/inautenticidad para pensar los *performances* políticos abre una oportunidad –así lo creemos– para analizarlos más allá de la dicotomía acción racional/acción simbólica.

***Performance*: entre la acción racional y simbólica**

Las llamadas perspectivas dramáticas de la acción social han sido quizá las primeras en considerar el peso de la acción simbólica en el análisis social. Así sucede con el propio concepto de acción simbólica (Geertz), el *performance* (Turner), la perspectiva ritualista (Goffman), el análisis de *action speech* (Austin) o la sociedad como texto (Ricoeur). En cada una de estas propuestas se trata de explicitar en qué medida se produce o no un orden simbólico. Cuando este último se logra, se dice que la acción simbólica tiene un contenido propiamente vinculado con la esfera normativa y cultural; si sucede lo contrario, se concluye que está regido por una cierta racionalidad estratégica.

Alexander (2011) considera que Turner, por ejemplo, privilegió el contenido simbólico de la acción, enfatizando de manera particular su adscripción al campo de los referentes culturales, mientras que los análisis de Goffman subrayaron los posicionamientos estratégicos. El primero resaltó los ambientes rituales o “sagrados” de la acción y el segundo, los de carácter racional o “profano”. Para Alexander (*idem*), pensar la acción de estas dos maneras es una invitación a reproducir la idea de que el actor se mueve ya sea obligado por un ambiente cultural internalizado o por sus intereses estratégicos y racionales. El propio Alexander (2012) sugiere otra salida a esta oposición. Más que atribuir una acción performativa a una deriva del ambiente cultural o a cierta racionalidad estratégica, es necesario considerar cómo se le percibe y evalúa por parte de otros actores que participan de manera directa o indirecta en el *performance*.

Para este autor un *performance* es un proceso social en el cual los actores, individual o colectivamente, despliegan hacia otros un sentido consciente o inconsciente de su situación social (Alexander, 2011). En este sentido, los actores sociales intentan que sus *performances* se interpreten como auténticos, estableciendo una articulación con el telón de fondo cultural,



de tal suerte que generan la sensación de que un número determinado de símbolos y valores están vivos, dando pie a una expresión cargada de verosimilitud y no a una acción apreciada como artificial. Si se valora como “real”, entonces se piensa que los actores y parte de los elementos del *performance* no están sujetos a la lógica de la manipulación de los poderes sociales. La autenticidad, sin embargo, debe ser considerada aquí más como categoría interpretativa de los actores que participan en el *performance* –los figurantes y el auditorio– que como un estado ontológico (Alexander, 2010). En este sentido, la acción es algo más que un ritual y una puesta en escena estratégica.

Esto no implica que, por un lado, no exista una acción voluntaria por parte de los actores que participan en el *performance*, ni que, por el otro, la evaluación de éstos acerca de la autenticidad del *performance* no esté regida por pautas culturales. El *performance* supone conductas restablecidas, acciones que se entrenan, practican y ensayan (Schechner, 2012); la verosimilitud para los actores que en él participan y para los observadores deriva de las expectativas que unos y otros tienen sobre lo que sucederá. No se trata de un ejercicio de

representación libre de parámetros ni de una interpretación sin conceptos previos. Sin embargo, la agencia de los actores consiste en la puesta en escena. Los actores arriesgan en cada *performance* la articulación con el fondo cultural. Los participantes y los observadores esperan del *performance*, al mismo tiempo que conductas restablecidas, un ejercicio de creatividad. El desafío para los actores consiste así en asumir la necesidad de una puesta en escena creativa y en hacerla inteligible con los parámetros de los observadores. Sin este margen de creatividad, libertad y, en sentido estricto, sin el ejercicio de la agencia por parte de los actores, la vida humana sería insostenible. Al mismo tiempo, sin el ejercicio de la agencia por parte de los actores, los observadores no podrían establecer la autenticidad del *performance*, dado que todos serían iguales.

Por otra parte, la inteligibilidad que supone el telón de fondo cultural implica simultáneamente una forma de representación no exenta de intereses ni conflictos. Las conductas restablecidas no provienen de un orden del discurso único. Si bien la performatividad de la acción social constituye una esfera civil que permite el entendimiento y la colaboración entre las personas, esto no supone que se trate de una esfera externa al sistema social. En la esfera civil compiten propuestas alternativas de inteligibilidad basadas en intereses específicos. Por lo tanto, la autenticidad del *performance* depende también del orden discursivo desde el cual se intente la inteligibilidad. De tal suerte que la autenticidad nunca es unánime.

Si el ritual fue central en las sociedades tribales para la reproducción de ciertos valores, el *performance* es el elemento clave de las sociedades diferenciadas, en la medida que la ciudadanía se construye en su capacidad de criticar la autenticidad de los *performances*.

En un acto performativo, la audiencia se identifica con los actores, y los guiones culturales adquieren veracidad y efectividad en la *mise-en-scène*. Los actos performativos fallan cuando este proceso de vinculación es incompleto: los elementos del acto performativo se mantienen separados, y la acción social parece inauténtica y artificial, incapaz de persuadir. Fusionar, por el contrario, permite a los actores comunicar el sentido de sus acciones de manera satisfactoria y garantiza la persuasión de sus intereses de forma efectiva (Alexander, 2007: 29).

Cualquier *performance* entraña un proceso de negociación, una reflexividad en relación con los medios

y fines, donde el conflicto, el desacuerdo y los sentimientos de fractura son tan comunes como los procesos de integración, identidad y energía que envuelven el espíritu de las colectividades. En una sociedad estratificada, reflexiva, el éxito de una acción simbólica depende de hacer creíbles los contenidos culturales que se movilizan a través de ella. Así:

Entre más simple es la organización de una colectividad, se encuentran menos segmentados y diferenciados sus componentes sociales y culturales, en esa medida más se encuentran fusionados los elementos de la performatividad social. Entre más compleja, segmentada y diferenciada es la colectividad, los elementos de la performatividad social se vuelven menos fusionados. Para ser efectivos en una sociedad con un grado mayor de complejidad social, la performatividad social se encuentra más comprometida en un proyecto de refusión (*ibidem*: 32).

Con esta idea Alexander establece una serie de elementos para realizar un análisis de la vida social como una práctica performativa mediante la cual los actores, de manera individual o colectiva, despliegan frente a otros el sentido o significado de su situación social. Un acto performativo se descompone analíticamente en seis elementos: a) los sistemas de representación colectiva; b) los actores; c) los observadores o la audiencia; d) los medios de producción simbólica; e) la puesta en escena (*mise-en-scène*), y, f) el poder social.

Los sistemas de representación colectiva atañen a los símbolos básicos (*background symbols*) y los guiones (*foreground scripts*), que proporcionan el contexto de actuación de los actores en el espacio performativo: en tantos éstos se presentan a sí mismos como seres motivados por y hacia aspectos existenciales, emocionales y morales, requieren de mundos sociales y cosmogónicos que los provean con las herramientas necesarias para orientar su acción. En cuanto al auditorio, los actores buscan presentar a cada momento las habilidades suficientes para proyectar emociones, expectativas existenciales y compromisos morales. Mostrar este sentido de su acción frente a un auditorio puede o no fracasar, dependiendo de la habilidad de los actores para ser convincentes e imaginativos en su actuación, sin mostrarse como falsos ni mediocres (*idem*).

La audiencia que recibe esos textos culturales los decodifica en diferentes sentidos: si los códigos que

transmiten los actores resultan verosímiles para el auditorio, la conexión entre aquéllos y éste resulta efectiva; si no es así, se muestra como falsa. Los medios de producción simbólica –es decir, los materiales y las cosas que permiten las representaciones simbólicas y los textos culturales frente a una audiencia– resultan necesarios para que los actores proyecten el sentido del acto performativo.

Siguiendo a Goffman, Alexander considera que los medios de producción simbólica están conformados por el equipo expresivo estandarizado para cualquier representación de la persona en la vida cotidiana: los actores requieren de un espacio físico para desarrollar su actor performativo y los medios que aseguren su transmisión hacia la audiencia (*idem*), tales como música de fondo, una serie de objetos, una determinada vestimenta y una iluminación específica. Esta puesta en escena permite articular los distintos medios en un momento determinado, gracias a la participación, el arreglo y ejecución de movimientos de los actores en el tiempo y el espacio, el tono de voz, la dirección e intensidad de la luz, todo lo cual permite poner el texto y sus códigos simbólicos de pie y hacer que caminen.

Finalmente, para entender cualquier *performance* se requiere observar la distribución del poder en la sociedad, dando cuenta de las condiciones políticas y económicas, jerarquías de estatus y relaciones entre las elites, ya que esto lo afecta profundamente. Después de todo, los textos culturales y sus códigos no siempre tienen la misma legitimidad en el contexto de un auditorio marcado por su heterogeneidad y sus estructuras jerárquicas, lo cual propicia diversas interpretaciones. De hecho, el poder permite el acceso diferencial a los medios de producción simbólicos, elementos sustanciales para desplegar un *performance*. De esta forma, el *performance* permite comprender, desde el punto de vista de la hermenéutica, el sentido de la acción simbólica, mientras que desde la perspectiva de la explicación garantiza un modelo de explicación de causalidades. Esto implica que los elementos del *performance* deben analizarse en forma autónoma y ser explicados y comprendidos en sí mismos. Su interconexión da por resultado, a su vez, la interpretación del *performance* como un hecho social total.

Performance político

El *performance* político es un juego de espejos, como sugiere Turner (1988), que permite que la sociedad

se vea y reconozca de un modo imposible en la vida diaria. Se trata de dispositivos mediante los cuales las sociedades proyectan símbolos y valores que se consideran fundamentales para la reproducción y permanencia de las jerarquías y las estructuras sociales (Hanh, 2005). Pero también son espacios donde se crean nuevos valores, se resignifican las normas, las jerarquías y las estructuras sociales (Giesen, 2011). Analizar la política desde los estudios de la sociología cultural a partir del análisis del *performance* permite explorar, por un lado, cómo ciertos valores, ideales y moralidades en torno al poder se acoplan en una situación determinada; por el otro, la manera en que se tejen con lógicas discursivas más amplias (Alexander y Mast, 2011). En última instancia, posibilita dar cuenta de la puesta en juego de las jerarquías, las instituciones y las relaciones sociales en el conjunto de la acción simbólica que pretende crear.

Por lo general, los *performances* políticos buscan garantizar la reproducción de estructura y jerarquía social (Merciert, 2005), pero también abren caminos para su transformación: son, por lo tanto, espacios de creatividad social y de conflicto (Rivière, 2005). Los ciudadanos tienen expectativas respecto a la estructura del *performance* en lo general –esperan de determinados actores puestas en escena específicas– y en ocasiones buscan transformarlo al dominar la coordinación de sus elementos, disputando el foco de atención del *performance* (Collins, 2004). No se trata necesariamente de un ejercicio de espontaneidad social, aunque el resultado de la interacción abre paso a resultados inesperados.

A su vez, las imágenes, símbolos y códigos proyectados por el *performance* político generan sentimientos y emociones que modelan y construyen la participación política. En este sentido, el *performance* político tiene un carácter cognitivo y conativo. Siguiendo a Schreiber (2007), los actores deciden y definen opiniones políticas bajo el contexto de sus emociones respecto a ideas, visiones del mundo, preocupaciones y expectativas. Por lo regular, el peso de las emociones ha sido un tema soslayado en el análisis de los movimientos políticos (Beski, Langman, Perugorria y Tejerina, 2013; Castells, 2009). El análisis del *performance* político permite restituir su peso en la conformación de las dinámicas de protesta, resistencia y construcción de actores políticos. Los sentimientos no van solos, sino que, por supuesto, están anclados a marcos de interpretación moral. De esta manera, las emocio-

nes en política generan lealtades y rechazos, propician sentimientos de tolerancia, energizan dinámicas de libertad, sustentan la esperanza e inspiran *performances* democráticos de purificación (Alexander, 2010). No obstante, también justifican la exclusión, la intolerancia e incluso la represión. El *performance* político busca, por medio del reconocimiento de su autenticidad, la imposición de un orden del discurso que requiere ser considerado como legítimo. Los actores no esperan pasivamente que el *performance* sea reconocido como auténtico, sino que buscan convencer de la autenticidad del mismo.

Por ejemplo, en una contienda político electoral, las campañas construyen narrativas binarias que hablan y caminan a favor de un candidato (*idem*). Esto significa que los candidatos y sus equipos construyen discursos de clasificación y caracterización de la personalidad, propuestas e ideas propias y ajenas, en función de modelos binarios donde se define quién es honesto o deshonesto, autónomo o heterónomo, discrecional o imparcial, racional o irracional, tolerante o intolerante, justo o injusto, desinteresado o calculador, justo o arbitrario, bueno o malo, víctima o victimario. Para Alexander (2006), la narrativa política binaria se construye en tres esferas que clasifican la acción. La primera es la esfera de los motivos, donde se tipifica, por ejemplo, si las inspiraciones detrás de los actores se derivan de un proceso libre y autónomo o son el resultado de fuerzas que los controlan y manipulan. Por otro lado, en la esfera de las relaciones se categoriza el tipo de vínculos que construyen los actores con la ciudadanía y otros actores políticos, definiendo en qué medida son abiertas, críticas y francas, o bien cerradas, discrecionales y estratégicas. Finalmente, en la esfera de las instituciones se clasifica el espacio donde se inscriben los actores: si están regulados por reglas y normas, si son incluyentes e impersonales o, por el contrario, si predomina el uso discrecional del poder, las lógicas de exclusión y las relaciones personales.

Sin embargo, los *performances* ponen en escena estas lógicas de categorización (Eyeran, 2011). Los políticos suelen expresar sus ideas ante auditorios amplios a través de discursos e imágenes (Lakoff y Johnson, 2003). La combinación de discursos e imágenes permite a los políticos fortalecer, a nivel cognitivo y emocional, el mensaje que quieren transmitir (Eyeran, 2011). Por tal motivo, hacen un esfuerzo por acoplar sus discursos a imágenes. Esto es lo que se observa en la conjunción de discursos e imágenes

en los mítines políticos y en las ceremonias gubernamentales (Alexander, 2010). Aquí los actores producen un entramado de proyecciones simbólicas en las que tratan de articular sus discursos, su imagen personal y su capacidad de liderazgo (Merciert, 2005), a fin de generar emociones, simpatías y empatías morales con la ciudadanía –y en particular con sus simpatizantes– (Riviére, 2005). Si la conexión es efectiva, movilizan afectos que se transformen en expresiones concretas de apoyo. Si fallan, se debe a que existe un proceso incompleto de vinculación: los elementos del acto performativo se mantienen separados y la actuación que representa el líder político parece inauténtica y artificial, incapaz de persuadir.

No obstante, hay momentos en que esta conexión adquiere una dimensión tal que una ceremonia, un movimiento o un político se convierten en un ícono –una condensación simbólica de sentido social–, un referente clave para un grupo (Rauer, 2011). Es decir, se transforma en un evento con la fuerza y el poder simbólico entre ciertas personas, a tal punto que produce una experiencia estética que proyecta una cierta moralidad: se genera un sentimiento de pertenencia elevado y la sensación de que su aura protege y garantiza la efectividad de la acción política (Bartmański y Alexander, 2012). Para que un *performance* político se transforme en un ícono, se requiere el control de ciertos medios de producción simbólica que permitan su definición, diseño y construcción (Alexander, 2012), ya que articular objetos, imágenes y discursos en una puesta en escena donde se visualizan motivos, valores y un marco moral delimitado es algo que requiere de “productores” y “directores” que los lleven a buen fin (Xu, 2011). Ciertamente, este despliegue de medios, recursos y conocimiento no garantiza que se tendrá un efecto de adherencia generalizado. Si un *performance* resulta creíble y positivo para unos, acaso para otros represente la manifestación de una puesta en escena falsa, montada con el objetivo de ocultar la realidad (Bartmański y Alexander, 2012).

Que una ceremonia o una manifestación resulten icónicos implica que son capaces de irradiar su fuerza más allá del acto performático donde emergieron; el hecho icónico depende en parte del poder y la capacidad que se tenga para recrearlo y difundirlo. En este sentido es posible potenciar la fuerza del *performance* una y otra vez (Kellner, 2003), desde un ámbito micro hasta una escala macro social (Chouliaraki, 2006; Höijer, 2004). En esto juegan un papel central los medios

masivos de comunicación, en particular la televisión y la prensa, pues éstos son los que generan, como sugiere Alexander (2011), el espacio para proyectarlo: lo hacen visible a una escala mayor. Aunque el peso de los medios es importante hoy en día, cualquier *performance* que aspire a volverse icónico debe tener la fuerza suficiente en sí mismo para ser proyectado masivamente (Silver, 2011).

Ciertamente, años atrás un buen o mal *performance* político tenía determinados efectos, pero éstos podían ser más o menos afrontados o potenciados si se contaba con un control efectivo de los medios de comunicación; en este sentido, pasaban como sucesos limitados espacial y temporalmente. No obstante, gracias a la presencia de un amplio espectro de medios de comunicación, en la actualidad un *performance* político tiene una audiencia sustancialmente mayor en comparación con el auditorio que lo conformó inicialmente (Xu, 2011). Las escenas reproducidas una y otra vez proyectan a una escala más amplia las emociones en una puesta en escena marcada por las relaciones cara a cara (Silver, 2011). Esto propicia que un cierto ánimo se transmita a través de las escenas y sus elementos produzcan emociones y afectos que se multipliquen a través del tiempo y el espacio (Jasper, 2011), lo cual prácticamente borra las fronteras institucionales, sociales y geográficas de la comunicación (Szabó y Kiss, 2012).

Sin embargo, si bien es cierto que las tecnologías están allí, esto no garantiza que la fuerza de un *performance* se expanda necesariamente hacia otros momentos y tiempos. Hay que examinar cómo las representaciones mediáticas del *performance* se acomodan en las estructuras y procesos culturales que regulan los esquemas interpretativos de la confrontación política (Jacobs, 1996). Como apunta Vicari (2013) al abordar el peso de los medios y las redes sociales para difundir *performance* políticos, estas plataformas son apenas el principio de la historia; el resto se define por su acoplamiento con los medios masivos de comunicación y cómo son tratadas en éstos las estructuras narrativas de las ceremonias y eventos políticos.

Conclusión

El análisis de los *performance* políticos es relevante en la medida que permite observar cómo se cristalizan los conflictos de poder en referentes simbólicos determinados, y en ocasiones se constituyen en rupturas de

esos referentes simbólicos y abren paso a nuevas formas de representación del conflicto. Los *performances* no sólo suponen escenificaciones actualizadas de los conflictos de poder, sino que presuponen una estructura de derechos diferentes entre los actores políticos y entre ellos y sus referentes sociales. Cómo se cristalizan esos conflictos, cómo se adhieren las personas a ellos, en qué medida toman posición respecto a los actores políticos, depende en gran medida de los efectos emocionales que propicien. Depende, sobre todo, de que los códigos transmitidos resulten verosímiles o creíbles para el auditorio. El análisis de los *performances* políticos desde la sociología implica entonces subrayar en su examen la autenticidad performativa que generan las esferas y los espacio de poder en distintos ámbitos de la vida política.

En México, el análisis de distintos ceremoniales políticos desde la perspectiva del *performance* ha adquirido una fuerza relevante en los últimos años, en gran parte porque resulta una herramienta particularmente útil para examinar la forma en que, desde la esfera gubernamental, se intenta mantener los referentes del poder simbólico en un país donde las bases de la legitimación posrevolucionaria se encuentran erosionadas. Por otro lado, la perspectiva del *performance* permite dar cuenta de la emergencia de nuevos actores sociales que proyectan con esto su posicionamiento respecto al campo de batalla simbólico que se dirime en el país, y cuyos ejemplos más notables han sido las movilizaciones de YoSoy132 o a causa de los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa. Los *performances* que estas movilizaciones ponen en marcha expresan la emergencia de referentes u objetos simbólicos, así como narrativas que condensan ideales y valores colectivos. Con sus *performances* decantan diferentes maneras de clasificar y organizar las posiciones de los contrincantes, distinguiendo entre aliados y enemigos: entre quienes comparten ideales y valores que se consideran respetables, sagrados o puros, enfrentados a otros estimados como execrables, profanos o impuros. Cada uno de estos acontecimientos, entre otros que han emergido en distintas partes del país, por lo general aparecen al calor de la excitación política y suponen el uso de recursos simbólicos o icónicos de carácter popular. Se organizan a partir de los temas y posiciones que plantean los actores y en muchas ocasiones se convierten en referentes simbólicos e icónicos.

Lomnitz (2000) planteó en su momento que las ceremonias cívicas y las campañas políticas o los in-

formes en México eran rituales políticos que compensaban la ausencia de mecanismos de representación de las demandas colectivas, la discusión libre y la organización autónoma, diferenciada de los centros de decisión.

De esta forma, el uso de los tiempos, espacios y gestos, así como ciertas palabras, tonos de voz e inflexiones, tenían el carácter de señales interpretadas en un código compartido por los actores principales, los espectadores y los medios de comunicación (Adler-Lomnitz, Salazar y Adler, 2004). Estos mecanismos de producción y reproducción del poder estaban inscritos profundamente en la cultura política. En este sentido, las ceremonias políticas en México se debían interpretar simbólicamente, según Lomnitz (2000), incluso por encima de sus dimensiones instrumentales. No obstante, es cierto que el cambio en el sistema político mexicano, caracterizado por elecciones más competidas –donde la figura del partido hegemónico se desvaneció– ha implicado transformaciones significativas en la forma como se viven e interpretan los *performances* políticos y sus íconos.

Siguiendo este argumento, cabría preguntarse qué papel juegan los *performances* políticos en la nueva configuración de la política en México, que pese a todos sus cambios aún padece de un importante déficit para garantizar mecanismos de representación de las demandas colectivas, la discusión libre y la organización autónoma, diferenciada de los centros de decisión.

Bibliografía

- Adler-Lomnitz, Larissa y Anna Melnik, *Chile's Political Culture and Parties. An Anthropological Explanation*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2000.
- Adler-Lomnitz, Larissa, Rodrigo Salazar Elena e Ilya Adler, *Simbolismo y ritual en la política mexicana*, México, Siglo XXI/UNAM, 2004.
- Alexander, Jeffrey, "Iconic Power and Performance: The Role of the Critic", en *Iconic Power*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2012, pp. 77-100.
- _____, *Performative Revolution in Egypt. An Essay in Cultural Power*, Nueva York, Bloomsbury, 2011.
- _____, "Iconic Consciousness: The Material Feeling of Meaning", *Thesis Eleven*, vol. 103, núm. 1, 2010, pp. 10-25.
- _____, "Performance et pouvoir", en *Les sciences sociales en mutation*, París, Éditions Sciences Humaines/PUF, 2007, pp. 301-310.
- _____, *Civil Sphere*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

- ____ y Jason Mast, "The Cultural Pragmatics of Symbolic Action", en *Performance and Power*, Cambridge, Polity, 2011, pp. 7-24.
- Bartmański, Dominik y Jeffrey Alexander, "Materiality and Meaning in Social Life: Toward an Iconic Turn in Cultural Sociology", en *Iconic Power*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2012, pp. 7-39.
- Beski, Tova, Lauren Langman, Ignacia Perugorria y Benjamin Tejerina, "From the Streets and Squares to Social Movement Studies: What Have We Learned?", en *Current Sociology*, vol. 61, núm. 4, 2013, pp. 541-561.
- Castells, Manuel, *Communication Power*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Collins, Randall, *Interaction Ritual Chains*, Princeton, Princeton University Press, 2004.
- Chouliaraki, Lilie, *The Spectatorship of Suffering*, Thousand Oaks, Sage, 2006.
- Eyerman, Ron, "Performing Opposition or, How Social Movements Move", en *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*, Cambridge, Polity, 2011, pp. 193-217.
- Giesen, Bernhard, "Ritual, Power, and Style: The Implications of Negara for the Sociology of Power", en *Interpreting Clifford Geertz*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2011, pp. 167-181.
- Höijer, Birgitta, "The Discourse of Global Compassion: The Audience and Media Reporting of Human Suffering", en *Media, Culture and Society*, vol. 26, núm. 4, 2004, pp. 513-31.
- Hanh, Alois, "Rite et liturgie", en *Hermès*, núm. 43, 2005, pp. 49-59.
- Jacobs, Ronald, "Civil Society and Crisis: Culture, Discourse, and the Rodney King Beating", en *American Journal of Sociology*, vol. 101, núm. 5, 1996, pp. 238-272.
- Jasper, James, "Emotions and Social Movements: Twenty Years of Theory and Research", en *Annual Review of Sociology*, vol. 37, núm. 1, 2011, pp. 285-303.
- Kellner, Douglas, *Media Spectacle*, Nueva York, Routledge, 2003.
- Lakoff, George y Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- Lomnitz, Claudio, "Ritual, rumor y corrupción en la conformación de los 'sentimientos de la nación'", en *Vicios públicos, virtudes privadas: la corrupción en México*, México, CIESAS/Porrúa, 2000, pp. 241-274.
- Merciert, Arnaud, "Efficacité du performatif dans les rituels politiques", en *Hermès*, núm. 43, 2005, pp. 31-38.
- Rauer, Valentin, "Symbols in Action: Willy Brandt's Keen Fall at the Warsaw Memorial", en *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*, Cambridge, Polity, 2011, pp. 257-283.
- Rivière, Claude, "Célébrations et cérémonial de la République", en *Hermès*, núm. 43, 2005, pp. 23-30.
- Schechner, Richard, *Estudios de la representación: una introducción*, México, FCE, 2012.
- Schreiber, Darren, "Political Cognition as Social Cognition: Are We All Political Sophisticates?", en *The Affect Effect: Dynamics of Emotions in Political Thinking and Behavior*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, pp. 48-70.
- Silver, Daniel, "The Moodiness of Action", en *Sociological Theory*, vol. 29, núm. 3, 2011, pp. 199-222.
- Szabó, Gabriella y Balázs Kiss, "Trends in Political Communication in Hungary: A Postcommunist Experience Twenty Years after the Fall of Dictatorship", en *The International Journal of Press/Politics*, vol. 17, núm. 4, 2012, pp. 480-496.
- Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, Nueva York, PAJ, 1988.
- Xu, Bin, "Grandpa Wen: Scene and Political Performance", en *Sociological Theory*, vol. 30, núm. 2, 2011, pp. 114-129.
- Vicari, Stefania, "Public Reasoning Around Social Contention: A Case Study of Twitter Use in the Italian Mobilization for Global Change", en *Current Sociology*, vol. 61, núm. 4, 2013, pp. 474-490.
- Wulf, Christoph, "Rituels, performativité et dynamique des pratiques sociales", en *Hermès*, núm. 43, 2005, pp. 9-22.



Performatividad, prácticas corporales y procesos de subjetivación

Zenia Yébenes Escardó*

Resumen

Judith Butler sugiere que la producción de la subjetividad ocurre mediante prácticas corporales ritualizadas y de actos de habla; su aproximación ha sido criticada pues, cuando teoriza sobre estas prácticas, lo hace a la luz de la teoría de los actos de habla performativos de J. L. Austin, con lo que parece diluir el cuerpo en los ámbitos lingüístico y discursivo. En este artículo se ofrece una aproximación más detenida a las prácticas rituales y corporales, con las cuales se clarificaría la teoría de la performatividad de Butler y se mostraría que ésta no niega la materialidad necesariamente. Para esto se recurre a la comprensión del ritual ofrecida por estudios antropológicos como los de Talal Asad y Catherine Bell.

Palabras clave: cuerpo, performatividad, ritualización, repetición, subjetividad.

Abstract

Judith Butler suggests that ritualized bodily practices and speech acts construct subjectivity. Butler's approach has been criticized because she theorizes these practices in terms of J. L. Austin's theory of performative linguistic utterances, a perspective that seems to dilute the materiality of the body in language and discourse. This article seeks to provide a fuller account of ritual and bodily practices that could clarify Butler's theory of performativity and show how it does not necessarily deny materiality. With this in mind, the reflections on ritual found in anthropological studies undertaken by scholars such Talal Asad and Catherine Bell provide useful points of comparison.

Keywords: body, performativity, ritualization, repetition, subjectivity.

En *Cuerpos que importan*, Judith Butler pretende responder a sus críticos a la acusación de que su insistencia en el carácter performativo de la subjetividad diluye la materialidad del cuerpo en el lenguaje, transformándolo en discurso. Efectivamente, para Butler ni la materialidad del cuerpo ni su objeto de estudio particular, el sexo, son algo dado, sino algo producido a partir de “la repetición ritualizada de normas” (Butler, 2002: 13). Sin embargo, este mismo planteamiento parece mostrar que su comprensión de las normas es, antes que nada, discursiva. ¿Cómo es que la performatividad en el planteamiento de Butler permite comprender los procesos de subjetivación? ¿Cómo es posible ampliar su comprensión más allá del ámbito lingüístico?

Para dar indicios sobre cómo sería posible dar respuesta a estas preguntas, abordaremos en primer lugar la reflexión de Butler en torno a los procesos de subjetivación como performativos y la importancia que otorga al cuerpo como manera de comprender a los sujetos como producidos socialmente, sin negarles la posibilidad de transformación de sus propias condiciones sociales de producción.

En segundo lugar, discutiremos en forma breve si su comprensión del cuerpo sigue siendo eminentemente discursiva y pondremos de manifiesto algunos de los planteamientos más fructíferos de la antropología contemporánea del ritual, que pueden ser particularmente sugerentes a la hora de repensar la relación entre la performatividad, los actos del habla y las prácticas no discursivas

*Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa (zybenes@correo.cua.uam.mx).

–pero sí significativas– que intervienen en la emergencia de las subjetividades. Veámoslo más despacio.

La articulación de la performatividad: contexto social, iterabilidad y cuerpo

Hay que recordar que, al igual que Bourdieu (1991), Butler comienza con un modelo de constitución de los sujetos a partir de la internalización reiterativa de los dictados sociales: “Pierre Bourdieu aporta una explicación de cómo se incorporan las normas; propone que éstas conforman y cultivan el *habitus* del cuerpo, el estilo cultural de los gestos y del comportamiento [...] Bourdieu aporta una explicación bastante útil de cómo se produce la incorporación no intencional y no deliberada de las normas” (Butler, 1997: 232). Siguiendo las directrices de Foucault y de Althusser, ella misma postula la interpelación del sujeto mediante los contenidos y las estrategias del discurso social: sus categorías, exclusiones y juicios.¹ Ahora bien, se percata de que la aproximación de Bourdieu tiene serias desventajas, puesto que el sujeto queda determinado como un mero producto del discurso social, con lo cual su capacidad de transformar a la sociedad o al mundo donde vive se ve considerablemente mermada: “Bourdieu fracasa a la hora de explicar cómo [...] perturba las mismas normas que lo regulan y se resiste a ellas” (*ibidem*: 232).

Para Butler, contemplar la subjetividad “como un proceso performativo” supone una nueva manera de enfrentarse a este dilema. En efecto, se trata de reconocer que, si bien los sujetos se producen socialmente, esto no significa que estén determinados. Como veremos, considerar la performatividad como repetición ritualizada de normas que se internalizan le permite advertir la posibilidad del desvío. Para que una cosa repita a otra, hace falta diferir en tiempo y en espacio. Esta diferencia abre un espacio de desplazamiento entre las normas y su instanciación. Debemos añadir que la resistencia acontece en el intervalo espacial y temporal que toda repetición demanda. La condición reiterativa de la práctica y los discursos sociales abre la posibilidad de que las normas no determinen totalmente a los

¹ Para Butler, la noción de *habitus* de Bourdieu puede verse como una reformulación de la noción althusseriana de ideología. Según ella, Althusser advierte que la ideología constituye la “evidencia” del sujeto, pero que asimismo esta evidencia es el efecto de un “dispositivo”. El mismo término reaparece en Bourdieu para describir la manera en que un *habitus* genera ciertas creencias (Butler, 1997: 265). De Foucault rescata su modalidad de poder productivo de subjetividades que permite explicar una incorporación de las normas tal y como lo hace Bourdieu (1997: 232).

sujetos. Toda vida subjetiva se construye a través de un proceso obligatorio y necesario de repetición. Saludar, nombrar, ejercer una profesión, fungir como padre de familia, requiere de actos que se deben repetir cotidianamente, pues la repetición garantiza la estabilidad y al mismo tiempo, por la necesidad de su existencia, pone en evidencia las fisuras del orden social: “Cualquier esfuerzo de interpelación o de constitución discursiva está sujeto a error, está acosado por la contingencia, puesto que el discurso mismo invariablemente fracasa en su intento de totalizar el campo social” (Butler, 2002: 136). Para ahondar en la asociación que establece Butler entre lo performativo y la repetición ritualizada de normas, es necesario recordar su deuda con la obra de J. L. Austin.

En su estudio sobre el lenguaje, Austin (1998) distingue entre formas lingüísticas constatativas² y formas lingüísticas performativas.³ A partir de esta distinción no resulta extraño que Austin elija a menudo fórmulas rituales para ilustrar estos actos de habla performativos. Así, cuando al celebrar una boda el oficiante señala: “Los declaro marido y mujer”, no pretende describir nada, sino llevar efectivamente a cabo, en la acción enunciativa misma, el acto de casar a una pareja. Para Butler todo el proceso constitutivo de sujetos puede entenderse como un proceso en que la repetición ritualizada de normas es performativa, hace algo, produce subjetividades. Y se pregunta al respecto: ¿de dónde viene la fuerza del acto de habla performativo para tener ese poder de hacer o realizar cosas? Para responder a esta cuestión, opone a Bourdieu y a Derrida en *Lenguaje, poder e identidad* (Butler, 1997).

Para Bourdieu, la fuerza operativa del performativo proviene del contexto social comprendido como exterioridad: “Proviene de condiciones que están fuera del lenguaje” (Butler, 1997: 242). Para Derrida (1989) –siempre con base en la lectura de Butler– la fuerza del performativo provendría de una condición estructural del lenguaje mismo que él llama “iterabilidad” y que podríamos definir cómo la capacidad de todo signo de ser repetido y de asimismo poder ser sacado de contexto –precisamente al poder ser repetido–. En otras palabras: “La fuerza del performativo proviene precisamente de su descontextualización, de su ruptura

² De acuerdo con Austin, las formas lingüísticas constatativas describen situaciones o estados de cosas; por lo tanto, son susceptibles de resultar verdaderas o falsas.

³ Las formas lingüísticas performativas no describen situaciones ni estados de cosas; por lo tanto, no son susceptibles de resultar verdaderas o falsas, sino que tienen el poder de hacer o realizar cosas.

con un contexto previo, y de su capacidad para asumir nuevos contextos" (Butler, 1997: 239).

El problema que Butler ve en Bourdieu es que, al vincular la fuerza del performativo a las instituciones y al contexto social, hace imposible la transformación y sólo permite explicar cómo el orden social se reproduce a sí mismo en los sujetos, pero no cómo se transforma.

En cuanto a Derrida, el problema es que, si bien la "iterabilidad" permite evidenciar el poder transformador de un performativo –que no puede ser clausurado por ningún contexto social debido a que se puede insertar en varios, con la posibilidad de resignificar–, se basa en la posibilidad previa de que una fórmula rompa con su contexto originario, asumiendo sentidos y funciones que no le eran propias; la función repetitiva es abstraída de las operaciones sociales concretas y se transforma en característica estructural de uno y todos los signos. Derrida "parece situar la ruptura como un rasgo estructuralmente necesario de toda enunciación y de todo signo escrito codificable, lo cual bloquea el análisis social de la enunciación convincente" (*ibidem*: 243).

Para evitar caer en lo que ella contempla como uno u otro extremo, la apuesta de Butler consistirá en prestar atención al cuerpo. Pese a los argumentos de sus críticos, en cuanto a que para ella el cuerpo se disuelve en discurso, la autora argumenta que el cuerpo no es simplemente "la sedimentación de los actos de habla por los cuales se ha constituido" (*ibidem*: 250). Sin embargo, hay que advertir que ella es particularmente sensible a la hora de contemplar el cuerpo no como un lugar de inscripción ni como una superficie, sino como "un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia" (Butler, 2002: 28).

La materialización es asimismo un proceso temporal que opera performativamente a partir de la reiteración de normas. Este proceso reiterativo produce y desestabiliza aquello que es naturalizado. Por ejemplo, naturaliza el sexo o el cuerpo, y abre la posibilidad de desvíos que dan lugar a lo abyecto y a formulaciones de la alteridad.

Para Butler, la materialidad está unida a la significación desde el principio, como muestra la ambivalencia misma del término "materia", que contempla a la sustancia (*hyle*) y a aquello con un significado o valor –por ejemplo, cuando aseveramos que hay que

"entrar en materia"–; sin embargo, que esté unida a la significación no quiere decir en absoluto que se disuelva en ella. Así, escribe: "Si el cuerpo significado como anterior a la significación es un efecto de la significación, el carácter mimético y representacional atribuido al lenguaje –atribución que sostiene que los signos siguen a los cuerpos como sus reflejos necesarios– no es en modo alguno mimético [...] es, podríamos decir, *performativo*, por cuanto este acto significativo delimita y circunscribe el cuerpo del que luego afirma que es anterior a toda significación" (*ibidem*: 57).

Reconocer la unión entre significación y materia implica entonces que la materialidad de los cuerpos no puede ser un efecto del lenguaje por dos motivos. En primer lugar, porque todo lenguaje descansa ya en un elemento material –que llamaríamos los "significantes"–, y en segundo lugar porque toda significación va unida inextricablemente a algo que no es significación y que llamamos así: "materialidad".

Por eso Butler designa al cuerpo –ese proceso de materialización– como aquello que nos provee de la fuerza del discurso y que de manera simultánea nos permite rechazar esta misma fuerza. Mientras que la aceptación de Butler de la iterabilidad derrideana le permite escapar de la visión reproductiva de Bourdieu, su anclaje en el cuerpo le otorga la facultad de hacerlo de aquello que considera el problema de Derrida: su sobregeneralización.

No obstante, y quizá a su pesar, en el análisis de Butler de la relación entre el cuerpo y lo performativo como constituyentes de los sujetos parece que el cuerpo sólo es producido por actos de habla. Esto resulta interesante, dado el énfasis que autores como Bourdieu –y también Marcel Mauss– han puesto en las prácticas cotidianas, no discursivas, que producen el *habitus*. En relación con esto, la antropología del ritual tiene importantes aportes que hacer al poner en evidencia acciones significativas que no son actos de habla. Para constatarlo es preciso tener en mente dos cosas:

En primer lugar, que el vínculo de Butler con la preocupación por el ritual radica en que ella define a los procesos performativos de producción de subjetividad como "repetición *ritualizada* de normas".

En segundo lugar, que la antropología del ritual ha puesto en cuestión la distinción clásica entre las actividades simbólicas que comúnmente se le asocian y las actividades técnicas e instrumentales. Veamos brevemente lo que señalan al respecto Talal Asad y Catherine Bell.

Performatividad y repetición ritualizada: el rol constitutivo de la práctica

En *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*, Talal Asad parte de Marcel Mauss para incidir sobre el poder performativo y significativo de prácticas corporales “que no son lingüísticas”. Con esto pretende cuestionar el modo en que la acción ritual se ha diferenciado de la acción instrumental. En efecto, suele decirse que la primera opera simbólicamente y la segunda, de manera práctica. Esta lectura asume que los rituales son acciones que deben ser interpretadas a la luz de sistemas preexistentes de creencias más que descritas en términos performativos o de lo que hacen –se considera que, estrictamente hablando, no hacen nada– (Asad, 1993: 55-79). Mauss advierte: “El cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos, diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo” (Mauss, 1979: 344). El autor se interesa en esas formas de práctica corporal –como las prácticas que involucran maneras de gatear, de dormir, comer, o amamantar– marcadas por la cultura –y por la biología y la psicología– que sin embargo no pueden leerse con facilidad en términos de significado simbólico.

Estas formas de práctica corporal forman la subjetividad: “Durante muchos años he repensado esta idea de la naturaleza social del *habitus* [...] Estos ‘hábitos’ varían no sólo con los individuos y sus imitaciones sino sobre todo con las sociedades, la educación, las reglas de urbanidad y la moda. Hay que hablar de técnicas con la consiguiente labor de la razón práctica colectiva e individual, allí donde normalmente se habla del alma y de sus facultades de repetición” (*ibidem*: 340). Tal y como explica Asad, la comprensión de Mauss del *habitus* permite al antropólogo “analizar el cuerpo como un ensamblaje de actitudes corporalizadas, no como un medio de significación simbólica” (Asad, 1993: 75). Esta distinción –que Mauss todavía querría mantener– entre prácticas corporales simbólicas y prácticas corporales instrumentales se rompe cuando ambas se reconocen como “prácticas disciplinarias a través de las cuales los cuerpos, las disposiciones y las subjetividades se forman y se transforman” (*ibidem*: 131). Los rituales y las prácticas corporales no portan un significado simbólico que está allí para ser descifrado, sino que son performativos, hacen cosas. Desde esta perspectiva, sin ser actos de habla, funcionan de manera análoga:

aquello a lo que se refieren se constituye en la acción misma. *Crean cierto tipo de sujetos, de disposiciones, de emociones y deseos.*

Asad sustenta su tesis en el rol constitutivo de la práctica a partir de un análisis de las prácticas del monacato medieval tal y como son codificadas en la *Regla de san Benito*. Como él mismo argumenta, las prácticas monásticas forman y reforman las disposiciones cristianas como la humildad, la paciencia y la contrición. Seguir las prescripciones de la *Regla* implica llevar a cabo una serie de acciones performativas a partir de las cuales la voluntad, el deseo, el intelecto y la mente son transformados y reconstituidos. En otras palabras, uno se transforma en determinado tipo de persona; responde corporal, afectiva e intelectualmente en cierta manera y sostiene ciertas creencias al implicarse en ciertas conductas prescritas. Como advierte el propio Asad: “Las emociones –que a menudo son reconocidas por los antropólogos como eventos internos y contingentes– pueden ser progresivamente organizadas por *performances* progresivamente aptos de comportamiento convencional” (*ibidem*: 64). Así, para el monje, humillarse a sí mismo ante el abad y ante la comunidad –por medio del trabajo manual o actos de obediencia– genera y produce la humildad.

La asunción de Asad de la continuidad entre las actividades técnicas y las simbólicas –que amplía considerablemente las prácticas significativas, que no son necesariamente lingüísticas, y que sin embargo se muestran inusualmente importantes a la hora de prestar atención a los procesos de subjetivación como performativos– resulta congruente con el argumento que Catherine Bell desarrolla en *Ritual Theory, Ritual Practice* (2009). Para ella, el antropólogo debe prestar atención a que, si bien no hay nada *per se* que distinga una práctica corporal simbólica de una práctica corporal instrumental, las sociedades y grupos a menudo tienden a privilegiar unas prácticas por encima de otras como eminentemente especiales. El hecho de privilegiar prácticas que en sí mismas no se distinguirían de otras es a lo que Bell llama “ritualización”. Con esto pretende señalar que, si bien existe un continuo de prácticas que contribuyen a la emergencia de los sujetos, ciertos grupos e individuos tienden a destacar operativamente a unas como más relevantes o nucleares.

Vista así, la ritualización hace cosas. En este caso distingue, con lo cual también es eminentemente performativa. Los actos rituales deben ser entendidos en un marco semántico donde el significado de la ac-

ción sea dependiente de su lugar y relación, dentro de un contexto, con todas las otras formas de actuar: qué repiten, qué invierten, a qué aluden y qué niegan. Aunque la formalización de las acciones –y su limitación a ciertos tiempos, lugares, contextos y agentes rituales– es una de las técnicas utilizadas para marcar determinadas prácticas como poseedoras de una significación especial en la vida comunitaria, Bell insiste en que las formas en que la ritualización ocurre son específicas para ciertos grupos e individuos.

Al dar un significado especial a ciertas prácticas, la ritualización nada tiene que ver con que estas acciones o prácticas refieran o simbolicen significados externos a ellas, sino con que los sujetos sociales y sus relaciones se generan a través de las prácticas corporales de la vida ritual. Contra las teorías funcionalistas del ritual, que lo comprenden como una tentativa de forjar solidaridad social, de resolver conflictos o de transmitir creencias compartidas, Bell –al igual que Asad– advierte que el ritual implica “la producción de agentes ritualizados, personas que tengan un conocimiento instintivo de estos esquemas imbuidos en sus cuerpos, en su sentido de realidad y en su comprensión de cómo actuar en maneras que mantienen y simultáneamente cualifican las microrrelaciones complejas de poder” (Bell, 2009: 221). La significatividad de ciertas prácticas no discursivas radicaría entonces en esa posibilidad de imbuir disposiciones subjetivas que devendrían estructuralmente inconscientes, al modo del *habitus* de Bourdieu.

Al cuestionarse sobre la relación entre ritualización y poder, Bell argumenta que el poder y sus disposiciones se generan y regulan mediante eso que Butler llamaría una “reiteración ritual”, y no en algo exterior a la reiteración ritual misma. La repetición es, al menos en cierto sentido, la condición mínima –restrictiva y constrictiva– de formalización que es constitutiva del proceso de socialización. Este aspecto reiterativo establece la continuidad entre las prácticas corporales, a lo cual Bell llamaría las prácticas corporales que han sido ritualizadas. Ambas dependen de la iterabilidad para significar y constituir realidades. Podríamos añadir que el significado es la realidad constituida a partir de acciones y prácticas ritualizadas en las que decir o hacer en las condiciones correctas es el *performance* y en las que no necesariamente un resultado apropiado debe ser consecuencia del decirse o el hacerse para ser contado como performativo. Porque la repetición –además de la constrictión– implica constitutivamente la posibilidad de un desvío que es asimismo productivo.

El *habitus* –en el sentido utilizado por Bourdieu y Butler– está hecho de prácticas corporales y prácticas corporales ritualizadas –y la distinción entre unas y otras es fluida–. La performatividad como repetición no sólo implica la reproducción de lo mismo, sino la diferencia –puesto que toda repetición, para serlo, necesita acontecer en un tiempo y lugar diferente–, abriéndose así a un grado variable de improvisación que signa un ámbito de dominación y resistencia.

En su obra sobre los actos de habla, Austin aseveraba que las condiciones correctas son absolutamente necesarias para el *performance* exitoso de un acto ilocutivo, y que si no se producían esas condiciones, el performativo erraba y, estrictamente hablando, la acción enunciativa deja de ser realizativa. Autores como Butler, Asad o Bell, además de llevar la performatividad a las prácticas no necesariamente lingüísticas que producen sujetos, nos ayudan entonces a pensar el performativo de manera diferente. No es que los performativos no se realicen en condiciones que se transforman, sino que producen tipos inéditos de sujetos y de comunidades. Más que un peligro, esto puede ser contemplado como la posibilidad de abrir espacio a la improvisación y a la resistencia dentro de las estructuras autoritarias de la economía, la educación o la religión en que los sujetos se constituyen. No nos elegimos libremente a nosotros mismos ni a nuestras comunidades, pero tampoco los mundos en que vivimos nacen absolutamente determinados. Los sujetos y las comunidades se crean y se sostienen por el mismo juego performativo y complejo de la semejanza y la diferencia, constitutivo de la repetición misma.

Bibliografía

- Asad, Talal, *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.
- Austin, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Bell, Catherine, *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991.
- Butler, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis, 1997.
- , *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Derrida, Jacques, “Firma, acontecimiento, contexto”, en J. Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Mauss, Marcel, *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, 1979.

Danzante en los intersticios. Una conversación con Victor W. Turner

Rodrigo Díaz Cruz*

He leído y escrito sobre su obra, y cuando me lo encontré en ese bullicioso *pub* de Manchester, frente al Old Trafford, me di cuenta de que en realidad no me había hecho una imagen física de él. Apenas lo conocía por dos o tres fotos, todas ellas en *close up*, gracias a las cuales lo identifiqué en aquella mesa, bebiendo cerveza oscura. Más corpulento de lo sospechado para un intelectual, antropólogo y poeta, de mediana estatura, cabello cano y unas cejas densamente pobladas, Victor Turner me extendió su enorme mano y apretó la mía.

—Ahora entiendo por qué le decían *el Tanque* en su adolescencia —le dije.

Mientras nos sentábamos, pensé que éste era un comentario impertinente para iniciar una entrevista que me exigió cruzar el océano.

Él pidió una cerveza para mí sin preguntar.

—Mi madre, Violet Witter, fue actriz y en la década de 1920 fue una de las fundadoras del teatro nacional escocés, que entonces quería ser el equivalente del teatro nacionalista irlandés, el Dublin Abbey Theatre. Pronto el teatro escocés se replegó en su vocación independentista, pero mi madre fue mujer de teatro hasta el final. Ofrecía recitales con un repertorio de voces que entonces eran indóciles: Ibsen, Shaw, Strindberg, Robert Burns; también tenía otro *performance*, titulado *Grandes mujeres de grandes obras de teatro*. Era una feminista. De niño yo le ayudaba a ensayar sus papeles, de tal suerte que con el paso del tiempo pude recitar diálogos de personajes rebeldes femeninos. A los 12 años, en 1932, gané un premio de poesía por un poema: *Salamina*. Ignoro cómo me llegó, pero quedé impresionado por una postal con la reproducción del cuadro —una pintura absoluta-

mente teatral— de Wilhelm von Kaulbach, *La batalla de Salamina*, que fue una inspiración para mí cuando escribí ese poema. Mis compañeros de escuela se burlaban de mí, así que me hice un rudo jugador de fútbol *soccer* para sacarme el estigma de sensibilidad. Así me gané el honroso apodo del *Tanque*.

—Desde entonces nunca dejó usted el teatro ni éste lo abandonó —dije—. Ahí está su afortunada categoría de “drama social”; defendió una antropología procesualista, fundó e impulsó la antropología de la experiencia y del *performance*, hizo amistad y trabajó con Richard Schechner, no olvidó sus reflexiones sobre el teatro noh y las sagas islandesas, ni sus estudios sobre las peregrinaciones que, por cierto, lo llevaron a México. En suma, siguen vigentes sus memorables e innovadores trabajos sobre ritual.

El *pub* se fue llenando de ruidosos seguidores de los *Red Devils*, varios enfundados en una playera que ostentaba el número 14, la del *Chicharito*, que en ese momento jugaba en el Manchester United.¹ Con un amable gesto de anfitrión cuando le pedí la entrevista, Turner me preguntó si me gusta el *soccer*. Una vez escuchada la respuesta, me invitó al mítico Old Trafford —un estadio de más de cien años— para ver un encuentro de fútbol.

—Podemos conversar un par de horas —me dijo— antes de que se inicie el partido; está confirmado que su paisano jugará. Tal vez venga Max al *pub*. A usted le dará gusto conocerlo y él se sentirá feliz de saber que no está olvidado, que al menos en México se siguen leyendo sus obras.

Nos cambiamos a una mesa alejada del bullicio para seguir con la conversación.

* Profesor-investigador, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (rdc@xanum.uam.mx).

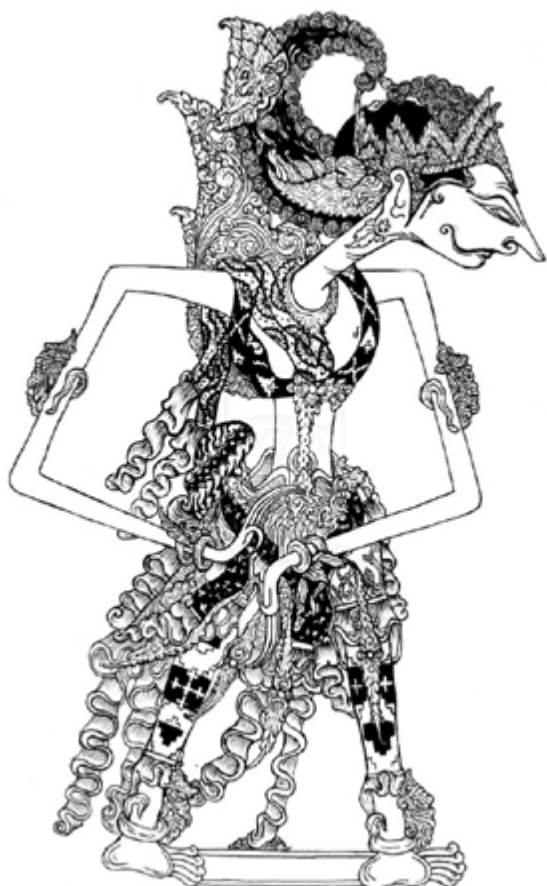
¹ La conversación con Victor W. Turner se llevó a cabo en enero de 2011.

—Gracias a Max —continuó su relato— hice trabajo de campo con los ndembu a principios de la década de 1950. Una sociedad estructuralmente diseñada para el conflicto. ¿Y qué sociedad no lo está? A partir de esa experiencia, en efecto, propuse la categoría descriptiva y analítica de “drama social” para estudiar situaciones sociales en conflicto. Algunos han creído que propuse el modelo del teatro para pensar la sociedad. Nada de eso: son los dramas sociales los que han gestado los diferentes géneros performativos, entre ellos el teatro. Max era entonces mi profesor y me pidió dedicarme exclusivamente al estudio de la estructura social ndembu. Conocía mi pasión por las realizaciones escénicas, así que me pidió no detenerme demasiado en la vida ritual de ese pueblo. Pero aquello era incontenible: ¡cuántas veces no vi a Antígona entre los ndembu! Cuando celebraban rituales, hacían tocar los tambores, un sordo resonar: los escuchábamos todas las semanas.

Turner comenzó con sus manzanas a tamborilear sobre la mesa:

—Así sonaban —y repitió el tamborileo con mayor velocidad.

La cerveza en los tarros se mecía como un intenso oleaje en el mar. Él aprovechó el momento para pedir



dos más y yo para preguntarle por Muchona, el doctor ndembu, el especialista en el arte de la curación. La extraña vida de Muchona le enseñó a Turner que nadie puede hacer justicia a otro en su totalidad humana. La complejidad del otro es inagotable, inabarcable:

—Acaso deba ser ésta una de las primeras lecciones para todo antropólogo.

Después de la exultante evocación de los tambores ndembu, Turner bajó la voz y apenas lo escuché decir:

—Muchona era una especie de Tiresias dada su penetración psicológica y su don para la adivinación. Estudiábamos el Viejo Testamento para comparar las observancias hebreas con las de los ndembu en torno al simbolismo de la sangre. Había sido esclavo, un hombre marginal, tal vez intersticial. Muchas veces he pensado que sigue acompañándome.

Se hizo un silencio elocuente en medio de la algarabía del *pub* y la vocinglería que empezaba a escucharse en la calle.

Si bien Arnold van Gennep evidenció en 1909 la estructura de tres fases que constituye a todo rito de paso, un mecanismo para cruzar umbrales, para consagrar transiciones y cambios de estatus, fue Turner quien desarrolló una teoría procesual de estos ritos: sus categorías de “liminalidad”² y *communitas* son útiles para pensar la vida social como una tensión permanente entre una “estructura de posiciones y jerarquías” y una “antiestructura” donde la liminalidad permite la potencia subjuntiva, la “topografía de lo posible”, la reflexión y crítica de la sociedad.

Durante ese silencio que se creó entre nosotros, recordé esta afirmación de Turner: “La liminalidad puede ser descrita como un caos fecundo, un depósito de posibilidades” (Turner, 1985: 295). No fue casual que escribiera que “el ritual y la literatura, cada cual a su modo, proveen de ‘metalenguajes’ para discutir la vida social [y son] formas de hablar singulares acerca de las formas generales de hablar y actuar. El ritual y la literatura son la sociedad hablando de sí misma, son la reflexividad de la sociedad”.³

Uno de los logros de Turner consistió en extender aquellos atributos de los ritos de paso de las sociedades tribales a las sociedades complejas; más todavía, se han convertido en “categorías universales del devenir”: el fluir mismo de la vida, sus procesos socia-

² Estar entre lo uno y lo otro, dejar de haber sido y todavía no ser, estar en una condición de ambigüedad y paradoja.

³ Y no cabe duda de que otros géneros performativos pueden ser incluidos aquí, además del ritual y la literatura (véase Turner, 1975a: 51).

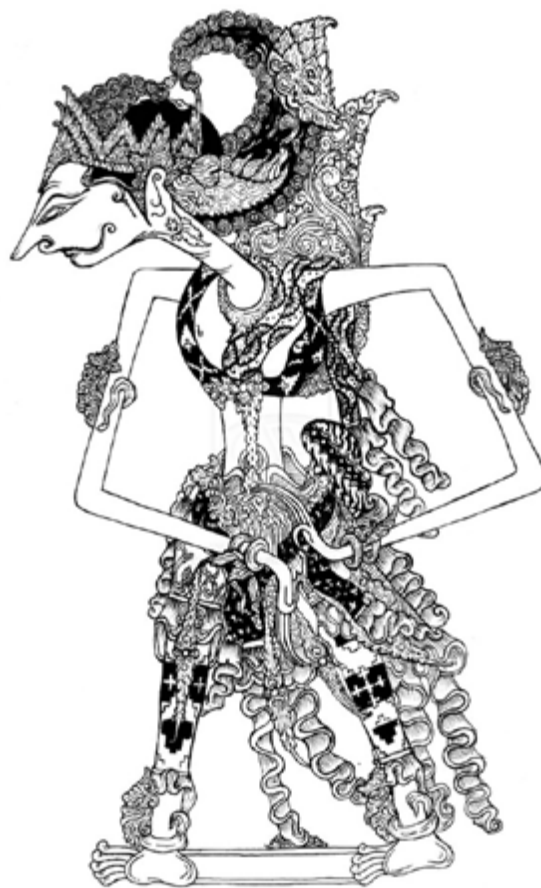
les constitutivos, desgarradores a veces, no carentes de desazón y horror, son, para Turner, esencialmente transicionales: aspiran a alterar, modificar y transformar nuestras formas de existencia.

Hoy comprendo que ese silencio que nos invadió en aquel *pub* de Manchester fue uno que comunicaba la presencia de lo inefable al otro, al Muchona que le enseñó los múltiples relieves del mundo. Un silencio elocuente que, para decirlo con Luis Villoro (1975: 12), “no sólo es la perplejidad de la razón ante lo incomprendible para ella, es un sentimiento de pasmo, de estupor, ante lo extraño por excelencia: lo otro, la presencia misma del mundo”.

Turner rompió la tregua y saltó de su silla, como si se hubiera reconocido en esas palabras de Villoro –que en ese momento yo aún no evocaba.

—Cuando escribí *Chihamba, the White Spirit*, en 1962, me apareció como un deslumbramiento lo que después llamaremos antropología de la experiencia y del *performance*. Ahí rompí con la interpretación funcionalista que previamente había expuesto de ese ritual,⁴ pero tampoco incurrí en una lectura simbolista, que yo impulsaba con entusiasmo en esa época. Antes bien, me interesó la experiencia ritual en sí misma: en el *Chihamba* las identidades de los actores rituales –incluida la de Kavula, el dios ndembu– eran desbordadas, transformadas, negadas, sacudidas. Se vuelven inestables. Kavula constituye una fuente de poder que, al igual que los símbolos poéticos, exhibe un poder indefinido, de penumbra, peligroso. De aquí que haya propuesto el “valor ontológico del ritual”. Cuando intentaba decir lo que Kavula es, experimentaba la misma dificultad que los ndembu, una dificultad indisociable de la propia estructura del lenguaje y la conceptualización. El ritual *Chihamba* es la expresión ndembu de un problema universal: “expresar lo que no puede ser pensado”. Un problema que ha comprometido la atención apasionada del hombre ritual en todos los lugares y épocas. Es un problema que, además, ha confrontado a los artistas, músicos y poetas al margen de sus inclinaciones estéticas y costumbres sociales. Intentar esclarecer lo que es inefable, lo que muestra la incompletud del pensamiento y el lenguaje, exige que extendamos continuamente los límites de lo que podemos decir ante la perplejidad que suscita lo indecible. Todo el ritual me evocó el verso de Rimbaud: “Un desorden razonado de todos los sentidos”.⁵

⁴ Se refiere a la que desarrolló en el capítulo X de *Schism and Continuity in an African Society*, de 1957.



Hizo otra pausa, dirigió su mirada hacia la entrada del *pub* y levantó el tarro de cerveza:

—Gracias a esa experiencia conmovedora del *Chihamba* aprendí que si el ser humano es un animal que elabora herramientas, que se hace a sí mismo, que utiliza símbolos, no es menos un animal que hace *performances*: expresiones estilísticas de la otredad y de posibles alteridades. Es un *Homo performans*, cuyas *performances* son reflexivas, y al hacerlas se revela a sí mismo ante sí y ante los demás (Turner, 1987: 76, 81). De aquí la importancia del estudio y reconocimiento de la experiencia vivida. Una antropología de la experiencia defiende que una obra, acción, vivencia o expresión son totalidades singulares, no deducibles de lo común, pero elaboradas a partir de lo común, y cuya comprensión ha de partir de este supuesto; aunque, desde luego, éste es un punto de partida.

Turner continuaba con el tarro levantado, ¿en señal de qué? ¿Quería brindar conmigo y yo, distraído, todavía no levantaba el mío, o quería polemizar con alguien y buscaba al contendiente?

—Las cualidades procesuales de la vida social están articuladas con el giro posmoderno –continuó, como si

⁵ Véase Turner (1975b: 32, 183-185, 187), donde se incluye el ensayo al que se refiere el entrevistado.

impartiera una clase o diera una conferencia—: movimiento, escenario, acción, *performance*, crisis, cismas, lo que denominé “procesualización del espacio y su temporalización, en contra de la moderna espacialización del proceso y del tiempo”. Me opuse a la idea de Edmund Leach según la cual el propósito del antropólogo debe ser delinear un esquema de “competencia cultural” bajo el cual tengan sentido las acciones simbólicas de los individuos y grupos, una propuesta excesivamente normativa —endeudada, por cierto, con la de competencia lingüística de Chomsky—. En oposición a ésta defendí que el objeto de estudio ha de ser mejor la *performance*. Indagar las imperfecciones y vacilaciones de la vida social, sus componentes situacionales, muchas veces contradictorios.

Turner bajó su tarro justo en el momento en que pensaba levantar el mío para chocarlo con el suyo. Pese al frío, comenzó a sudar de entusiasmo.

—Usted se propuso —le comenté—, como herramienta pedagógica en la formación de los antropólogos, vincular teatro y etnografía; esto es, traducir las situaciones en conflicto de las etnografías en un guión que esté en continua reformulación. Luego, escenificar tales acciones dramáticas para comprender cómo operan la estructura social y los valores centrales de una cultura en situaciones específicas, así como para hacer inteligibles las experiencias de los nativos y, de esta recreación de las etnografías, plantear una crítica a la forma en que estas experiencias son transmitidas por las convenciones narrativas que utiliza el antropólogo.⁶ ¿Cómo le fue?

—Fue una magnífica experiencia para los alumnos, pero sobre todo para mí. Rick [Schechner] me ayudó mucho con consejos y *tips*; sus nociones de “restauración de la conducta” y “cintas de comportamiento” nos fueron de muchísima utilidad.⁷ La traducción de la etnografía en *performance* demanda un ejercicio de reflexividad que cuestiona cierta tendencia en antropología social a representar la realidad social como si fuera estable e inmutable, una configuración armoniosa gobernada por principios mutuamente compatibles y lógicamente interrelacionados (Turner, 1987: 73). En las realizaciones escénicas que hicimos, las etnografías dejaron de ser textos que describen a los sujetos de estudio como si fueran sólo portadores de una cultura impersonal, o como si fueran cera en la que se graban los patro-

nes culturales, o bien como si sus actos estuvieran determinados siempre por fuerzas sociales, culturales o psicológicas. Una antropología “performativa” ha de comprender los “pulsos” de otros modos de existencia y sus relieves del mundo, pero también ha de ser reflexiva en la medida que se interroge por las formas en que nosotros, antropólogos, fundamos situaciones y representaciones de la alteridad; reconocer que no sólo decimos cosas, sino cómo las decimos y qué hacemos al decir las; qué realidades del “otro” estatuímos. La antropología es, ante todo, una disciplina práctico-moral.

El *pub* comenzaba a vaciarse. Algunos prefirieron ver el partido en los televisores que ya estaban encendidos. La conversación con Turner había llegado a su fin.

Un hombre alto y delgado, de nariz prominente, entró al *pub* con poca discreción. Carraspeando ostensiblemente, se quitó la gorra y enseñó una redonda calva. A pesar de esta vistosa entrada, mostró una cálida y abierta sonrisa y sacó de su abrigo invernal tres boletos:

—Termínense sus cervezas —nos advirtió Max Gluckman—, y vámonos al Old, que ya comienza el partido.

Cruzamos la calle. Observé cómo Max se nos adelantaba con rapidez entre los torbellinos de aficionados.

Apenas me distraje un momento y perdí de vista a Turner, quien, como un espectro, desapareció entre la multitud: un “danzante en los intersticios”.⁸

Bibliografía

- Babcock, Barbara y John MacAloon, “Commemorative Essay. Victor W. Turner (1920-1983)”, en *Semiótica*, vol. 65, núms. 1-2, 1987.
- Schechner, Richard, “Restauración de la conducta”, en Diana Taylor y Marcela Fuentes (comps.), *Estudios avanzados de performance*, México, FCE, 2011.
- Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, Nueva York, PAJ, 1987.
- , “Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?”, en *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Tucson, The University of Arizona Press, Tucson, 1985.
- , “African Ritual and Western Literature: Is a Comparative Symbolology Possible?”, en Angus Fletcher (ed.), *The Literature of Fact*, Nueva York, Columbia University Press, 1975a.
- , *Revelation and Divination in Ndembu Ritual*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1975b.
- Villoro, Luis, “Lo indecible en el *Tractatus*”, en *Crítica*, vol. VII, núm. 19, 1975.

⁶ Véase el ensayo “Performing Ethnography (with Edie Turner)”, incluido en Turner (1987).

⁷ Se refiere al ensayo de Richard Schechner “Restauración de la conducta” (2011).

⁸ Según la afortunada frase de Barbara Babcock y John MacAloon incluida en “Commemorative Essay. Victor W. Turner (1920-1983)” (1987).

Lukas Avendaño: “Me interesa rasgar el entramado cultural del espectador”

Antonio Prieto Stambaugh*

Lukas Avendaño es un artista escénico que aborda la confluencia de género y etnicidad en obras de danza-*performance*, las cuales se han presentado en México, Argentina, Colombia, Estados Unidos y Canadá.

Avendaño nació en la finca de Santa Teresa, Tehuantepec, Oaxaca, en 1977. Estudió las carreras de danza y antropología en la Universidad Veracruzana; tiene formación en danza *butoh* y en *performance* conceptual con el colectivo La Pocha Nostra.

En el año 2000 fundó, junto con otros colegas, la Transnational Performing Arts Company y ha realizado proyectos colaborativos con Laboratorio Escénico, A.C., en Veracruz. Entre sus obras destacan *Madame Gabia* (2009), *Viento del sur* (2011), *Réquiem para un alcaraván* (2012), *Amarranavajas* (2014, en colaboración con Felipe Osornio) y *No soy persona, soy mariposa* (2014).

En esta entrevista, realizada vía Skype el 21 de marzo de 2015, Avendaño habla sobre su formación y acerca de cómo en su trabajo confluyen danza, antropología y *performance*.

¿Cómo te acercaste a la danza?

Mi relación con las artes escénicas fue a partir de las danzas regionales. A los 12 años comencé a bailar folclore, de manera semiprofesional, en un club de danza de la secundaria, en el que estuve tres años. El objetivo del club era formarnos para competencias de danza folclórica, y gracias a la maestra, que se llamaba Reyna y era muy rigurosa, ¡fuimos campeones nacionales tres años seguidos! Esta maestra siempre decía: “¡A ganar, ganar, ganar!”, y forjó mi espíritu

competitivo [risas]. En 1996 fui parte de la comitiva de Tehuantepec para el famoso *Lunes del cerro* de la Guelaguëtza.

¿Eso te llevó a estudiar en Oaxaca?

Fue después. Hice la prepa en Tehuantepec y luego decidí ir a trabajar a Oaxaca y buscar entrada en la Universidad Autónoma Benito Juárez. Cuando me tocó llenar mi formato de preinscripción, dudé mucho qué carrera elegir. En realidad no sabía siquiera de qué se trataba cada una de ellas, pero opté por la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Empecé la carrera y en 1998 conocí a un arqueólogo en Monte Albán, quien me sugirió ir a la Universidad Veracruzana para cursar la carrera de antropología, con especialidad en arqueología. El tema ya me interesaba, porque la comunidad donde vive mi madre es un asentamiento prehispánico zapoteca, en la finca de Santa Teresa, agencia municipal de Tehuantepec. Durante mi infancia me dedicaba a recolectar tepalcates y “antiguas” –como decimos nosotros–: canicas de barro, puntas de flecha y navajas de obsidiana. Aunque se supone que hay un reconocimiento del INAH, ahora la mancha urbana se ha comido el sitio y los montículos fueron ocupados para relleno.

¿Entonces cambiaste de carrera a arqueología?

Sí. ¡Fui a Xalapa porque en ese momento quería ser arqueólogo! Después de mil trámites y complicaciones logré ser aceptado en la carrera de antropología en la uv, que tiene una especialidad en arqueología. En mi primer año en la universidad participé en la consulta por el reconocimiento de los derechos de los pueblos indios, cuando nos visitaron los zapatistas del re-

* Profesor-investigador, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana (actofimero@gmail.com).



"Lukas Avendaño", de la serie *Nahuales y tótem-zoootropología*, 2014 **Fotografía** © Jaime Rodríguez

corrido de los 1111 zapatistas. Me encomendaron la tarea de leer las palabras de bienvenida. Ya como en el cuarto semestre me interesé más por la antropología social.

¿Por qué fue eso?

Por las discusiones en las clases. Se abordaban temas que me interesaban. También me gustó el mapa curricular. De hecho, no fue hasta el sexto semestre de la carrera cuando me "cayó el veinte" de lo que se trataba la antropología.

¿Qué temas te interesó investigar?

Cuando tuve que redactar mis protocolos de investigación, no encontraba tema. Me era difícil problematizar, precisar el objeto de estudio. De hecho, en un primer momento intenté abordar el problema de "la muxicidad"; o sea, lo que significa ser *muxe*, pero me era difícil abordarlo como problema.

¿A qué lo atribuyes? ¿A la cercanía con tu propia biografía?

De alguna manera. Yo no podía reflexionar sobre mí mismo porque yo era el "nativo" [risas]. Un deseo de la

antropología es "estar en la piel del nativo", ¡y yo me encontraba hasta en sus huesos! Además, mi vida no la vivo como problema y los actos de discriminación no los vivo por mi "diferencia". En la antropología el "otro" es el problema y yo no puedo verme como un "otro". Luego intenté investigar sobre la danza, las técnicas del cuerpo, y tampoco funcionó.

¿Por qué? ¿Falta de buenos asesores?

Exacto, no había maestros en esa línea de investigación, o los que conocí no me convencían. Yo no quería "folclorizar" el tema de la danza. Ahora agradezco no haber abordado ese tema en aquel tiempo. ¡Ahora haría mi tesis sobre *Réquiem para un alcaraván!* [Risas.] Ahora creo estar maduro para enfrentar a las "autoridades" del campo.

¿Entonces qué tema abordaste al final para tu tesis?

Patrimonio edificado, concretamente la arquitectura civil de Tehuantepec desde finales del siglo XVIII hasta principios del XX. Fue un "trabajo recepcional práctico científico" que incluyó mucha investigación de archivo. En la tesis hago una reflexión sobre la importancia



Lukas Avendaño en *Réquiem para un alcaraván*, presentación en la Universidad Veracruzana, 2012 Fotografía © Luis Yamá

de la arquitectura, del entorno construido y del paisaje para una ciudad sustentable y ecológica.

¿Y cómo fue que te acercaste a la carrera de danza en la Universidad Veracruzana?

Un día me encontré, en el centro de Xalapa, un cartel que convocaba a un taller de técnica y metodología Graham de danza contemporánea. Lo impartía Jaime Blanc, del Ballet Nacional de México. El cartel invitaba a principiantes y avanzados, y pensé que era mi oportunidad para tomarlo. Mis hermanos, que en ese momento vivían en Los Ángeles, California, me enviaron dinero para pagar mi inscripción. Como te comenté, yo ya tenía años de experiencia en danza folclórica, pero esto que se me presentaba era una cosa extraña, una nueva forma de danza que se acompañaba con una nomenclatura especial en inglés y francés, ¡y yo no entendía nada!

Al principio me sentí muy mal; nada me resultaba cómodo ni pensé realizarlo bien. Después de varios días de sufrimiento, en la última clase de metodología el maestro de pronto me llamó, cuando antes me había ignorado. Me acomodó en una posición que se llama *pretzel*. Ahí me mantuvo, mientras explicaba la posición de la pelvis y como ésta se movía para hacer la espiral que subía desde la caja de la pelvis, haciendo girar cada vértebra como si se tratara de una gráfica del ADN, para así obtener los resultados deseados de la técnica en el cuerpo. El maestro me preguntó:

—Y usted, ¿a qué se dedica?

Con mucho nerviosismo le contesté:

—Estudio antropología.

Y él me dijo:

—Pues usted debería ser bailarín, no antropólogo.

Desde entonces no dejo de responsabilizarlos a él y a la maestra Guillermina Bravo, a quien conocí en Querétaro, como los maestros que me impulsaron hacia el mundo de la danza.

¿Es así como decidiste inscribirte en la licenciatura en danza?

Así es. Cursaba el cuarto semestre en la Facultad de Antropología cuando me inscribí en la Facultad de Danza, sin dejar las clases de antropología. Como al año de eso, un día mi asesor me llamó al cubículo y me dijo:

—Sabemos que estás estudiando antropología y danza a la vez. Quiero que sepas que podrás hacer antropología aun cuando tengas 80 años, pero danza no; la danza exige cuerpos jóvenes, fuertes y elásticos. Te

invito a que reflexiones y te decidas, porque de tenerte a medias en la Facultad de Antropología, preferimos perderte.

Esas palabras me metieron en crisis. No podía regresar a casa para decirles a mis padres: “¡Por fin encontré mi verdadera vocación!”. Después de cursar derecho un año en Oaxaca, después de casi tres años en antropología, pensé que no podría decirles que me cambiaría de carrera. Seguí un tiempo, aunque por la cantidad de actividades que tenía –además concursaba en certámenes de atletismo y participaba en activismo estudiantil–, dejé la Facultad de Danza cuando cursaba el quinto semestre. Entonces me concentré en la carrera de antropología. Soy generación 1998-2004, pero no me recibí hasta 2010.

Cuéntame ahora un poco cómo es tu trabajo actual. ¿Combinas tu labor escénica con tu formación antropológica? ¿Sientes que la carrera de antropología contribuyó al giro particular de tu lenguaje escénico?

Cada pieza pienso que es un ensayo antropológico. Planteo el tema como objeto de estudio.

¿Aunque el tema sea tu propia identidad?

Sí, lo planteo como un problema a ser abordado, busco bibliografía, hago práctica de campo, observación participante. Por ejemplo, en la obra *No soy persona, soy mariposa*, cuando digo: “Hablo por los que fuimos expulsados de los cines pornos y negados sin retorno para siempre”, hago referencia a mi trabajo de campo en los cines porno, donde realizo un ejercicio de observación participante y me involucro con los nativos, los empujo hasta sus límites. Cuando digo que hago antropología aplicada, es porque busco generar tensión en esos ambientes, retar a los nativos: “¡A ver, cabrones! ¿Qué tan cabrones pueden ser?”, por citar un ejemplo burdo.

¿Todos tus performances tienen algo de autobiográfico?

La autobiografía es la única forma por la que puedo salir al espacio performativo, pero lo hago con el soporte antropológico, con el ojo clínico de la antropología, aunque dirigiendo la mirada hacia el espectador. Me interesa jugar con los signos y símbolos de la cultura, torcer su entramado.

¿Es decir que “antropologizas” al espectador?

Todo el tiempo. Yo no soy el objeto de estudio; el espectador es mi objeto de estudio. Me interesa involu-



Lukas Avendaño en *No soy persona, soy mariposa*, presentación en la Universidad Veracruzana, 2014 Fotografía © Antonio Prieto

crar al espectador, rasgar su entramado cultural hegemónico. Lo tuerzo y lo destejo para que entonces él tenga el trabajo de ponerse a tejer nuevamente su red de signos. Simulo que soy su objeto de estudio, me mimetizo, dejo que el espectador abra las puertas de su subjetividad para entonces meter mi caballo de Troya en su imaginario.

¿Tienes diálogo con colegas antropólogos para armar tu obra?

No, ninguno. Sí tengo amigos antropólogos y me gusta hablar con ellos, pero a veces siento que no son congruentes con su profesión. Me encanta ese ambiente, me gusta evidenciar lo “falseables” que pueden llegar a ser sus criterios de verdad, lo dañino que pueden llegar a ser cuando embisten todo con su ciencia y objetividad para legitimar una idea.

El año pasado presentaste tu performance No soy persona, soy mariposa en la ENAH. ¿Cómo fue recibido ese trabajo por la gente de allí?

Me invitaron los responsables de la Cátedra Marina-la Miano Borruso, que es una antropóloga que hizo su tesis doctoral sobre los *muxe* y las mujeres en el Istmo. Pero me topé con mucha burocracia para hacer la acción; primero me asignaron un espacio, aunque después dijeron que no. Al final me dieron el pasillo. De allí transité al patio –que le dicen “el lagartijero”– y después a la cafetería, donde hay un ambiente pesado.

¿Y cómo viste la reacción del público, de los maestros y estudiantes?

Pues al principio me sentí como en una fiesta pa’ puro marica; o sea, haciendo algo que sólo le puede interesar a los maricas. Igual estoy exagerando, pero es lo que sentí. Por eso opté por salir al patio para que más gente pudiera ver el trabajo. Y después intervine en la “cafetería”, que estaba llena de machos, algunos me pareció que con aliento alcohólico; allí me subí a las mesas y me puse a agitar los fuetes que uso en el *performance*.¹ Primero hubo muchas risas: se mofaron, chiflaron, pero yo levanté la voz, continué la acción y al final todos estaban calladitos. Cuando terminé hubo muchos aplausos. Eso es lo que más me gustó: intervenir el espacio cotidiano.

¹ En el *performance No soy persona, soy mariposa*, Avendaño realiza, semidesnudo, una coreografía estilizada y cargada de erotismo, a la vez que pronuncia un discurso que entretiene textos del manifiesto “Pensamiento puñal” de Felipe Osornio, alias *Leche de Virgen Trimegisto*.

¿Te preocupa que te estereotipen o encasillen como “el performer muxe”?

No me preocupa. Uno no tiene control sobre lo que el otro diga, piense, sienta, crea o se imagine. Aunque no quisiera ser visto como *muxe*, son los otros los que me reconocen como tal. Yo puedo llegar a Juchitán, Tehuantepec, San Blas, etcétera, muy urbanizado, pero ellos se dan cuenta, por el ojo clínico, si se es *muxe* [risas]. Para mí es un hecho dado, aunque no me interesa usarlo como un membrete para adjudicarme o generar un discurso.

Para terminar, una pregunta sobre tu siguiente trabajo: ¿qué estás preparando ahora? ¿También involucra investigación antropológica?

Sí, estoy planeando abordar la vida de 8 Venado-Garra de Jaguar, del *Códice Nuttall*. Quiero unir el norte con el sur del país partiendo de dos figuras totémicas: el venado por el norte y el jaguar del sur. La trama de la obra es sobre el destierro de los yaquis con destino al Valle Nacional en Oaxaca y las haciendas henequeneras en Yucatán.

¿Será una obra teatralizada, con actores haciendo diversos personajes, o un estilo de performance o danza?

Considero que no será tal cual un *performance*, y si incluyo algo de danza será desde la estética minimalista. Quiero que el formato sea como un código, tocar cosmogonía, historia, y estoy pensando la obra para público infantil. Ése es mi mejor público y hasta ahora no tengo una obra pensada para los niños.

Muchas gracias por esta entrevista, Lukas.



Acciones en duelo. Del dolor a la digna rabia. Ensayo fotográfico¹

Ileana Diéguez Caballero*

Perseguir los cuerpos hasta encontrarlos es la situación que resume la realidad de los duelos suspendidos. El duelo no es un “trabajo”, una práctica aséptica ni un proceso de sustitución, como propuso Freud. Se trata de una pérdida a secas, un sacrificio, como ha insistido Jean Allouch (2006). Estar en duelo hoy, en las actuales circunstancias, va mucho más allá del lamento. Nuestro estado actual nos empuja a transformar gestos de *Suplicantes* en acciones de *Erinias*, en furia de *Bacantes* que pueden destronar –descabezar– a perversos reyes; en implacables fuerzas que ex/ponen el dolor en la esfera pública para exigir el derecho a la digna vida y realizar los ritos a los muertos. Somos parte de un mundo herido que, invirtiendo el ciclo de la vida, ha sacado a las madres a la calle en busca de sus hijos, diseminando las furias sin perdón ni olvido: Madres de Plaza de Mayo, madres de La Candelaria, Damas de Blanco, madres de Ciudad Juárez y de todo México, madres y padres del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad: madres, padres y familiares de los normalistas de Ayotzinapa.

De modo explícito, estas *communitas* del dolor² han diseminado prácticas performativas que cuestionan la tácita condena hacia ciertas formas de duelo público. Al hacer del dolor individual una experiencia colectiva se propicia el sentido de una comunidad política. Como bien señala Judith Butler, “el duelo abierto está estrechamente relacionado con la indignación, y la indignación frente a una injusticia, o ante una pérdida insostenible, tiene un potencial político enorme” (Butler, 2006: 65) porque trastoca el orden, lo pone en cuestión, lo interpela.

Convertir el dolor en digna rabia³ es la voluntad que enmarca hoy las performatividades ciudadanas y contamina las prácticas artísticas. Bordar, como hacen las madres que buscan a sus hijos y todos los que insisten en decir los nombres de nuestra inmensa lista de pérdidas; accionar, como hacen tantos creadores, para visibilizar la barbarie, insistir en la vida y en la posibilidad de cambiar la historia. Pienso que en la historia reciente de México ha tenido lugar la más explícita expresión y diseminación de acciones luctuosas, emprendidas por distintos sectores de la sociedad y por cuenta propia.

* Profesora-investigadora, Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa (insular5@yahoo.com).

¹ Las fotografías que no son de mi autoría fueron generosamente autorizadas por sus autores para formar parte de este ensayo. Mi agradecimiento a Salomé Fuentes Flores, Pablo González y Juan Enrique González.

² Retomo el término *communitas* de Victor Turner (1988: 138), entendida como antiestructura abiertamente opuesta al carácter jurídico-político de las estructuras sociales. Pienso las *communitas* en que se reúnen familiares de las víctimas como antiestructuras disidentes de toda obediencia a las estructuras estatales que suspenden la impartición de justicia.

³ Desde hace más de 20 años, en palabras del entonces subcomandante insurgente Marcos (2014), el dolor y la rabia han generado el desafío a todo y a todos. El 15 de noviembre de 2014, desde el caracol de Oventik, el subcomandante insurgente Moisés expresó a los familiares de los normalistas de Ayotzinapa: “Han sido ustedes, los familiares y compañeros de los estudiantes muertos y desaparecidos, quienes han conseguido, con la fuerza de su dolor, y de ese dolor convertido en rabia digna y noble, que muchas, muchos, en México y el mundo, despierten, pregunten, cuestionen” (“Palabras...”, 2014).

Quizá la instalación anónima y colectiva más reiterada para representar a los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa ha sido la paradigmática disposición de 43 sillas portando las fotografías de cada uno; si bien su creación y construcción implica una acción performativa, ésta ha devenido imagen representacional, escena fantasmal que busca dar forma a la ausencia. Es inevitable pensar en su teatralidad por el dispositivo representacional que la genera, por la fuerza evocadora de los elementos y objetos específicos que están en lugar de los desaparecidos. Este breve ensayo fotográfico quiere dar cuenta de algunas de las performatividades ciudadanas y artísticas que se han constituido como expresiones de dolor y de rabia ante la creciente cifra de desapariciones forzadas y de muerte violenta en México. La pérdida como experiencia límite –el más rotundo de los límites– ha detonado acciones que desafían las estructuras de sumisión al miedo, que corporeizan el derecho público a llorar la muerte, a reclamar y exigir el derecho primordial a la vida en tiempos en que pareciera que “estar vivo es subversivo”, según la frase expresada por una manifestante durante la Segunda Acción Global por Ayotzinapa, el 22 de octubre de 2014 (Mejía, 2014).

Bibliografía

Allouch, Jean, *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, Buenos Aires, Literales, 2006.

Butler, Judith, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

Mejía Madrid, Fabrizio, “El otoño de nuestra indignación”, en *Proceso*, 25 octubre 2014, en línea [<http://www.proceso.com.mx/?p=385799>].

“Palabras de la Comandancia General del EZLN, en voz del subcomandante insurgente Moisés, al terminar el acto con la caravana de familiares de desaparecidos y estudiantes de Ayotzinapa, en el caracol de Oventik, el día 15 de noviembre del 2014”, en *Enlace Zapatista*, 2014, en línea [<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/11/15/palabras-de-la-comandancia-general-del-ezln-en-voz-del-subcomandante-insurgente-mois-es-al-terminar-el-acto-con-la-caravana-de-familiares-de-desaparecidos-y-estudiantes-de-ayotzinapa-en-el-caracol-d/>].

Subcomandante insurgente Marcos, “El dolor y la rabia”, en *Enlace Zapatista*, mayo de 2014, en línea [<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/05/09/el-dolor-y-la-rabia/>].

Turner, Victor, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid, Taurus, 1988.



Leticia Hidalgo, madre de Roy Rivera, estudiante de la UANL desaparecido el 11 de enero de 2011. La imagen forma parte de la serie *Desaparición forzada* del proyecto editorial *Daños colaterales*, de la fotógrafa regiomontana Salomé Fuentes **Fotografía** © Salomé Fuentes, cortesía de la autora



Instalación por los 43 normalistas de Ayotzinapa desaparecidos en Iguala, Guerrero, el 26 de septiembre de 2014, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), 14 de noviembre 2014 **Fotografía** © Ileana Diéguez



Convirtamos nuestro dolor en rabia..., manifestantes durante la Tercera Acción Global por Ayotzinapa, Centro Histórico de la ciudad de México, 5 de noviembre de 2014 **Fotografía** © Ileana Diéguez



Performatividades ciudadanas del dolor y la rabia, acción convocada por la ciudadanía en protesta por las declaraciones del titular de la PGR la tarde anterior, cuando comunicó la versión oficial que busca dar por cerrado el caso Ayotzinapa, Zócalo de la ciudad de México, 8 de noviembre de 2014 **Fotografía** © Ileana Diéguez



Fue el Estado, Cuarta Acción Global por Ayotzinapa, Centro Histórico de la ciudad de México, 20 de noviembre de 2014 **Fotografía** © Ileana Diéguez



Bordados por la paz, pañuelos realizados por personas de distintas ciudades de México que bordan los nombres de los desaparecidos y asesinados desde el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa, expuestos en la avenida Juárez del Centro Histórico de la ciudad de México, 1 de diciembre de 2012. La imagen fue tomada unas horas antes de la represión que acompañó la toma de posesión presidencial de Enrique Peña Nieto **Fotografía** © Salomé Fuentes, cortesía de la autora



¿Qué cosecha un país que siembra cuerpos?, manifestante durante la Tercera Acción Global por Ayotzinapa, calle Madero, ciudad de México, 5 de noviembre de 2014 **Fotografía** © Ileana Diéguez



Arriba y abajo *Réquiem para una tierra perdida*, de Violeta Luna. En palabras de la artista, se trata de una “intervención performativa a manera de ritual para recordar los miles de muertos caídos en la llamada guerra contra el narcotráfico” desplegada por el Estado mexicano. Acción presentada en el marco del proyecto *Des/montar la re/presentación*, UAM Cuajimalpa, 28 de febrero de 2013
Fotografías © Pablo González





Una de las marchas que cada mes realiza Ciudadanos en Apoyo a los Derechos Humanos (CADHAC) rumbo a la Procuraduría General de Justicia del estado de Nuevo León para revisar el seguimiento de los casos de desaparición forzada. Imagen tomada por la autora como parte de las primeras aproximaciones a su proyecto editorial *Daños colaterales*, el 16 de febrero de 2012

Fotografía © Salomé Fuentes, cortesía de la autora



Instalación realizada por Ciudadanos en Apoyo a los Derechos Humanos (CADHAC) en la Procuraduría General de Justicia del estado de Nuevo León, en la que se utilizaron pertenencias y fotografías de los familiares desaparecidos, el 16 de febrero de 2012

Fotografía © Salomé Fuentes, cortesía de la autora



¿Qué estamos haciendo los jóvenes para desaparecer?, de Campo de Ruinas, colectivo interdisciplinario de creación artística. Instalación y acción escénica en torno a la desaparición forzada de estudiantes en México, Casa del Libro, Monterrey, Nuevo León, 31 de octubre de 2014 **Fotografía** © Ileana Diéguez



País de fantasmas, altar de muertos de Rosa María Robles, impregnado con la sangre donada por varios activistas el día de la apertura de la instalación, Casa del Libro, Universidad Autónoma de Nuevo León, 30 de octubre de 2014 **Fotografía** © Ileana Diéguez



La Piedad (2010), videoinstalación de Rosa María Robles, de la serie *La rebelión de los íconos*, en fotografía de Jesús García, impresa sobre cintra. De esta instalación forman parte 365 imágenes documentales de la violencia en Sinaloa realizadas por Fernando Brito. La fotografía reproducida aquí fue tomada en la exposición *Navajas (primera y segunda parte, 2007-2012)*, Centro de las Artes de Monterrey, Nuevo León, marzo de 2012 **Fotografía** © Ileana Diéguez



Bacantes. Para terminar con el juicio de Dios, grupo La Rendija, Yucatán. Creación escénica bajo la dirección de Raquel Araujo que explora el límite de los cuerpos y reelabora la trágica iconografía de estos tiempos. En la imagen, una *Pietà* contemporánea, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, junio de 2013 **Fotografía** © Juan Enrique González

Entre el *performance* y la antropología

Antonio Prieto Stambaugh*

El *performance* es actuación tanto poética como política, que se mueve en un espacio liminal de prácticas transdisciplinarias que rompen con los límites canónicos de las artes escénicas mediante un diálogo crítico con las ciencias sociales y humanas. El presente fotoensayo celebra el trigésimo aniversario del libro *Between Theatre and Anthropology*, de Richard Schechner (1985), con un recorrido de algunas formas escénicas que demuestran los entrecruzamientos del *performance*, la antropología y el activismo social.

Durante la primera mitad del siglo xx se dio inicio a un diálogo intercultural en el que creadores de Europa y América se acercaron a las formas escénicas de Asia, fascinados por su vínculo con tradiciones ancestrales. Tanto Antonin Artaud como Miguel Covarrubias vieron danzas escénicas balinesas en la Exposición Colonial de París en 1931, después de lo cual el primero escribió sus influyentes ensayos sobre la necesidad de recuperar la vitalidad ritual del teatro, compilados en *El teatro y su doble* (1938), en tanto que el segundo viajó a Bali para realizar una extensa etnografía de la cual derivó su libro *La isla de Bali* (1937).

Un estudio más sistemático de las tradiciones escénicas en Asia fue emprendido por Eugenio Barba, creador de la antropología teatral, quien viajó a la India en 1963 para conocer de primera mano los sistemas de entrenamiento actoral del *kathakali*.

Si bien la primera ola de este teatro intercultural protagonizó a artistas “occidentales” estudiando a los “orientales”, con todas las problemáticas poscoloniales que esto implica, en fechas más recientes creadores de China, Japón, la India y el sureste de Asia emprenden proyectos de colaboración con sus pares europeos y americanos. Tal es el caso de Sangeeta Isvaran, de la India, quien en asociación con diversas ONG y organismos internacionales ha desarrollado proyectos de danza-teatro y empoderamiento social en comunidades vulnerables del mundo entero, tales como sexo-servidoras, niños de la calle y grupos étnicos.

En México, el Taller de Investigación Teatral de la UNAM tiene 40 años estudiando técnicas corporales tanto mesoamericanas como asiáticas para la creación de un “teatro antropocósmico” que involucra al espectador de manera psicofísica.

Existen diversos ejemplos de teatro indígena en México, entre los cuales destaca Fortaleza de la Mujer Maya (Fomma), asociación fundada en 1994 por Petrona de la Cruz Cruz e Isabel Juárez Espinosa en San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

El trabajo escénico de Fomma gira en torno a los derechos indígenas y de la mujer, la ecología, la salud y la revitalización de las lenguas tzeltal y tzotzil. El teatro indígena se puede ubicar dentro de un movimiento más amplio de teatro popular latinoamericano, que involucra a todo tipo de comunidades subalternas y se caracteriza por un elevado compromiso político, pero también ético y estético. Un ejemplo destacado de esto hoy en día es el Grupo Cultural Yuyachkani, de Perú.

* Profesor-investigador, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana (actoefero@gmail.com).



Representación del *Ramayana* en la tradición *Wayang Wong* de Bali, una forma escénica que combina danza, canto y actuación estilizada con el uso de máscaras, vestuarios y gestualidad de elevada codificación simbólica, 2004 **Fotografía** © Antonio Prieto S.

Con el advenimiento de la sensibilidad posmoderna emerge el *performance* conceptual, también conocido como arte acción, un medio idóneo para artistas provenientes de culturas o identificaciones sexo-genéricas marginadas por el discurso dominante. En Estados Unidos, artistas latinos como Guillermo Gómez-Peña, Nao Bustamante y Coco Fusco deconstruyen mediante el *performance* los estereotipos en que se ven encasillados. En México, las cuestiones de género y etnicidad confluyen en el trabajo de Lukas Avendaño, en cuya obra *Réquiem para un alcaraván* (2012) se realiza una intervención performática *queer* en el repertorio del imaginario nacional de “la tehuana”.

El fotoensayo que presentamos aquí propone un recorrido visual de estas experiencias.



Escena inicial de una función de *kathakali* en la que aparece el actor Vijeyan Veeyam maquillado al estilo *katti* (cuchillo) que representa a personajes nobles o casi divinos de personalidad arrogante y ambiciosa. Templo de Muttapan, Kerala, India, 2007 **Fotografía** © Antonio Prieto S.



El Kutiyattam es una tradición viva de drama sánscrito que se practica en Kerala, India. En la imagen, la escena culminante de la obra *Shakuntala*, de Kalidasa, con dramaturgia y dirección de G. Venu, 2007 **Fotografía** © Antonio Prieto S.



Nicolás Núñez, Virginia Gómez y otros miembros del Taller de Investigación Teatral de la UNAM realizan la dinámica *Citlalmina*, una “meditación en movimiento” que abreva de la danza conchera y la danza del *Sombrero negro* tibetana, 1999 **Fotografía** © Steve Forrest



Petrona de la Cruz, directora artística de Fortaleza de la Mujer Maya, A.C., relata su historia de vida en el *performance Dulces y amargos sueños*, 2013-2014 **Fotografía** © Lydia Reich



Con *Los músicos ambulantes*, obra de creación colectiva estrenada en 1983, el Grupo Cultural Yuyachkani rescata personajes y tradiciones musicales del ámbito popular peruano. Presentación durante un encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, Lima, Perú, 2002 **Fotografía** © Lorie Novak



Rosa Cuchillo, con Ana Correa, del grupo Yuyachkani, es un rito de purificación, limpieza y florecimiento a la usanza tradicional de algunos pueblos peruanos de los Andes. Rosa Cuchillo es la madre que busca más allá de la muerte a su hijo desaparecido; una historia de coraje, amor y esperanza. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2013 **Fotografía** © Lorie Novak



Guillermo Gómez-Peña ejerce lo que llama una "antropología inversa", en *performances* que marginan simbólicamente a la cultura dominante. Aquí posa como "san Pocho Aztlanteca", el cual devuelve la mirada al público voyerista en *The Temple of Confessions*, Museo de Arte de Detroit, 1995
Fotografía © cortesía de Guillermo Gómez-Peña



Con el performance *Observations of Predation in Human: A Lecture by Dr. Zira, Animal Psychologist* (2013-2014), Coco Fusco realiza una parodia de la etología a partir del personaje de la famosa chimpancé de ciencia ficción (con doctorado en psicología social) que analiza patrones destructivos de la conducta humana
Fotografía © cortesía del Walker Arts Center



Se ha acuñado el término “artista” para designar a creadores cuyos proyectos combinan el arte con el activismo social. Sangeeta Isvaran es una destacada artista del sur de la India, con entrenamiento en la danza clásica del *Bharatanatyam* y danzas del sureste asiático, Europa y África occidental, creando un singular estilo coreográfico. Aquí realiza una demostración de su trabajo en la Universidad Veracruzana, 2010 **Fotografía** © César Pisi



Lukas Avendaño en la "danza performativa" *Réquiem para un alcaraván*, 2012 **Fotografía** © Edson Caballero Trujillo



Escena de la boda *muxe* en *Réquiem para un alcaraván*, de Lukas Avendaño, en la que interviene un joven espectador. Presentación en la Universidad Veracruzana, Xalapa, 2012 Fotografía © Luis Yamá Calvillo



Lukas Avendaño en *No soy persona, soy mariposa*, presentación en la Universidad Veracruzana, 2014 Fotografía © Antonio Prieto

Performance y ritual. Las “ofrendas nuevas” en Teloloapan, Guerrero

Anne W. Johnson*

Como es costumbre en todo México, en Teloloapan se celebra el Día de Muertos con mucho lujo. Sin embargo, el festejo que se lleva a cabo en este poblado de la región norte de Guerrero se distingue de conmemoraciones similares gracias a un conjunto de características muy particulares. En Teloloapan se enfatizan las “ofrendas nuevas” hechas para conmemorar a las personas recientemente fallecidas, mediante la construcción de un escenario amplio y tupido. Las ofrendas nuevas, muchas veces elaboradas por ofrenderos profesionales, incorporan a santos y vírgenes de tamaño natural, fotografías, plantas, “llorones”, pasto, maquetas, “sonetos”, manualidades, objetos en miniatura y una serie de elementos teatrales y multimediáticos, además de velas, flores, pan y otros alimentos típicos de las ofrendas mexicanas.

Esta celebración, que mezcla lo tradicional con lo moderno, es una manera de marcar y manejar la pérdida, de participar en una práctica considerada como parte de la identidad teloloapense, y de exhibir públicamente la inversión económica y emocional que implica la construcción de la ofrenda nueva. En la ofrenda se emplean objetos que evocan recuerdos tanto entre los productores como entre los consumidores de la ofrenda para armar ensamblajes que convierten la trayectoria de vida de un individuo en una especie de exhibición teatral, la cual será consumida por un público que puede incluir familiares y amigos, el público en general, y el propio espíritu del difunto.

La ofrenda teloloapense juega con nociones de tiempo y espacio, combina medios y mezcla escalas. Como práctica performativa, produce un espacio densamente poblado por objetos y emociones que llama al espíritu del difunto para que vuelva y disfrute de los sabores de la vida una vez más, al tiempo que llama a los familiares vivos que se encuentran lejos. El gasto que requieren estas ofrendas también exhibe a la comunidad el valor atribuido al difunto por parte de sus familiares, a la vez que participa en un *ethos* cristiano mediante el uso simbólico de imágenes extraídas de la hagiografía católica.

La serie aquí presentada es representativa de estas ofrendas y fue tomada en Teloloapan durante los Días de Muertos de 2011 y 2013, en la cual se observa la creciente tendencia a emplear en forma creativa diversas tecnologías mediáticas en las ofrendas, entre éstas el video, la música, luces negras y fotografías reproducidas a escala humana.

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













Semana Santa en Santiago Azajo, Michoacán

Elizabeth Araiza Hernández*

Santiago Azajo, ubicado en la región conocida como la Ciénega de Zacapu, Michoacán, es quizá el único poblado del área purépecha de esa entidad –y quizá de todo México– donde se lleva a cabo un vía crucis donde, salvo Cristo, el resto de los personajes lleva máscaras, lo cual es raro en una conmemoración de Semana Santa. Acaso una excepción sea la Judea de Purísima del Rincón, Guanajuato, si bien, como su nombre lo indica, no es una representación del vía crucis, sino del acto de traición de Judas y su castigo en la horca. Las máscaras de ambas conmemoraciones se asemejan mucho. En Purísima del Rincón la mayoría figuran rostros humanos, hombres blancos con barbas y expresión serena, mientras que en Santiago Azajo las de este tipo son una minoría, de modo que no son las mismas que se usan en otros poblados indígenas durante esta festividad –por ejemplo, entre los yaquis, coras, rarámuris y huicholes emulan a seres de la naturaleza, animales y entidades sobrenaturales asociadas con la imagen de Cristo–. Se dice que en Purísima del Rincón la Judea se representó por primera vez en 1873, por iniciativa de Hermenegildo Bustos, pintor y artista plástico local quien creó a los ocho personajes y sus máscaras –dos Judas: “Malco”, “El Taco” o “La Risueña”; un diablo mayor y un diablo menor, y “El Viejo”–. En Azajo, el origen del vía crucis con máscaras no se atribuye a una sola persona y la fecha se pierde en la memoria; allí los personajes no son ocho, sino alrededor de 80, entre Herodes, Pilatos, Judas, la muerte, cerca de 30 judíos, algunos diablos, cuatro soldados, dos o tres escribas y Jesucristo.

Además de esta asombrosa particularidad, hay otro aspecto que llama la atención y que asimismo marca la especificidad de Santiago Azajo: la combinación de varias formas de conmemorar Semana Santa que observamos en otros lugares de México. Si bien se lleva a cabo al modo del vía crucis viviente, en un momento dado, en el atrio de la iglesia, se realiza una procesión en la que 12 apóstoles, seguidos de los participantes, llevan a cuestas una imagen de Cristo y otra de la Virgen María, ambas vestidas de negro; se les transporta de tal modo que pareciera que se desplazan por sí mismas –cual si levitaran– hasta unirse en un encuentro místico: se inclinan una frente a la otra y se rozan los rostros para luego separarse y dirigirse, cada una por su lado, al interior de la iglesia, donde son colocadas. El Jueves Santo todos los personajes, vestidos con sus trajes, recorren las calles principales, pidiendo a las personas una aportación económica, acto que entre los yaquis recuerda al de los fariseos o judíos. Las acciones del vía crucis y de la peregrinación se acompañan por momentos con música de flauta y tambor, cuya sonoridad recuerda a la de muchos los rituales de Semana Santa en poblados indígenas. Sin embargo, también se entonan cantos con un tono melancólico, de arraigo colonial. Como se aprecia en esta serie, la representación del vía crucis en Azajo no tiene un estilo realista; por ejemplo, Jesucristo no es flagelado: sólo se ve su túnica con manchas rojas, que en sí mismas evocan su tortura.

Las fotografías fueron tomadas por Libertad M. R. Araiza durante la Semana Santa de 2014.

* Profesora-investigadora, Centro de Estudios Rurales, El Colegio de Michoacán (elizabeth.araza@colmich.edu.mx).









In memoriam

En 2014 y lo que va de 2015, el INAH ha sufrido irreparables pérdidas de profesores e investigadores que enriquecían la vida académica de nuestra institución. Se trata de mujeres y hombres pilares en los estudios arqueológicos, antropológicos e históricos, así como de estudiosos que realizaron una importante labor a favor del patrimonio cultural. Hoy recordamos su importante trayectoria y legado.

Silvio Zavala Vallado (1909-2014)

Jurista, historiador y diplomático. Su estrecha relación con el INAH se inició cuando fue director del Museo Nacional de Historia, en el Castillo de Chapultepec, de 1946 a 1954, y con la donación de más de 10 400 documentos de su acervo personal a la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (BNAH), entre los que destacan un *corpus* de cartas que intercambió con el historiador Rafael Altamira, el cual da testimonio de las difíciles condiciones del intelectual español exiliado en Francia durante la Segunda Guerra Mundial.

Este acervo epistolar es sólo una parte de los documentos, testimonios, reconocimientos, diplomas y pasaportes españoles que el propio diplomático entregó a la biblioteca para su resguardo. La BNAH alberga dos vitrinas con 162 reconocimientos otorgados al historiador, entre los que se encuentran el Premio Príncipe de Asturias, la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X *El Sabio*, así como las medallas Tomás Moro, José María Morelos y Pavón y Juan Carlos I Rey de España.

Enrique Luft Pávlata (1931-2014)

Pintor, poeta, arquitecto y restaurador, se desempeñó durante tres décadas como restaurador-conservador en

la Dirección de Monumentos Históricos del INAH, en trabajos como los de la excavación y conservación de las ruinas prehispánicas encontradas en el terreno anexo al hoy Museo de Artes e Industrias Populares de Pátzcuaro, además de que fue partícipe en la restauración y conservación del templo del Señor Santiago en Túpáparo, municipio de Huiramba, ambos en el estado de Michoacán.

Asesoró los trabajos de conservación de edificios históricos de Pátzcuaro, Quiroga, Tzintzuntzan, Salvador Escalante y Tuxpan, y fue director del Museo Regional de Pátzcuaro, donde se constituyó en un promotor incansable del patrimonio cultural tangible e intangible de Michoacán.

Nacido en Linz, Austria, Luft Pávlata ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Berlín, Alemania, en 1956, y destacó como discípulo del expresionista Max Kraus. Gracias a una beca del gobierno francés, estudió grabado en París con Stanley William Hayter, en el prestigioso Atelier 17.

Llegó a México en 1961, década durante la cual realizó trabajos de restauración de monumentos históricos, así como de esculturas policromadas, lacas y pinturas de caballete. Además, trabajó en restauración e investigación sobre técnicas de pasta de caña de maíz y del maque michoacano.

Incursionó en la pintura, el *collage*, el grabado, el dibujo, la poesía, la arquitectura, y su obra forma parte de colecciones privadas en Nueva York y San Francisco, Estados Unidos, además de Suiza y México.

En 1992 publicó el libro *La barca lunar en la entrada de servicio*, un compendio de haikús y poemas que firmó como H. G. Pávlata, editado por la Universidad Pedagógica Nacional.

María Teresa Jaén Esquivel (1933-2014)

Antropóloga física, el trabajo de laboratorio absorbió buena parte de su tiempo académico. Muchos de los antropólogos físicos más notables de la actualidad aprendieron con ella no sólo acerca de la limpieza, restauración, consolidación, reconstrucción, marcado y embalaje de restos óseos, sino también cómo realizar la descripción morfométrica de un esqueleto y, sobre todo, a reconocer e identificar aquellos padecimientos que dejan huella en los huesos. Sus últimos trabajos versaron sobre condiciones de salud y vida entre las monjas del ex convento de San Jerónimo, displasias óseas en el México antiguo y paleopatología en colecciones del occidente de México.

Sonia Lombardo Pérez Salazar (1936-2014)

Maestra en ciencias antropológicas con especialidad en arqueología, maestra en historia de las artes plásticas, doctora en historia del arte e investigadora emérita del INAH, centró su labor en la historia del arte con especialización en pintura mural prehispánica e historia urbana de la ciudad de México, además de que coordinó por más de una década el Seminario de Estudios de Historia del Arte en la Dirección de Estudios Históricos (DEH).

Ocupó diversos cargos, entre éstos jefa del Departamento de Investigaciones Históricas de la DEH, directora de Monumentos Históricos, coordinadora nacional de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, y directora del Museo Nacional de Antropología.

Creó y dirigió el Programa Nacional de Catalogación de Monumentos Históricos, promovió proyectos para la reestructuración del Museo Nacional de Antropología y fue investigadora responsable de los proyectos “Censos históricos de la ciudad de México (1753-1910)” y “Espacio y estructura social en la ciudad de México, 1753-1882”.

Asimismo destacó por su participación en las sesiones de la Convención de Patrimonio Mundial de la UNESCO, encabezando a la delegación mexicana, y fue miembro durante dos periodos de la mesa directiva de la propia convención, en la que se obtuvo como resultado la declaratoria como patrimonio mundial de las primeras siete zonas de monumentos de México.

Su producción bibliográfica es extensa. Entre sus obras destacan, en historia del arte, *La Ciudadela: ideología y estilo en la arquitectura del siglo XVIII*; *Desarrollo urbano de México-Tenochtitlán, según las fuentes históri-*

cas; Pintura mural maya de Quintana Roo y Cacaxtla: lugar donde muere la lluvia en la tierra, así como el ensayo *Tradición e innovación en el estilo de Bonampak*, acerca del libro *La pintura mural prehispánica de México II. Área maya, Bonampak. Estudios* (t. II).

En el ámbito de la historia urbana destacan sus textos *Atlas histórico de la ciudad de México* (vols. I y II); *Trajes y vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp*; *El quehacer de censar. Cuatro historias, y Territorio y demarcación en los censos históricos de la ciudad de México*, estos dos últimos en coautoría.

Dolores Pla Brugat (1954-2014)

Nacida en Vilasaca, Gerona, España, doctora en historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se especializó en el estudio del exilio republicano español y desarrolló como líneas de investigación los temas “Historia de las migraciones” y “Mestizaje y desindianización”. Fue investigadora de la Dirección de Estudios Históricos del INAH desde 1980, donde coordinó un seminario dedicado al estudio de los extranjeros en México, espacio académico en el que creó el Archivo de la Palabra, un programa de historia oral pionero en México.

Tras la aparición de su libro *Los Niños de Morelia. Un estudio sobre los primeros refugiados españoles en México* (1985), coordinó la transcripción y edición de decenas de entrevistas con exiliados españoles.

En la DEH trabajó también en la edición de la revista *Historias* y colaboró en varios libros colectivos, como *Extranjeros en México. Bibliografía 1821-1900* (1993) y *El exilio catalán en México. Notas para su estudio* (1997). Su tesis doctoral *Els exiliats catalans. Un estudio de la emigración republicana española en México* se publicó como libro en 1999.

Compiló varias historias de vida en títulos como *Ya aquí terminó todo. Testimonios de la Guerra Civil española* (2000) y *El aroma del recuerdo. Narraciones de españoles republicanos refugiados en México* (2003), y coordinó a varios de sus colegas para integrar el volumen *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina* (2007), prologado por Nicolás Sánchez Albornoz.

Hilda García Jiménez (1964-2014)

Arquitecta adscrita a la Dirección de Monumentos Históricos en Coahuila durante 20 años y desde 2013 en Oaxaca, impulsó diversas estrategias de conservación

del patrimonio edificado. Recientemente coordinaba el Registro de Bienes Inmuebles Históricos del Estado de Oaxaca. Asimismo estuvo al frente de los proyectos de rehabilitación financiados por el Fondo de Desastres Naturales (Fonden), tras los sismos de 2010 y 2012, y los fenómenos hidrometeorológicos que afectaron a esa entidad federativa en 2010.

En la ciudad de Oaxaca supervisó los proyectos “Restauración y rehabilitación del Museo del Palacio de Gobierno”, “Mejoramiento urbano del acueducto (tramo Los Arquitos)”, “Restauración y rehabilitación del conjunto de la antigua estación del ferrocarril”, “Restauración de los templos de Las Nieves y de Guadalupe”, “Restauración y rehabilitación del conjunto arquitectónico de San Pablo”, “Rehabilitación del zócalo y de la plazuela del templo del Carmen Alto” y “Restauración de la catedral de Oaxaca”.

Asimismo supervisó el proyecto de “Análisis de la arquitectura religiosa de 15 templos de Huajuapán de León”, y trabajó en el registro de inmuebles históricos dañados por movimientos políticos-sociales en la ciudad de Oaxaca durante 2006. Elaboró, en coordinación con el arquitecto Víctor Pérez Cruz, el proyecto de “Restauración y rehabilitación de la casa Odriozola”, ubicada en San Pedro y San Pablo Teposcolula.

En su última participación en el XII Congreso Mundial de la Organización de las Ciudades del Patrimonio Mundial Oaxaca, celebrado en 2013, la especialista del INAH destacó la importancia de que esa entidad contara con dos declaratorias: Zona de Monumentos Históricos de la Ciudad de Oaxaca y Zona de Monumentos Históricos de San Pablo y San Pedro Teposcolula.

Teresa Castelló Yturbide (1917-2015)

Escritora y pintora, fue conocida en el mundo de la literatura infantil como *Pascuala Corona* y *Girasola*, nombre de una nana michoacana que le contaba cuentos durante su infancia y que tomó como seudónimo para publicar estas narraciones. Su producción literaria fue muy amplia, y entre sus obras publicadas destacan *Cuentos mexicanos para niños* (México, Porrúa) y *Cuentos de rancho* (México, SEP), así como *Leyenda de la china poblana* y *Mi abuela Romualda* (México, Tecolote), textos elegidos para formar parte del acervo de las bibliotecas escolares de todo el país.

Asistió a la Escuela de Pintura La Esmeralda para perfeccionar su pintura de caballete y la ilustración de sus libros. Estudia de los textiles indígenas y una

profunda respetuosa de los artesanos y trabajadores textiles, desarrolló investigaciones que dieron como resultado libros, artículos en revistas, conferencias y asesoría a investigadores. Publicó en coautoría los dos volúmenes del *Traje indígena de México*, bajo el sello del INAH, y fundó la asociación Pro Seda para apoyar el cultivo de la morera y la crianza de gusanos de seda con un grupo de mujeres mixtecas.

Su libro *Presencia de la comida prehispánica* fue pionero en mostrar la continuidad cultural de la cocina indígena de México. Su trayectoria la hizo acreedora al Premio Bellas Artes de Cuento Infantil Juan de la Cabada (2010), al Premio Antonio Robles (1993) por *El morralito del ocelote*, y al Premio White Ravens (1987) por la publicación *Tres colorantes prehispánicos*.

Arturo Romano Pacheco (1921-2015)

Investigador emérito del INAH adscrito a la Dirección de Antropología Física, fue un referente en el tema de la craneometría y la deformación cefálica intencional. Entre sus trabajos destacan los estudios realizados a las osamentas de Pakal El Grande y la Reina Roja de Palenque; el hallazgo e identificación de los restos de Sor Juana Inés de la Cruz, en el ex convento de San Jerónimo, y los del padre Francisco Eusebio Kino, en Sonora. Dirigió, entre muchos otros, los trabajos de salvamento de los restos fósiles de la “mujer del Peñón”. Dejó en proceso el estudio de los restos de las monjas del convento de San Jerónimo.

Fue jefe del Departamento de Antropología Física del INAH –en la actualidad Dirección de Antropología Física– y del Departamento de Prehistoria, así como director del Museo Nacional de Antropología. Durante más de 60 años de servicio en el INAH colaboró y dirigió innumerables proyectos de investigación. Como profesor, impartió clases en la ENAH y dirigió numerosas tesis.

Impartió cursos de fotografía física forense y craneología humana, y fue miembro fundador de la Academia Mexicana de Criminalística. Autor de más de una treintena de libros, su más reciente publicación, en 2014, fue *La población antigua de la Villa de Guadalupe (1200-1700)*, en coautoría con María Teresa Jaén Esquivel (†) y Josefina Bautista Martínez.

Raquel Tibol (1923-2015)

Crítica de arte que creó una visión no sólo de la creación plástica, sino de la historia y perspectivas del devenir

de la cultura mexicana en su conjunto. A lo largo de su vida, sus puntos de vista contribuyeron de manera decisiva a la construcción de un solo reservorio crítico que ha sido, desde hace 60 años, el complemento idóneo del flujo colosal de la creación plástica en nuestro país. Su vocación unió fuerzas con otras voces igualmente autorizadas para consumir el examen riguroso de la producción artística tanto del pasado como del presente de México.

En el INAH escribió artículos para la revista *Alquimia* del Sistema Nacional de Fototecas, así como para otras publicaciones de la institución.

Publicó más de 30 libros sobre artistas como Siqueiros, Tamayo, Rivera, Kalho y Bustos. Entre los reconocimientos que se le otorgaron destaca el Primer Premio Nacional Antonio García Cubas, el Premio de Periodismo Cultural Fernando Benítez, la Medalla de Oro de Bellas Artes y un doctorado *honoris causa* por la Universidad Autónoma Metropolitana.

Mariano Monterrosa Prado (1932-2015)

Historiador por la UNAM y la Escuela de Altos Estudios de la Sorbona de París, fue investigador emérito del INAH y un gran impulsor de estudios sobre iconografía religiosa. Su vida transcurrió entre vírgenes, Cristos sangrantes, arcángeles y demonios, ánimas del purgatorio y todo el martirologio católico. Se desempeñó durante más de una década como jefe de Catálogo y del Archivo Fotográfico, haciendo una labor de registro fundamental para proteger el patrimonio cultural.

Como investigador, durante más de medio siglo publicó diversos títulos –algunos en coautoría– que hoy son referencia obligada para los interesados en el tema, entre muchos otros el *Manual de símbolos cristianos*; *Bibliografía sobre arte colonial de Justino Fernández*; *Iconografía del arte del siglo XVI en México*; *Un hombre confiable: Rubén Aguilar Monteverde*; *Oratorios de San Felipe Neri en México* y *Las devociones cristianas en México en el cambio de milenio*.

Como parte de sus cursos, el maestro Monterrosa incluía visitas guiadas a parroquias, donde explicaba la iconografía de las fachadas y de los objetos que albergaban. Sus conocimientos eran un pozo sin fondo sobre historia virreinal de México, de América, de Europa, de la cristiandad, del arte, del barroco, etcétera. Quienes participaron en sus cursos lo trataban como un abuelo sabio que, además, mantenía la curiosidad de un niño. Sus clases eran de una verdadera erudición.

Carlos Flores Marini (1938-2015)

Arquitecto, restaurador y docente reconocido por su trabajo destacado en favor de la conservación del patrimonio monumental y la protección del patrimonio histórico de México y América Latina, inició su vida profesional en la zona arqueológica de Cuicuilco y ocupó la Jefatura de Monumentos Coloniales del INAH.

Participó en más de 150 proyectos de conservación, remodelación y revitalización de monumentos históricos, entre ellos el alcázar de Colón en Santo Domingo, República Dominicana; los centros históricos de Salvador de Bahía, Brasil; Cartagena de Indias, Colombia; Panamá Viejo, El Casco Antiguo y Portobelo, Panamá; La Antigua, Guatemala, y la zona arqueológica de Copán, Honduras.

Destacó su participación en el Comité de Redacción y fue firmante por México de la Carta Internacional para la Restauración y Conservación de Monumentos Históricos, mejor conocida como la *Carta de Venecia*; participó en la creación de las Normas de Quito sobre conservación y utilización de monumentos y lugares de interés histórico y artístico (1967), y en la Resolución de Santo Domingo sobre experiencias en la conservación y restauración del patrimonio monumental de los periodos colonial y republicano.

Desarrolló una fructífera trayectoria en el campo de la docencia como profesor titular de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, donde fundó la carrera de restauración de monumentos, y también formó diversas generaciones en la ENAH y la ENCRYM, en la que impartía la cátedra que lleva su nombre.

Inició su labor en el INAH al lado de personalidades como Eusebio Dávalos, Ignacio Bernal, José Villagrán y Francisco de la Maza. Publicó múltiples artículos de divulgación e investigación y 10 libros sobre temas de historia y conservación del patrimonio monumental.

Roberto García Moll (1943-2015)

Arqueólogo e investigador emérito con una amplia trayectoria en su disciplina antropológica, en la que desarrolló diversos proyectos, ocupó las direcciones del Museo Nacional de Antropología (1987-1988) y del INAH (1989-1992), así como la presidencia del Consejo de Arqueología (2005-2009).

Entre los importantes proyectos arqueológicos que dirigió están los de Yaxchilán, Bonampak y Palenque, en Chiapas, además de Pomona, en Tabasco,

con lo que emprendió una investigación de largo aliento en el mundo maya que abarcó 12 temporadas.

También hizo investigación en Tlatilco, Estado de México; en Baja California Sur, donde realizó un estudio sobre cazadores-recolectores; en Tepapayeca, Puebla, y entre 1972 y 1982 llevó a cabo excavaciones en el ex convento de San Jerónimo (hoy conocido como Claustro de Sor Juana), a través de las cuales se obtuvieron conocimientos del complejo mundo conventual femenino.

Su trayectoria también abarcó la docencia, al impartir clases en la ENAH y en la ENCRYM. Fue un gran impulsor de la creación de la Feria del Libro de Antropología e Historia, ya que consideraba una prioridad la difusión del patrimonio cultural y de los estudios antropológicos.

Fue autor de más de 200 publicaciones, entre libros, artículos, informes, peritajes, catálogos fotográficos y conferencias, de los que destacan *Yaxchilán: antología de su descubrimiento y estudios*; *México arqueológico: el lenguaje de las piedras*; *Palenque, Xupa y finca Encanto*; *Los mayas: arte y memoria*; *Catálogo de monumentos de Monte Albán*; *Tlatilco: de mujeres bonitas, hombres y dioses*, y *Chichén Itzá. Patrimonio de la humanidad*.

Carmen Pijoan Aguadé (1943-2015)

Profesora-investigadora emérita del INAH e integrante de la Dirección de Antropología Física, destacó por su dedicación y sus contribuciones relevantes al estudio de la osteología, la tafonomía y las poblaciones del México antiguo. Con valiosas tareas realizadas en diversos campos, contribuyó al fortalecimiento del INAH hasta ayudar a convertirlo en la institución histórica en la diversidad que es hoy. La vida de Carmen Pijoan Aguadé estuvo dedicada a la noble tarea de investigar, enseñar y enriquecer el conocimiento de nuestra cultura.

Juan Luis Sariego Rodríguez (1951-2015)

Maestro en antropología social, maestro y doctor en ciencias antropológicas e investigador emérito del INAH, preocupado por entender la complejidad y la heterogeneidad de la sociedad mexicana en su desigual proceso de modernización, decidió adentrarse en la temática obrera e industrial y, particularmente, en la vida y cultura de las poblaciones mineras, lo que lo llevó a profundizar en la historia y el presente del norte de México. Trabajó en el CISINAH (hoy CIESAS), donde conoció a Guillermo Bonfil y Gonzalo Aguirre Beltrán. En 1982 se incorporó a la División de Estudios Superiores de la ENAH,

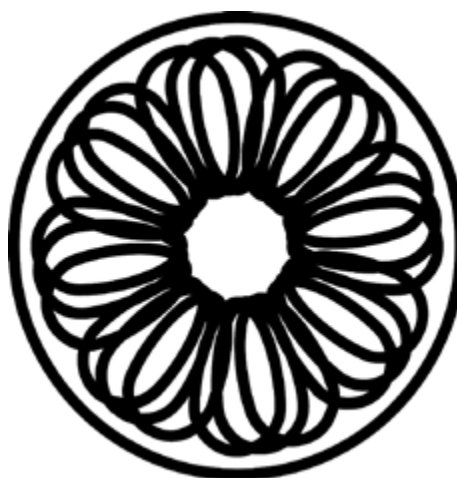
cuya participación en la consolidación del posgrado en antropología social y en la formación de muchas generaciones de antropólogos resultó fundamental, pues con él adquirieron una perspectiva universal y una mirada especialmente preocupada por las dinámicas de cambio de los grupos humanos, así como la convicción de que el trabajo de campo minucioso y prolongado es la herramienta ineludible y principal del oficio etnográfico.

En 1988 se trasladó a Chihuahua para impulsar un programa de formación e investigación antropológica que dos años después daría lugar a la conformación de la Unidad Chihuahua de la ENAH. En 1999 obtuvo el grado de doctor en ciencias antropológicas por la UAM, con la tesis "El indigenismo en Chihuahua. Identidad, comunidad, relaciones interétnicas y desarrollo en la sierra de Chihuahua", con la que obtuvo el premio Fray Bernardino de Sahagún a la mejor tesis de doctorado en antropología social. Autor de numerosos libros, artículos e informes de investigación, el mayor reconocimiento del que se hizo acreedor fue el cariño y la admiración de sus incontables alumnos, colegas, amigos y compañeros de aventura por su integridad, su inteligencia, su amistad, su sonrisa a flor de piel y su ineludible compromiso con la antropología y la búsqueda de una sociedad mejor.

Juan Luis Sariego será recordado como antropólogo, investigador y maestro, pero sobre todo como un hombre bueno, generoso y comprometido, quien compartió su sabiduría y amabilidad en todos los lugares donde vivió y trabajó.

Janet Bastida Bernal (1982-2015)

Antropóloga física egresada de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, laboraba desde 1997 en el proyecto "Parentesco biológico en el México prehispánico" de la Dirección de Antropología Física.



Navegando las Tierras de Nadie: Richard Schechner y Eugenio Barba

Anne W. Johnson*

En la vida de cada persona hay acontecimientos que en su momento parecen ser de poca importancia, pero que con un poco de tiempo y perspectiva se reconfiguran como encrucijadas que moldean destinos. Yo tuve una de esas experiencias en la librería de mi universidad hace veintitantos años, sin saber qué consecuencias conllevaría. Me encontraba en una etapa de mi vida en la cual se suponía que debería tomar decisiones acerca de mi carrera y futura profesión, pero me sentía demasiado cerebral para confiar plenamente en el cuerpo –un requerimiento para tener éxito en el teatro, la disciplina que había elegido–, a la vez que demasiado corpórea para la academia. No me hallaba. Entonces fui a comprar los textos obligatorios para la clase de teatro no-occidental y me topé con *Between Theatre and Anthropology*, de Richard Schechner (1985), y *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*, de Eugenio Barba y Nicola Savarese (2005 [1991]).

Estos dos libros prometían abrir un camino intermedio entre la vida intelectual y artística, la posibilidad de estar “entre” el teatro (arte) y la antropología (ciencia) o, alternativamente, de acercarse a ambos a la vez. El libro de Schechner es una compilación de ensayos con ejemplos de los rituales teatralizados de México, Japón, la India e Indonesia, así como los teatros ritualizados –o de “vanguardia”– de Europa y Estados Unidos. Está repleto de esquemas, tablas y gráficas que pretenden mostrar las relaciones entre el teatro y el ritual, el juego y la estructura normada. Por su parte, el libro de Barba y Savarese está lleno de imágenes coloridas: muecas, gestos, cuerpos, vestuarios, escenarios. Para mí ambos llegaron en el momento preciso: gracias a esta inspiración

textual –y al inspirador John Emigh, profesor del curso mencionado–, me adentré en el campo de los estudios de *performance* y salí de la universidad con una “doble concentración” en antropología y teatro.

Por limitaciones de espacio, será imposible presentar una revisión completa de las vidas y obras de Richard Schechner y Eugenio Barba; dadas sus características inherentes, una “semblanza” no puede dar cuenta de las ocho décadas de vida ni la amplitud de textos publicados de cada uno de estos autores. Así, sólo expondré una selección de datos y reflexiones biográficos y bibliográficos, centrándome en los movimientos teóricos y prácticos que Schechner y Barba realizan entre el teatro y la antropología.

Richard Schechner

Richard Schechner nació en 1934 en Newark, Nueva Jersey. Su familia participaba activamente en la comunidad judía de la ciudad, y esta inmersión en “una religión fundamentalmente ética –es decir, preocupada con la conducta mundana, y no una religión teológica–” (Harbeck, 1998: 27) llegaría a constituir una influencia importante en el pensamiento y la práctica de Schechner como teatrero y académico. Estudió la licenciatura en letras inglesas en la Cornell University y la maestría, también en letras, en la Universidad de Iowa, donde participó en una variedad de actividades extracurriculares. Sirvió en el ejército durante dos años antes de doctorarse en teatro en Tulane. En Nueva Orleans participó activamente en el movimiento por los derechos civiles de los africano-americanos, un tema candente en la década de 1960, y trabajó con el Free Southern Theater, un grupo de teatro político que bus-

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



Richard Schechner durante el ensayo de una puesta en escena de su autoría, Nueva York, 1992 **Fotografía** © Antonio Prieto S.

caba poner en práctica las ideas novedosas de Antonin Artaud y Jerzy Grotowski. Dejó esta ciudad sureña en 1967, cuando aceptó una plaza como profesor en la Universidad de Nueva York (NYU).

En Nueva York fundó el Performance Group, ahora Wooster Group, uno de los colectivos más importantes del teatro experimental estadounidense. *Dionysus in '69*, la primera producción del grupo, fue una adaptación de la obra *Las Bacantes* de Eurípides, con base en las técnicas del teatro ambiental, que enfatizaban en el proce-

so más que en el producto teatral y buscaban romper la división espacial y experiencial de actores y público. Incluyó una serie de elementos controversiales para su tiempo, como la desnudez de los actores, expresiones homosexuales y una configuración inusual del escenario que permitía a los espectadores y actores compartir el mismo espacio. Schechner hacía revisiones extensivas antes de cada *performance*; por lo tanto, cada experiencia era distinta para los actores y el público. Dejó el Performance Group en 1980 para dedicarse a otras tareas y

en 1992 fundó el grupo East Coast Artists, del que fue su director artístico hasta 2009. Schechner sigue trabajando hasta la fecha con fuentes clásicas para crear nuevas obras teatrales; por ejemplo, su *Yokastas Redux*, de 2005, giró en torno a un concurso televisado entre “las peores madres de la historia”: Yocasta, Medea y Fedra.

Sin embargo, Schechner nunca ha limitado sus actividades al ámbito artístico, lo cual es consistente con su concepción del teatro como teoría practicada. Edita la revista *TDR: The Drama Review* (1962-1969 y desde 1986 hasta el presente). También ha sido profesor en Tulane y Nueva York, donde en 1980 fundó el Departamento de Estudios de Performance en la Tisch School of the Arts de la NYU.

La creación de este programa académico fue la culminación de ideas sobre el *performance* que había ensayado desde la década de 1960, pero que sólo se cristalizaron a finales de la siguiente década (Schechner, 2014: 42-44). En 1976 Schechner conoció al antropólogo Victor Turner. El teatrero y el académico reconocieron el uno en el otro un espíritu compartido, y su encuentro sirvió como parteaguas en el campo de los estudios de *performance*.

Un día, en el otoño [de 1976], Turner me habló por teléfono. Estaba en Nueva York para presentar una conferencia en la Universidad de Columbia de Clifford Geertz, otro antropólogo muy importante. Victor me dijo por teléfono quién era, pero obviamente yo ya tenía antecedentes de él. Fui a Columbia y, después de la conferencia de Geertz, Victor y yo fuimos a un bar rascuache cerca de la universidad, tomamos un par de cervezas y hablamos durante horas. Nos caímos muy bien. Y a través de los años, hasta su muerte, en 1983, Victor y yo trabajamos muy cercanamente y de manera intensa (Schechner, 2014: 43).¹

En su prefacio al libro *Between Theater and Anthropology*, el cual me impactaría algunos años después, Turner escribió que Schechner “ofrece un regalo prodigioso a los que hemos tenido tanto miedo de meter nuestros pies en las aguas de la vida debido al temor de contagiarnos por lo que parece ser un riachuelo contaminado” (Turner, 1985: xi) y aseveró que “los antropólogos se preocupan más por el *stasis* que el *dynamis*, con textos, instituciones, tipos, protocolos, ‘alambrado’, costumbre y estas cosas que por el *cómo* del *performance*, las relaciones fluctuantes, evanescentes, pero a veces absolutamente

memorables que se desarrollan de manera impredecible entre actores, públicos, textos y otras variables situacionales” (*idem*).

Por su parte, la influencia de Turner se hace patente en las reflexiones que Schechner ofrece acerca de la relación entre el teatro y el ritual, usando ejemplos de culturas “no occidentales”, tradicionalmente estudiadas por la antropología. Compara, por ejemplo, las fases de producción teatral –entrenamiento, ensayo, producción y seguimiento– con las fases del ritual estudiadas por Turner y Van Gennep –separación, margen, agregación–. También reflexiona sobre la idea de lo intersticial, el “entre” (*between*) como sustituto del término turneriano “liminal” (Schechner, 2014: 158). El “entre” no sólo se refiere al intersticio disciplinar, sino también a las relaciones y tensiones que emergen del *performance* mismo, sobre todo entre el juego y el ritual, la eficacia y el entretenimiento. La experiencia liminar del actor transformado en el *performance* o el ritual como “no yo”, pero a la vez como “no-no yo” (Schechner, 1985: 110), también sería clave en la teoría del *performance* de Schechner.

En uno de los capítulos de *Between Theatre and Anthropology*, Schechner expone qué entiende por los “puntos de contacto” entre el teatro y la antropología. Éstos incluyen 1) la transformación (incompleta) del ser o la conciencia (de actores y espectadores); 2) la intensidad del *performance* que es producido a partir de la experiencia de acumulación y repetición; 3) las interacciones entre los actores y los espectadores; 4) la secuencia del *performance*; 5) la transmisión del conocimiento performativo, y 6) la manera mediante la cual se genera y evalúa el *performance*. Según su visión de 1985:

Volteo hacia la antropología no como una ciencia que resuelve problemas, sino porque percibo una convergencia de paradigmas. Por un lado, el teatro se está antropologizando, y por el otro, la antropología se está teatralizando. Esta convergencia es la ocasión histórica para todo tipo de intercambios. La convergencia de antropología y teatro es parte de un movimiento intelectual más amplio en el cual la comprensión de la conducta humana se está transformando, desde las diferencias cuantificables entre causa y efecto, pasado y presente, forma y contenido, et- cetera (y los modos lineales de análisis que explican tal visión del mundo) hacia un énfasis en la deconstrucción/ reconstrucción de actualidades: los procesos de enmarcación, edición, y ensayo (*ibidem*: 33).

¹ Todas las traducciones del inglés son mías.



Eugenio Barba **Fotografía** © Fiora Bemporad, Odin Teatret's Archive

Si bien la antropología tiene mucho que ofrecer al teatro, dice Schechner, también el teatro a la antropología. Los antropólogos buscan entender al performer en su calidad de "otro", y a los contextos sociohistóricos de cada acontecimiento performativo. Menciona el caso de los intentos de Victor y Edith Turner por implementar la "performance etnografía" en sus clases de antropología en la Universidad de Virginia. Estos *performances* antropológicos fallaron, según Schechner, porque los Turner y sus estudiantes partieron de una perspectiva demasiado cognitiva al querer meterse en la mentalidad "del otro" y llevar a cabo representaciones, entre otros eventos, de un matrimonio típico de Virginia, una ceremonia de invierno de los mohawk de Canadá, un rito de pubertad de los ndembu y la danza *hamatsa* de los kwakiutl.

Los participantes concluyeron que era imposible extraer los ritos y mitos de sus contextos particulares y que éstos deberían ser comprendidos dentro de secuencias de acciones que preceden y suceden al *performance* en sí. Pero no es sólo la secuencia, insiste Schechner, sino todo un proceso de entrenamiento, tanto corporal como cognitivo, lo que permite llevar a cabo un ritual. ¿Por qué no combinar el conocimiento antropológico con los procesos de entrenamiento teatrales? (*idem*).

Eugenio Barba

Y con esta pregunta volvemos nuestra mirada al otro autor que me sacudió hace tantos años: el teatrero italiano Eugenio Barba. Igual que Schechner, Barba enfatiza en el proceso de entrenamiento como una de las claves del *performance*, pero, a diferencia de Schechner, no busca extender su análisis a las otras fases del acontecimiento ritual o teatral. Según Barba, el teatro que él realiza es una manera de hacer antropología, si bien su definición de antropología podría parecer idiosincrática. Si Schechner expone ejemplos del teatro japonés y el ritual yaqui como parte de un argumento acerca de las raíces teatrales de la conducta humana, Barba usa las técnicas teatrales "no occidentales" como una manera de incidir en los procesos de preparación del "actor". Barba no busca relacionarse con otras personas en tanto "actores sociales", sino sólo en su calidad de "actores teatrales". Señaló esta diferencia, acaso sutil, cuando le escribió a Schechner en 1991 desde un festival en Dinamarca: "Te habría gustado estar aquí en Holstebro durante estos días, porque te gusta moverte en esa Tierra de Nadie entre la vida cotidiana y la situación performativa organizada, entre el *performance* y el ritual". Sin embargo, en otra carta reflexionaba sobre sus propios motivos: "No quiero un

país compuesto de una nación o un pueblo. No creo en él. Sin embargo, necesito un país. Por eso, en términos simples, hago teatro” (Barba, 1995: 146.) Si Schechner se mueve entre el uno y el otro, Barba busca residir en el limen.

Eugenio Barba nació en Brindisi, Italia, en 1936, y creció en Gallipoli. Su niñez quedó marcada por “la cultura de fe” de la ritualidad católica, una experiencia práctica y sensorial muy distinta a la reflexión ética y analítica que caracterizaba el judaísmo de la juventud de Schechner. Barba recuerda: “Hay un niño en un lugar caluroso lleno de gente cantando, aromas fragrantes, colores vívidos. Delante de él, muy arriba, hay una estatua envuelta en tela púrpura. De repente, mientras suenan las campanas, se intensifica el olor del incienso y el canto sube de tono, la tela púrpura se cae, revelando el Cristo renacido” (*ibidem*: 1).

Son estos momentos de “intensidad compartida”, o *communitas*, para usar el término turneriano, los que Barba buscaría replicar toda la vida, no sin antes vivir una serie de experiencias más bien enajenantes. Cuando Barba tenía 10 años, su padre murió a consecuencia de las heridas recibidas durante la Segunda Guerra Mundial, conflicto que había provocado fuertes divisiones en su familia. Barba recuerda que las mujeres en su vida –él solía ser el único hombre– siempre estaban de luto. A los 14 años fue enviado a una escuela militar para seguir los pasos de su padre y allí empezó a entender la fuerza de la disciplina corporal. Cuando se graduó, emigró a Noruega, donde trabajó como soldador y después como marinero, oficio que le permitió conocer varios países. Como migrante en Noruega vivió la discriminación y el rechazo, aunque también momentos de “generosidad” (Turner, 2004: 2). Extranjero en un contexto “reconocible pero no conocido”, Barba tuvo que aprender a interpretar la comunicación corpórea cotidiana de su nuevo país. Cuenta: “Aprendí cómo ver. Aprendí cómo ubicar dónde se inicia un impulso en el cuerpo, cómo se mueve, según qué dinámica y por cuál trayectoria” (Barba, 1995: 4).

A los 20 años obtuvo su licenciatura en francés, literatura noruega e historia de la religión en la Universidad de Oslo, si bien decidió perseguir al teatro como profesión. En 1961 obtuvo una beca para estudiar en la Escuela Estatal de Teatro en Polonia, periodo que marcó una transición en su vida, ya que en ese país conoció al director Jerzy Grotowski, con el que trabajó durante tres años, experimentando con las herramientas corporales del actor, y llegó a publicar los primeros

ensayos sobre el método de este teatrero innovador. En 1964 Barba fundó el Odin Teatret con un grupo de jóvenes que no habían pasado su examen para ingresar en la Escuela Estatal de Teatro de Oslo; con este colectivo transformó las técnicas aprendidas con Grotowski, al combinarlas con los principios expresivos del teatro *kathakali* de la India.

Con el Odin Teatret –que hasta la fecha sirve como su grupo nuclear–, Barba tomó los primeros pasos hacia el encuentro con aquel país, que luego confesaría anhelar en su carta a Schechner: un terruño llamado “El Tercer Teatro”, poblado de actores que se definen en términos de una vocación en común, en oposición al teatro “oficial”, por un lado, y al teatro “vanguardista” por el otro. Al igual que el Performance Group de Schechner, el Odin Teatret enfatiza en el proceso por encima del producto teatral. De hecho, mucho del trabajo cotidiano del grupo no se orienta hacia una obra en particular; más bien se enfoca en la realización de talleres para crear “presencias” mediante el movimiento de las energías corporales, a las que Barba denomina los aspectos “preexpresivos” de la acción y experiencia humanas.

En 1979, un año antes de que Schechner dejara el Performance Group para ayudar a consolidar el nuevo campo de los estudios de *performance* en la NYU, Barba formó la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA, por sus siglas en inglés: International School of Theatre Anthropology; para mayor información, veáse el sitio web del Odin Teatret: www.odinteatret.dk). En 1978 los actores del Odin Teatret se separaron para trabajar en distintos lugares y aprender de sus tradiciones teatrales. Dos años después se reunieron de nuevo y Barba los convocó a hacerlo en Alemania, con la finalidad de compartir sus experiencias y “estudiar la conducta escénica preexpresiva sobre la cual se basan los distintos géneros, estilos, roles y tradiciones personales o colectivas” (*ibidem*: 9), de modo que llegó a definir a este campo de estudio como “antropología teatral”.

La antropología teatral no se preocupa por la aplicación de los paradigmas de la antropología cultural al teatro y la danza. No es el estudio de los fenómenos performativos en aquellas culturas que tradicionalmente estudian los antropólogos. Tampoco hay que confundir la antropología teatral con la antropología del *performance* [...] en adición a la antropología cultural [...] hay muchas otras antropologías. Por ejemplo: antropología filosófica, antropología física, antropología paleontológica y antropología criminalística. En

la antropología teatral el término “antropología” no se utiliza en el sentido de antropología cultural, sino que hace referencia a un campo nuevo de investigación, el estudio de la conducta preexpresiva del ser humano en una situación performativa organizada (*ibidem*: 10).

Este enfoque se distingue de la antropología del *performance* ya que no se trata del análisis de tradiciones performativas en su contexto sociocultural y de los estudios de *performance* y porque tampoco implica la aplicación de una lente teórica “performativa” a los fenómenos humanos. Lo que interesa a Barba es “el estudio de la conducta del ser humano cuando éste usa su presencia física y mental en una situación performativa organizada y según principios distintos a los utilizados en la vida cotidiana” (Barba, 2005: 6). La perspectiva de Barba, de acuerdo con Schechner, “es” *performance*, no lo que se puede estudiar “como” *performance* (Schechner, 2003: 290).

Lo que “es” *performance* para Barba ocurre en tres niveles de organización del actor: el individuo (lo subjetivo), el contexto sociocultural (el género de *performance*) y los aspectos transculturales (lo “preexpresivo”) (Barba, 1995: 10). Cada *performance* implica una serie de principios prelingüísticos que orientan la conducta corpórea y el movimiento de energía vital, y que juntos conforman el “bios” o la “presencia” extracotidiana del actor en el escenario –el manejo del equilibrio, las oposiciones y las equivalencias–, los fundamentos de un conjunto de técnicas que permiten a los cuerpos de los actores trascender su función cotidiana de simplemente comunicar mensajes (Barba, 2005: 8).

Si se trata de presentar una serie de orientaciones o sugerencias acerca del *performance*, dirigidas a actores (y Barba entiende “actor” como sinónimo de “actor-bailarín”), ¿por qué llamar a este campo “antropología teatral”?

Barba retoma (y resignifica) una serie de conceptos usualmente vinculados con la antropología: ritual, tradición, cultura, tribu. Estos términos, sin embargo, son utilizados por Barba y el Odin Teatret más como metáforas sugerentes, las cuales permiten señalar los aspectos “metafísicos” de su forma de hacer teatro, que como conceptos antropológicos.

Sin embargo, existen dos conexiones más profundas entre el teatro y la antropología en el discurso de Barba: por un lado, la búsqueda estructuralista y fenomenológica de los principios universales que subyacen a la diversidad de las prácticas artísticas, y por el

otro, “el cuestionamiento de lo obvio (la tradición propia) [que] implica un desplazamiento, un viaje, una estrategia de desvío que posibilita la comprensión de la cultura propia con mayor precisión. Mediante una confrontación con lo que parece ser extraño, uno educa su propia manera de ver, haciéndola a la vez más participativa y más alejada” (*ibidem*: 6).

El paralelo con el extrañamiento característico del trabajo etnográfico es patente, aunque para Barba y sus seguidores la investigación no implica un aprendizaje etnográfico a partir de relaciones construidas con otros actores sociales, sino un aprendizaje empírico a partir de procesos de entrenamiento corporal compartidos con otros actores teatrales. Se trata de una metodología “científica” (Barba, 1995: 105), aun si los resultados no se pueden comprobar científicamente. Para Barba, las relaciones sociales así creadas son ejemplos del “trueque” entre actores de distintos contextos (*ibidem*: 146).

Por ejemplo, la producción en Alemania de *Ego Faust* por parte de la ISTA, en el año 2000, se basó en las obras “occidentales” de Marlowe y Goethe, que toman como personaje principal a Fausto, el cual hace un pacto con el diablo para obtener riquezas, conocimiento y fama. Sin embargo, esta versión incluyó también figuras provenientes de distintos géneros del teatro balinés y japonés, además de una coreografía influida por el flamenco español. La musicalización incluía una canción de Bob Dylan y un poema escrito por Walt Whitman. Los actores europeos y asiáticos, miembros del colectivo Theatrum Mundi, presentaron el *performance* como un regalo ritual y carnavalesco para el público al final de un taller de varias semanas. Según Barbara Turner, este *performance* se podría evaluar desde dos perspectivas: entendido como una producción intercultural (e intertextual) exitosa, ya que la ruptura entre la experiencia cotidiana y los aspectos no familiares de la exhibición permite que los espectadores sean productores activos del significado al trazar conexiones inesperadas entre lo visto y lo vivido, y por otro lado, analizado como una producción intercultural fracasada, ya que el *performance* podría mantenerse en el nivel de “espectáculo exótico” dada la falta de conocimiento del público de las tradiciones teatrales presentadas (Turner, 2004: 104).

No sorprende que Barba recibiera críticas de otros académicos y practicantes de teatro por exponer una visión romántica o etnocéntrica del teatro no occidental. Phillip Zarrilli, por ejemplo, afirmó que Barba se había mostrado muy intuitivo pero poco reflexivo (o

“científico), pues dejó de lado el contexto cultural de las tradiciones performativas que estudiaba. Además, lo acusó de expresar actitudes orientalistas frente al teatro no occidental, ya que construyó un “otro asiático” –profundo, mistificado y esencializado– con la finalidad de llenar los huecos que percibía en la cultura occidental “superficial” (Zarrilli, 1988: 101-102; véase también Bharucha *apud* Prieto, 2012: 103). “En vez de obtener un retrato de ‘performance’, lo que obtenemos es la construcción de Barba de su propia visión del *performance* a través de los Otros que estudia” (*ibidem*: 103). Además, podría tacharse como “ingenua” la idea de relaciones recíprocas entre actores que provienen de culturas colonizadoras y actores formados dentro de las tradiciones de culturas colonizadas.

Claro está, tales críticas tampoco son ajenas a la disciplina antropológica. Barba respondió a Zarrilli con algunas contrapreguntas que asimismo provocarían una serie de reflexiones por parte de los antropólogos. ¿No corremos el riesgo de reificar el concepto mismo de “contexto” si lo planteamos como la única condición del conocimiento? ¿No sería posible, además, señalar que cada objeto de estudio pertenece a un amplio abanico de contextos, entre éstos el de la práctica teatral? (Barba, 1988: 13). Con su énfasis en los aspectos biosociales que comparten los seres humanos, la producción del extrañamiento, la investigación empírica y las relaciones recíprocas, acaso podamos decir que lo que hace Barba “no es” antropología, aunque tampoco “no-no-es” antropología.

Consideraciones finales

Al reflexionar sobre su pensamiento casi 30 años después de *Between Theater and Anthropology*, Schechner reconoce que mucho ha cambiado, tanto en el mundo “real” como en la academia. El giro performativo ya no es emergente, sino un paradigma establecido, aunque deslizante, que ha retomado un gran abanico de temas: las neuronas espejo y la neurobiología, el *performance* paleolítico, el arte visual, el *performance* etnografía, la multiplicación de los conocimientos locales, el teatro del oprimido y los distintos “teatros para el desarrollo”, las acciones liberatorias y las intervenciones neoliberales, entre otros (Schechner, 2014: 159).

Tal vez más que Barba, Schechner se preocupa ahora por las tensiones generadas por la globalización y la interculturalidad. Y comenta: “Lo intercultural no se ocupa tan sólo del diálogo entre culturas

[sino que debería intentar] explorar las rupturas, las áreas fronterizas donde las cosas no embonan a la perfección” (*apud* Prieto, 2012: 101). Sin embargo, sigue insistiendo en la importancia del *performance* y su estudio como sitios del “como si...”. “Mi cerebro es pesimista”, dice, “mientras que mi panza es optimista” (Schechner, 2014: 14).

En el mundo actual, caracterizado por peleas continuas entre subjetividades y luchas por territorios físicos e ideológicos, me parece que Barba y Schechner tienen mucha razón en abogar por el reconocimiento de los aspectos performativos de la “intersubjetividad”, los cuales vinculan tierras propias y ajenas, pero también por una “intersubjuntividad”, un imaginar y construir mundos nuevos que sólo se puede performar en las Tierras de Nadie.

Bibliografía

- Barba, Eugenio, “Introduction”, en E. Barba y N. Savarese (coords.), *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, Londres-Nueva York, Routledge, 2005 [1991], pp. 6-22.
- _____, *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, Londres-Nueva York, Routledge, 1995.
- _____, “Eugenio Barba to Phillip Zarrilli: About the Visible and the Invisible in the Theatre and About *ISTA* in Particular”, en *TDR: The Drama Review*, vol. 32, núm. 3, 1988, pp. 7-16.
- _____, y Nicola Savarese (coords.), *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, Londres-Nueva York, Routledge, 2005 [1991].
- Harbeck, James Christopher, “‘Containment is the Enemy’. A Ideography of Richard Schechner”, tesis de doctorado, Boston, Tufts University, 1998.
- Prieto Stambaugh, Antonio, “*Performance*, política e interculturalidad: una conversación con Richard Schechner (1992)”, en *Investigación Teatral*, vol. 2, núm. 4, 2012, 94-106.
- Schechner, Richard, *Performed Imaginaries*, Londres-Nueva York, Routledge, 2014.
- _____, *Performance Theory*, Londres-Nueva York, Routledge, 2003 [1988].
- _____, *Between Theater and Anthropology*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1985.
- Turner, Barbara, *Eugenio Barba*, Nueva York, Routledge, 2004.
- Turner, Victor, “Forward”, en R. Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1985, pp. xi-xii.
- Zarrilli, Phillip, “For Whom is the ‘Invisible’ Not Visible? Reflections on Representation in the Work of Eugenio Barba”, en *TDR: The Drama Review*, vol. 32, núm. 1, 1988, pp. 95-106.

Periplos del Seminario de Estudios del Performance

Anne W. Johnson* / Adriana Guzmán**

En 2013, tras llamadas y correos-e tan ligeros que parecía que estábamos acordando la hora de salir a comprar el pan, dio inicio una aventura que poco tendría que ver con su convocatoria. En julio, bajo el auspicio de la UAM-Iztapalapa, se congregó un amplio grupo que, en ese primer momento, dio a conocer las pautas y linderos de su trabajo. Los convocados fueron los doctores Antonio Prieto Stambaugh (UV), Gabriela Vargas Cetina (UADY), Steffan Igor Ayora Diaz (UADY), Martha Toriz (CITRU), Elizabeth Araiza Hernández (Colmich), Olivia Kindl (Colsan), Gonzalo Camacho (FNM) y Adriana Guzmán (ENAH), y los tan alegres convocantes Anne Johnson (UAG) y Rodrigo Díaz Cruz (UAM-I).

Así, entre intensidades sobre “represeXacción”, incorporamientos, provocaciones culinarias, teatro, música, danza, cuerpos desgarrados, cómo nombrar a una rosa, hasta las ciencias cognitivas, hicieron aparición. La propuesta que ha conjugado todos estos entrecruzamientos y saberes es el Seminario de Estudios del Performance que, a partir de ese momento, ha mantenido un jugoso intercambio centrado en las riquezas, olvidos, avatares y remolinos de temas, situaciones y vivencias que pueden formar parte de la esponja mutante del *performance*: lo que éste designa en sus múltiples acepciones y traducciones, lo que es posible considerar a partir de él, las propuestas teóricas que se han construido con su nomadismo, lo que ha estado en el olvido y es menester recuperar, las contradicciones de los saberes en que se asientan las ciencias sociales en general y las artes y la antropología en particular.

* Profesora-investigadora, Unidad Académica de Antropología Social, Universidad Autónoma de Guerrero (awarrenjohnson@yahoo.com).
 ** Bailarina, profesora-investigadora, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ariatnamun@hotmail.com).

Este último punto, universos de opiniones encontradas, fue lo que convocó el Segundo Encuentro del Seminario de Estudios del Performance, que en esta ocasión se realizó en El Colegio de Michoacán. El tema abordado fue “Representación: entendidos y malentendidos”. A mediados de enero de 2014 los convocados observaban que “representación” señala, en principio, una práctica consistente en dar a ver un objeto, cosa o persona ausente y a la vez la acción de mostrar, exhibir en un espacio público el objeto mismo, la cosa misma o la persona misma. Con frecuencia estas dos acepciones, en cierto modo establecidas, se entremezclan y se confunden, provocando diferentes sentidos emergentes. Por ejemplo, una acepción vinculada con la práctica política: representar como el acto que consiste en tomar el lugar de alguien; es decir, hacerse presente la persona virtual o simbólicamente para hablar o actuar en su lugar.

A diversas prácticas expresivas, simbólicas, artísticas y poéticas se les ha aplicado indistintamente el término “representación”. Así, representar en las artes plásticas, la danza o la literatura implica presentar un objeto, una cosa o una persona, o bien exactamente lo contrario: sustituir una cosa o persona “real”. Este ejemplo sirve para mostrar la dificultad de establecer los límites semánticos de la noción o concepto de representación y lo que, por lo menos, es menester tener claro cuando se le utiliza. También demuestra lo problemático que puede ser traducir *performance* como “representación”.

Desde sus distintas perspectivas, la inquietud generada por las exposiciones y la afinidad de temas abordados propició un nutrido intercambio bibliográfico y la posibilidad de repensar, afinar, pulir las inquietudes personales que, entonces, fueron llevadas al Tercer Encuentro del Seminario de Estudios del Performance.



Esta reunión tuvo la fortuna de encontrar cabida –cosa rara, pues no es un tema que goce de fascinación (todavía) entre la mayoría de los círculos académicos— en el III Congreso Mexicano de Antropología Social y Etnología, donde se tuvo la oportunidad de revisar temas previamente planteados y sumar otros que figuraban entre las inquietudes del grupo. Así, se continuó la discusión sobre representación y se habló también de la mimesis y la arquitectura mimética, de la percepción, de distintas formas de construcción del tiempo y lo que esto provoca en la experiencia estética, de las imágenes, sobre todo aquéllas producidas por grupos indígenas y lo que aportan para comprender el arte.

En septiembre de 2014 la paleta de temas abordados por el seminario creció asombrosamente. Esto condujo –por performático flujo– a la posibilidad de concretar la primera publicación colectiva: una edición de *Alteridades*, revista de la UAM cuyo número 48 de julio-diciembre de 2014 cobijó las propuestas bajo el nombre de “Antropología y *performance*”.

Una de las inquietudes del seminario ha sido el enriquecimiento de la noción de *performance*, con las im-

plicaciones y argumentos que lo acompañan a partir de diversos puntos de vista. Con esta premisa, el Cuarto Encuentro de Estudios del Performance fue recibido en la pintoresca Escuela Nacional de Antropología e Historia, donde la reunión se centró en dialogar con otros investigadores que han concentrado su trabajo en las materias que inquietan al seminario. En noviembre de 2014 se tuvieron sugerentes conversaciones sobre, con, desde, para y hacia el *performance* a partir de los lugares que primordialmente lo han visto desarrollarse: la antropología, la sociología, la política y el arte. Desde aquí, y tras una generosa invitación, se fraguaron los trabajos que aparecen en este número de *Diario de Campo*.

El Quinto Encuentro del Seminario de Estudios del Performance, patrocinado por las unidades Cuajimalpa e Iztapalapa de la UAM, vio crecer al grupo con la integración de los doctores Ileana Diéguez (UAM-C), Zenia Yébenes Escardó (UAM-C) y Nelson Arteaga Botello (FLACSO). En esta ocasión se discutió el intrigante tema de la relación entre *performance* y lo *unheimlich*, concepto freudiano que refiere a lo siniestro, la presencia de la ausencia y el surgimiento de lo extraño en el seno de lo familiar.



Richard Schechner, *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros de Rojas/UBA, 2000

Pedro Ovando Vázquez*

Durante la década de 1970 la Costa Este de Estados Unidos fue el escenario de una de las vanguardias artísticas más importantes del siglo xx. En esos años las innovaciones y cuestionamientos de los artistas a los cánones tradicionales generaron formas y procedimientos estéticos en los cuales se privilegió la interacción entre artistas y espectadores, la intervención de espacios públicos, la centralidad en el cuerpo y la acción como *locus* de la estética.

También en estos años se desarrollaron los *happenings* de Allan Kaprow, los festivales del grupo Fluxus, las acciones provocadoras y polémicas de Carolee Schneemann y Gina Pane, así como el teatro experimental y el *living theatre*. Este movimiento estético fue la génesis de lo que hoy conocemos como el *performance art*, y originó asimismo una re-

*Profesor de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (pedro.ovando@gmail.com).

flexión sobre la dimensión performativa de la cultura.

La figura del dramaturgo y teórico neoyorquino Richard Schechner resulta central para poder entender el desarrollo de estas transformaciones. Editor de la revista *Theater Drama Review*, director de la compañía de teatro experimental The Performance Group, amigo y colaborador del antropólogo Victor Turner, además de fundador, en 1980, del primer Departamento de Estudios de Performance en la Universidad de Nueva York, Schechner ha protagonizado una de las discusiones más sobresalientes sobre el *performance*, al integrar múltiples registros teóricos y estéticos.

El libro *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, compilado por Susana Rivero, reúne siete ensayos escritos por Schechner entre mediados de la década de 1980 y mediados de la de 1990, en los que apreciamos el despliegue de su concepción del *performance*, la cual constituye una crítica a los enfoques cientificistas que han dominado los estudios culturales y nos ofrece, en palabras de Rivero, una “visión que privilegia la sutura, la marca, el quiebre, el deslizamiento, la subversión y el margen para entender desde allí la tradición y lo heredado” (Schechner, 2000: 9).

En el primer ensayo, “¿Qué son los estudios de *performance* y por qué hay que conocerlos?”, Schechner hace un excelente recorrido histórico y teórico por las nociones y acontecimientos que produjeron el giro hacia el concepto de *performance*; es decir, una visión centrada en las actividades humanas pensadas como “conducta restaurada”: un proceso de repetición, de construcción, que mediante diversas modalidades de acción reinscriben en el presente los saberes, actitudes, disposiciones y hábitos corporales depositados en la cultura, y que al hacerlo posibilitan su actualización y transformación.

Para el autor, ésta es la marca distintiva del *performance*, ya sea en las artes, la vida cotidiana, el ritual o el juego (*ibidem*: 13). Esta cualidad lo dota de un carácter paradójico, pues a pesar de que el *performance* es una actividad de restauración, ésta no puede reconstruir de manera completa las acciones y significados depositados en la memoria cultural, haciendo del proceso de construcción un movimiento siempre inestable y en constante cambio.

En el trabajo “Del ritual al teatro y de vuelta”, Schechner retoma la diferenciación hecha por Victor Turner entre ritual y teatro como punto de partida para desarrollar la problemática que separa dicotómicamente estas prácticas culturales. Como un proceso de construcción, el *performance* tiene lugar en un *continuum* entre acciones de eficacia y acciones de entretenimiento, donde ambas son formas de restauración y transformación que no obstante varían según el propósito y el contexto de su realización.

Así, en el *performance* ritual se realizan un conjunto de acciones que tienen como finalidad la transformación eficaz del estatus de los individuos, mientras que en el *performance* estético se busca provocar al espectador de manera temporal, con el propósito de generar una reflexión sobre lo vivido sin que éste cambie su posición ni su rol en la estructura social.

Schechner alude a los movimientos de la vanguardia teatral que incorporaron actos “reales” durante sus ejecuciones en un intento por disolver la frontera entre arte y vida. Estos gestos vanguardistas ensayaron procesos de interacción durante sus eventos como táctica para desmontar la estructura ficcional del teatro tradicional, a modo de lograr una transformación significativa de las estructuras y significados culturales de los participantes.

Estas experimentaciones nos dejan ver –escribió el dramaturgo– que “la

performance no es un espejo pasivo de los cambios sociales, sino una parte del complicado proceso de regeneración que produce el cambio" (*ibidem*: 38). Así, Schechner sostiene que no existe una separación real entre rito y teatro; es decir, entre eficacia y entretenimiento. Ambas prácticas pueden pensarse como *performances*, como formas de construcción y de restauración.

Esta postura también se encuentra presente en el ensayo "La poética de la *performance*", donde Schechner busca fundamentar que el *performance* es una capacidad intrínseca a la especie humana y compartida incluso con algunos primates no humanos, una forma de conducta general, centrada en la restauración, de la que se desprenden tanto las formas dramáticas y artísticas como las religiosas, y que permite un encuentro intersubjetivo potencialmente reflexivo y transformador.

Como forma de conducta, Schechner plantea que el *performance* tiene una estructura básica que engloba las diversas modalidades tanto del drama estético como del ritual y el drama social. Este modelo básico del *performance* se compone de una secuencia de comportamiento que se inicia con la reunión de un conjunto de individuos en torno a un centro en el cual se ejecutan acciones o alrededor de un suceso inesperado, y tras la experiencia de ese suceso reflexionan sobre lo acontecido y ratifican un cambio de su situación anterior. Esta transformación se puede dar en la estructura social de los participantes, en los actores que experimentan un arreglo temporal de sus personalidades o en la percepción u opiniones de los asistentes a un drama estético.

En todo caso, la estructura básica reunión-representación-dispersión genera un proceso reflexivo que produce un cambio temporal o permanente entre los sujetos participantes del *performan-*

ce. Para Schechner, el drama estético y el drama social convergen y son contenidos por el *performance*, al que define como "la capacidad de enmarcar y controlar, de transformar lo crudo en lo cocido, en enfrentar las interacciones humanas más problemáticas" (*ibidem*: 89). En esto radica la poética del *performance*, en la capacidad humana para ensayar posibilidades de conducta social e individual que posibiliten alternativas virtuales y reales de conducta.

"Restauración de la conducta", originalmente publicado en 1985, constituye el ensayo central del libro, donde Schechner expone con amplitud su concepción del *performance* y asevera que los comportamientos sociales observados en celebraciones, rituales u otras manifestaciones expresivas son formas de conducta que restauran las acciones realizadas en el pasado a través de procesos de reinterpretación. Sumada a las anteriores conceptualizaciones, la noción de conducta restaurada aparece como el mecanismo central que posibilita el cambio: un acto que transmite de manera singular los comportamientos acumulados en la memoria cultural y que al mismo tiempo los reinventa. La conducta restaurada, nos dice, abre la posibilidad de la transformación cultural.

En referencia a los dramas de Shakespeare, Brecht y a tradiciones dramáticas no occidentales, como el teatro *noh* japonés, el *ramlila* de la India y, en particular, a un documental sobre el ritual védico *Agnicayana* en la comunidad hindú de Kerala, Schechner muestra cómo en diferentes contextos culturales se llevan a cabo *performances* que dan cuenta de esta estructura básica: los comportamientos heredados por el mito y la tradición son puestos en acto una vez más, restaurados mediante ensayos, rituales, puestas en escena, y esta nueva actuación siempre implica variaciones, innovaciones, reinterpretaciones.

Como un cineasta que edita fragmentos de diferentes escenas para completar un filme, las cintas de conducta pueden ser reensambladas y reactuadas para construir nuevas tramas de conducta: "La *performance* no es una mera selección de datos arreglados e interpretados: es conducta misma y lleva con ella las semillas de originalidad que la hacen objeto de más interpretación, fuente de más estudios" (*ibidem*: 123).

Me parece que el tratamiento del concepto de *performance* que hace Schechner nos ofrece una reflexión amplia sobre las dimensiones temporales y sociales de la transmisión del comportamiento, así como de los elementos corporales, simbólicos y conductuales que se articulan en el mismo.

En los ensayos finales del libro enfatiza en las transformaciones vivenciales que posibilitan el *performance*. Mediante un recorrido por las conductas expresivas, repetitivas y codificadas observadas en chimpancés y gorilas, las técnicas cuasirituales del laboratorio teatral de Grotowsky, la poética de Aristóteles y el texto hindú *Natyasastra*, nos muestra la plasticidad de las conductas performativas, como la concepción dramática hindú de *rasa*.

En oposición al teatro occidental centrado en la vista y el texto, la "rasaestética" se vincula con el gusto, el apetito y el placer. En este registro performativo, la evocación de sentimientos y emociones no privilegia la argumentación, la evaluación ni el análisis, sino la combinación de danzas, cantos, comida y actos devocionales que, en conjunto, logran que los participantes del *performance* experimenten de manera colectiva los acontecimientos y significados del drama.

El lector encontrará una mirada intercultural para el fenómeno del *performance* en los trabajos reunidos en este volumen. La importancia de las explora-

ciones de Richard Schechner plasmadas aquí radica en su énfasis por articular la práctica estética con la reflexión teórica, así como en la amplitud de prácticas culturales, estéticas y religiosas en que se sumerge para observar las técnicas, procedimientos y saberes que componen los comportamientos expresivos.

En suma, Schechner nos invita a pensar el *performance* desde una pluralidad de perspectivas en que se desdibujan las fronteras, muy custodiadas aún, entre teatro y antropología, entre cuerpo y mente, entre la vida y el arte.

•••

Diana Taylor, *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2012

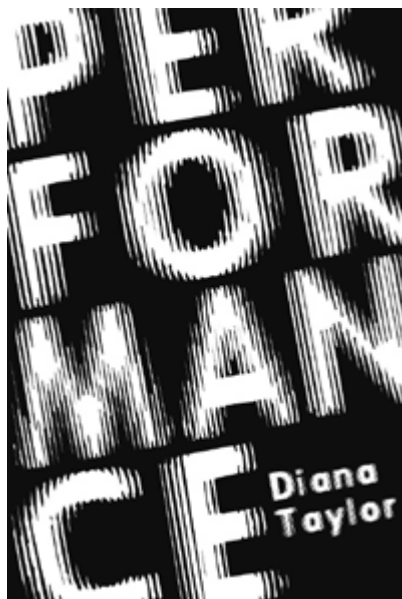
Silvia Soler Casellas*

Las genealogías y trayectorias del concepto de *performance* son múltiples, así como sus ámbitos de circulación. Por eso el libro *Performance* de Diana Taylor es un esfuerzo para abordar el fenómeno en toda su complejidad: a lo largo de 11 capítulos y con imágenes del Instituto Hemisférico de Performance y Política, Taylor busca comprender los alcances teóricos y metodológicos, así como la riqueza y variedad de las prácticas corporales que se reconocen bajo este concepto. El lenguaje visual y el escrito se interrelacionan aquí para evidenciar el valor heurístico del término sin esconder las tensiones productivas y problemáticas que lo envuelven en el intento de definición y aprehensión siempre inestable y tendiente a la desaparición.

El *performance* surge de varias prácticas artísticas que se han modificado a lo largo del tiempo y en función de los distintos contextos sociopolíticos. El mayor

* Posgrado en Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma Metropolitana (silvia.salveta@gmail.com).

consenso en torno al término refiere a una forma de arte surgida en las décadas de 1960 y 1970 que cuestionaba en las artes plásticas tradicionales el papel central del objeto en sí. La acción y el cuerpo del artista comenzaron a tener una importancia cada vez mayor, con énfasis en el carácter experiencial del mismo y provocando una renegociación de los límites del arte, el cual ya no sólo produciría obras (objetos), sino que también se entendería como una experiencia directa ligada con las nociones de ritual y de vivencia irreplicable.



Los “estudios del *performance*” como campo de investigación surgieron en Estados Unidos en las décadas de 1970 y 1980 impulsados e influidos por otras disciplinas como la antropología –con el análisis de los dramas sociales de Víctor Turner–, o la lingüística –con J. L. Austin y los actos del habla–. Diana Taylor es una de las mayores especialistas en el ámbito estadounidense, actualmente profesora (*university professor*) de español y de estudios de *performance* en la New York University, además de fundadora y directora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, que desarrolla

actividades desde 1998. Su larga trayectoria en el área de los *performance studies* la ha convertido en una de sus mayores estudiosas y críticas.

Uno de los principales objetivos del libro es analizar qué es el *performance*, qué hace, qué permite teorizar y la relación compleja que mantiene con los sistemas de poder (Taylor, 2012: 14). Una de las cuestiones básicas es la centralidad del cuerpo en su “hacer”, entendido como prácticas corporales, las cuales, como actos, transfieren saberes, memoria e identidad: estos actos que atraviesan el género, la etnicidad, la ciudadanía, así como la resistencia o la desobediencia son *performance* y pueden entenderse como tales.

Las distintas capas de referencialidad que despliega la noción de *performance* se han desarrollado desde diferentes disciplinas y autores. Por ejemplo, para Víctor Turner revela el carácter más profundo y genuino de una cultura y es a través de éste como las culturas pueden llegar a comprenderse entre sí (*ibidem*: 32). En cambio, para otros autores refiere a la construcción social, la artificialidad o la mimesis.

Taylor apuesta por una lectura más compleja del *performance* en la cual, como fenómeno socialmente construido, es al mismo tiempo copartícipe de lo real, problematizando así la representacionalidad: “El *performance*, como acción y como intervención, va más allá de la representación [...] el *performance* es real” (*ibidem*: 43). Una muestra es el uso de estrategias performáticas por parte de los pueblos precolombinos en la transferencia de saberes sociales, memoria e identidad, profundamente enraizadas en las Américas que Taylor distingue como prácticas de inscripción y prácticas de incorporación, las primeras con base en la escritura y las segundas con base en el cuerpo (*ibidem*: 52-53).

De manera inevitable, cuando hablamos de *performance* enfrentamos la di-

ficultad de la traducción, ya que es un neologismo y, como señala la autora, en español y en el contexto latinoamericano refiere específicamente el arte del *performance*, el arte vivo y el arte acción. Distintos colectivos, artistas o teóricos prefieren utilizar otros términos, como ejecución, representación, teatralidad o espectáculo. A decir de Taylor, *performance* alude y comprende tanto a la hipervisibilidad de la teatralidad como al sistema de mediatización del espectáculo, y a la vez da cuenta de la acción y la resistencia humanas (*ibidem*: 47).

Los creadores del *performance* –por ejemplo, María Bustamante con *El pene como instrumento de trabajo* (1982); Patricia Ariza en *Mujeres en la plaza* (2009) y Rocío Boliver en *La congelada de uva. ¡Cierra las piernas!* (2003)– ponen en juego la escala, lo extremo, la ruptura con las convenciones sociales: el arte retorna a la vida social en su forma mediatizada. Los cuerpos del artista y del público pueden estar presentes o ausentes de muchas formas; las posibles relaciones que se establecen entre ambos diluyen la distinción del espectador-pasivo y el artista-activo, emergiendo así la categoría de “espect-actores”: término propuesto por el dramaturgo y escritor Augusto Boal y desarrollado en el Teatro del Oprimido.

Sin embargo, el *performance* posee también su lado oscuro: un espacio entre las esferas de la organización empresarial y como práctica dominante de evaluación del potencial de trabajadores y productos. Taylor aborda en los nuevos usos del *performance* un amplio campo semántico vinculado con el poder, mas no un poder vertical que domestica los cuerpos, sino uno difuso del capitalismo en su dimensión espectacular, señalada por Guy Debord; un poder que modela subjetividades, máquinas deseantes –a decir de Deleuze y Guattari–. Como se señala en el libro, “el cuerpo humano se ha convertido en un proyecto por rea-

lizarse, un desempeño más, dentro de un sistema de representaciones mediado por las nuevas tecnologías digitales” (*ibidem*: 96). La relación cuerpo-tecnologías-poder abre escenarios híbridos donde el *performance* puede sostener esos sistemas de poder y al mismo tiempo desafiarlos y resistirlos.

Si bien el cuerpo ha ocupado un lugar central en el *performance*, el lenguaje tiene asimismo una veta de análisis. El lenguaje, entendido a partir del giro lingüístico como acto, palabras que hacen cosas, ha constituido todo un campo de investigación que Taylor señala sólo de pasada para distinguir entre lo performativo –palabras que en ciertos contextos hacen algo, se convierten en el hecho en sí– y lo performático, adjetivo de la palabra *performance*. La fuerza del arte del *performance* reside en ser performativo infeliz, siguiendo a Austin; aquel que cuestiona las convenciones y códigos autorizados en un contexto específico, a diferencia del performativo feliz, que implica un acto lingüístico que actúa de acuerdo con ellos.

Taylor aborda en particular aquel arte que dirige su acción y sus prácticas hacia lo político, así como lo político que produce y trabaja lo estético en lo que hace: el “artivismo”. El caso de H.I.J.O.S. en Argentina y su propuesta de “escrache” como condena social y demanda de justicia y castigo a los responsables ilustra con claridad la relación entre arte y activismo. No se trata de una representación, sino de una acción, un acto efímero y fugaz que, según Peggy Phelan, deviene *performance* mediante su desaparición.

El arte del *performance* reivindica el presente; es un acto en vivo y por lo mismo resiste la fetichización del original, presente en otros campos, si bien como tal plantea el problema de su preservación. El museo como institución de preservación y reactivación de los legados artísticos finalmente reproduce

y representa: en una dimensión mimética, busca la restauración de un original. La retrospectiva de Marina Abramović –una de las iniciadoras y gran exponente del *performance*– en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) apeló a cualidades que rechazan rotundamente el *performance*: lo “auténtico” y lo “original”. El *reperformance* propuesto por ella no es para Taylor un futuro plausible para el *performance* ni una forma para su preservación.

Su propuesta para comprender la potencialidad del *performance* como algo fugaz, pero que al mismo tiempo transfiere valores e identidad, consiste en distinguir entre dos sistemas de transmisión de conocimiento: el archivo y el repertorio. Estos dos conceptos sirven como herramientas metodológicas para el análisis del *performance*. En el caso del archivo, se refiere a los objetos o materiales resistentes al cambio, aquellos susceptibles de ser reexaminados y analizados desde la distancia, tanto en términos espaciales como temporales. Por otro lado, el repertorio tiene que ver con la memoria corporal, que por medio de actos transfiere un saber efímero y no reproducible (*ibidem*: 154-155).

Los actos corporales, a través de su reactualización y reduplicación en el proceso de selección de los mismos, la memorización y su transmisión, hacen del archivo y del repertorio artefactos mediatizados. Son fuentes de información que se exceden mutuamente en su operar conjunto. *Rabinal achi*, el drama de los mayas achi de Guatemala, es un ejemplo de cómo la diferencia entre el archivo y el repertorio ayuda a entender el poder del *performance* para transmitir la memoria cultural colectiva (*ibidem*: 158).

Del mismo modo que el *performance* no posee una definición estable ni claramente aprehensible, los estudios del mismo no se han convertido en una disciplina con límites definibles, sino

que son un campo posdisciplinar. El *performance* como epistemología y como metodología se ha extendido entre la comunidad de estudiosos y es un renovado campo de investigación donde confluyen distintas especialidades, donde el objeto y el sujeto de estudio se funden en una suerte de soporte material que encarna significados.

Los estudios del *performance* rompen con las nociones normativas del comportamiento; entienden las normas como construidas y negociadas, y se debaten entre definiciones: entre si el *performance* es un acto político por definición o si lo político es siempre un *performance* (*ibidem*: 170). Por eso Taylor considera que se trata de un arma muy eficiente que hay que defender. En suma, esta obra resulta indispensable para todos aquellos que deseen introducirse en el mundo del *performance*, tanto desde el ámbito académico como desde el activismo.

•••

Ileana Diéguez y Josefina Alcázar (coords.), *Performance y teatralidad*, México, CITRUI-NBA-Conaculta (Citru.doc, Cuadernos de Investigación Teatral 1), 2005

José Luis Martínez Maldonado*

Para entender el *performance* o, mejor dicho, para conceptualizarlo son mejores muchas opiniones que una sola, ya que si vemos un *performance* decimos: “¡Ah, esto debe ser un *performance*!”, si bien cuando tratamos de definirlo entramos en problemas. De modo que qué mejor que contar con 22 puntos de vista sobre el mismo tema. Opiniones de expertos, de teatreros, de académicos e investigadores, de artistas que provienen de diferentes disciplinas y que se han vuelto

performers, apreciaciones, aproximaciones, entrevistas, recreaciones: toda una fiesta que lleva 10 años desde que apareció la primera edición de *Performance y teatralidad*.

Guillermo Gómez Peña, Juan José Gurrola, José A. Sánchez, Ricardo Díaz, Antonio Prieto Stambaugh, Elvira Santamaría, Miguel Rubio Zapata, Rubén Ortiz, Beatriz J. Rizk, Angélica García, Renato Cohen, Jorge A. Vargas, Vivian Martínez Tabares, Martín C., Josefina Alcázar, Héctor Bourges Valles, Ileana Diéguez, Jorge Miyagui, Jorge Dubatti, Jean-Frédéric Chavallier, Janice Alva, Gabriel Sánchez Robirosa... Todos estos autores reflexionan de manera poética, analítica o histórica sobre un género que no acaba de encontrar precisión conceptual y que se ha vuelto un campo de investigación muy amplio, que tiene algo de todas las artes, además de sus particularidades.

El *performance* se ha extendido también a las ciencias sociales y a las ciencias del comportamiento; ahora “comprende todo lo que involucra la representación y la escenificación de la cultura, incluyendo la antropología, las prácticas religiosas y

aun los eventos deportivos y cívicos” (Gómez Peña, 2005: 8).

Performance, presentación en vivo, tiene algo de teatral, pero no es teatro, ya que la materia prima del teatro es la actuación y en el *performance* no se actúa: se vive desde el “quién soy”; tiene algo de la danza o puede evitarla con movimientos que se acerquen a la cotidianidad o con la ausencia de movimiento. El movimiento sólo como reacción corporal. Utiliza la música a la manera del teatro o de la danza, pero el acto entero puede ser básicamente un concierto. Utiliza la plástica como gesto, como improvisación, como materia que desafía al espectador, pero no es pintura. Hay guiones, aunque se disuelven durante el acto de la presentación. Tan sólo un cuerpo que de alguna manera siempre está provocando al espectador. Frontera entre la fascinación y la provocación.

Un cuerpo se expresa mediante la sangre y el cabello. Cuerpo desnudo o cuerpo vestido. Autobiografía. Autorretrato. Un cuerpo que viaja al interior para decir algo fundamental; es urgente que diga algo ese cuerpo, este cuerpo, cuer-



* Coordinación Nacional de Antropología (orientacionac@hotmail.com).



po-lienzo, cuerpo-texto que se vuelve materia simbólica para mostrar libertad estética, libertad política, libertad sexual. Frontera entre el adentro y el afuera, frontera entre el teatro y el espectáculo, frontera entre el sueño y la vigilia.

De acuerdo con el diccionario, *performance* es presentación, ejecución, realización, actuación, interpretación, representación, espectáculo, función, arte en vivo, arte conceptual, teatro no dramático, arte en acción, evento, experimentación... Imaginemos a los surrealistas en un cine a oscuras lanzando cápsulas de éter, mientras gritan e insultan al público: ¿actos como éste pueden llamarse arte? Frontera entre el arte y la vida, frontera entre el arte y el no arte. Entre la biografía y la denuncia.

En la década de 1960 empezaron a surgir en la escena artística infinidad de conceptos relacionados con la idea de crear un arte que dejara de ser un objeto, de crear un arte que no se pudiera comercializar, arte a la vez sujeto y objeto, ruptura total de la frontera, fronteras entre la realidad y la ficción, entre yo y el otro.

Los artistas reflexionan sobre el arte, sobre ellos mismos como artistas, sobre los límites del arte y del lenguaje. Duchamp sostenía que la actividad mental del artista en el proceso de creación es de mayor significación que el objeto creado (Alcázar, 2005: 132). Esto dio pie para que durante esa misma década apareciera una gran cantidad de conceptualizaciones, innumerables e insospechadas vías para la experiencia artística, prácticas que buscaron un nuevo sentido para el arte basado en lenguajes múltiples y materiales que evitaban la asociación del objeto artístico con el objeto comercial o decorativo.

Hacia finales del siglo xx, cuando los estudios de género ya habían ganado terreno, cuando proliferaban los estudios sobre las identidades, el significado de *performance* se amplió al estudio

del *Homo ludens* (Prieto, 2005: 55). Así, algunos estudiosos del *performance* se enfocaban en lo que tuviera que ver con actos creativos o enunciativos, ya sea que vinieran del arte, de un ritual, de un acto chamánico o de un bautizo –que también es un ritual–. Estudiaban todas aquellas prácticas culturales que tienen como soporte el cuerpo y donde éste se vuelve significativo al introducirse e introducirnos en un uso no rutinario del tiempo y muchas veces en concepciones diferentes del tiempo: “Se acrecienta el interés por analizar la teatralidad y performatividad de las prácticas políticas, sociales y culturales cotidianas” (*ibidem*: 54), conductas sociales, modos de hablar estudiados a través de la antropología, la etnología, la lingüística, las ciencias de la conducta y de la comunicación.

Los estudios sobre el *performance* nos acercan a la historia cultural, al multiculturalismo, usando como estrategias la interdisciplina, la interculturalidad y la crítica poscolonial.

En México, una de las corrientes más poderosas del *performance* se relaciona con los enfoques de género. Entre otros, Maris Bustamante, Mónica Mayer y Lorena Wolffer, artistas y activistas, fueron pioneras del *performance* basado en el cuerpo de la mujer y en la situación de las mujeres en nuestro medio, y han dejado infinidad de imágenes, documentos y reflexiones a través de su experiencia. Los estudios de género se han desarrollado en forma paralela a una vertiente de los “estudios del *performance*”, que también han analizado la situación de la mujer en una sociedad machista, donde es vista como objeto sexual, de consumo; donde ser mujer es estar expuesta a la violencia y a la discriminación, y donde las diversas expresiones de preferencia sexual –gay, lesbiana, bisexual, transexual o travestí– son rechazadas y aun estigmatizadas. Tanto en el *performance* –acción o evento– como en la investigación escrita esta

corriente ha elaborado nuevas interpretaciones de las representaciones de género y de sexualidad.

Las identidades son también un tema explorado y analizado por los estudios del *performance*, donde la identidad no está vista como una “certeza de autoconocimiento, o dato inmutable, sino como proceso inestable y en movimiento.” (*ibidem*: 58). Frontera entre cuerpo y subjetividad. Análisis de los dispositivos institucionales (familia, ciencia, arte, sistema jurídico) para ir configurando la idea de “lo que soy”, sin que ésta sea algo coherente, estable ni universal.

También podemos entender, mediante varios de los textos incluidos en el libro, el desarrollo del *performance* en México. Cómo surgió en la década de 1960 con las propuestas –fundamentalmente– de pintores (Felipe Ehrenberg, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez) y creadores en el arte teatral y el cine (Juan José Gurrola, Alejandro Jodorowsky), los cuales realizaban acciones que no se catalogaban como *performances*, pero que trataban de subvertir el lenguaje del arte. Los espectadores –el público– eran testigos de una experiencia única y la valoraban en esos términos: la experiencia era excepcional.

Como un relevo del 68, en la década de 1970 aparecieron grupos de pintores que se apropiaron de las calles, de las galerías y de los museos con propuestas de arte político y fuera de lo convencional. Sus temas se orientaban a la denuncia, a la calle, a la vida cotidiana. De nuevo a romper la frontera entre el arte y la vida, la frontera entre el objeto y la reflexión del arte como producción artística. Entre los principales grupos de esta época estuvieron Tepito Arte Aquí, Peyote y Cía., Taller de Arte e Ideología, Proceso Pentágono, SUMA, La Perra Brava, No-Grupo, Germinal, Grupo Marco, Tetaedro (Alcázar, 2005: 135). Todos ellos cambiaron para siempre lo que pasaba con el arte en México. Con nuevas herramientas, muchos

continuaron las líneas del *performance*, además de proseguir con su obra plástica.

En la década de 1990 ya no cabía duda: el *performance* se había instalado en los espacios culturales y en la calle. Los *performers* venían de todas las disciplinas: artes plásticas, teatro, danza, literatura, sociología, antropología, video, comunicación, etc. En 1990 se organizó la Semana del Performance en el Museo Carrillo Gil y en el Centro Cultural Santo Domingo. En 1992 se realizó en el Museo Universitario del Chopo el Primer Mes del Performance, y a partir de 1993 el Museo Ex Teresa Arte Actual organizó su espacio cultural con el *performance* como eje; de allí surgió el Festival de Performance, que llegó hasta su decimocuarta edición.

Extrañamente, aunque los siguientes directores del Ex Teresa estaban involucrados con el *performance*, eventos de este tipo se han presentado de modo esporádico desde la conclusión de esa edición. Esto quiere decir que sigue siendo un género híbrido que se mira con desconfianza. Quizá los museos más castigados por las políticas de recorte en Conaculta sean precisamente el Ex Teresa (*performance*), el Centro de la Imagen (fotografía) y el Laboratorio Arte Alameda (videoarte). Presumiblemente, desde la óptica de las políticas culturales –inexistentes y arbitrarias– estos géneros artísticos son prescindibles.

El *performance* es un género reconocido y consolidado. Sería pertinente darle más apoyo y que se abrieran más espacios para esta disciplina. Con lo importante que fue la labor del Ex Teresa, quedaron muchas cosas en el tintero, de modo que es necesario documentar, evaluar, crear grupos de estudio, talleres, invitar a innovadores de otros países, fundar nuevos festivales en otras ciudades, intercambiar experiencias, investigar, incorporar más la teoría de los estudios del *performance*, experimentar... El camino sigue siendo novedoso.



Novedades editoriales



Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, política*, México, Toma/Producciones Escénicas y Cinematográficas (Teoría y Técnica, Paso de Gato), 2014

Considerada entre las mejores obras sobre las prácticas escénicas latinoamericanas que rompen con las convenciones de la escena tradicional, esta nueva edición ofrece al lector una versión aumentada y revisada. Uno de los conceptos clave es el de “liminalidad”, tomado de la antropología social de Victor Turner, concebido por Ileana Diéguez como “una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales”; de tal suerte, varios de los ejemplos que examina se vinculan con situaciones de crisis que han transformado las producciones artísticas y la vida de las personas. Los ejemplos examinados tienen en común escenarios sociales, culturales y políticos de los que han surgido propuestas estéticas que articulan una voz crítica. Se trata de fenómenos escénicos de naturaleza híbrida que operan en los bordes de lo teatral, utilizando a veces estrategias

de las artes visuales y asociados con procesos de investigación y situaciones de marginalidad. Consciente de la necesidad de buscar otras miradas conceptuales para pensar estos escenarios liminales, y sin pretender establecer un canon teórico, Diéguez utiliza la teoría como metáfora para explorar prácticas escénicas que no se insertan en la taxonomía teatral tradicional, como las del grupo Yuyachkani de Perú, El Periférico de Objetos y las Madres de Plaza de Mayo de Argentina, los grupos La Candelaria y Mapa Teatro de Colombia, en tanto que de México analiza el movimiento de Resistencia Creativa liderado por Jesusa Rodríguez y performatividades ciudadanas realizadas ante el fraude electoral de 2006, prácticas todas que, por medio del *performance*, intervenciones escénicas, acciones ciudadanas y rituales, realizan una unión del arte con la vida, generando un sentido crítico y de comunidad.

•••

Martha Julia Toriz Proenza, *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas*, México, CINTRU-INBA, 2011



La magnificencia de los ritos que se realizaban en México-Tenochtitlán se ejemplifica con la fiesta Tóxcatl dedicada al dios Tezcatlipoca. La espectacularidad de las celebraciones mexicas con sus complejos rituales, las danzas, los cantos y los atuendos es vista aquí desde un enfoque novedoso.

La mirada del investigador teatral imprime esta particular manera de abordarlo, con lo cual se enriquece la perspectiva histórica y antropológica desde la que tradicionalmente se estudia a estas expresiones culturales.

Mediante una amplia introducción el volumen nos acerca a las nociones de teatralidad y performatividad relacionadas con las manifestaciones sociales y artísticas en general y, en particular, con el rito. Enseguida, con el empleo de los recursos más actuales de la teoría y la práctica teatrológicas, la autora nos lleva a un recorrido pormenorizado de cada momento por el que transcurre la festividad, relacionándola con la ideología y la política de la época inmediatamente anterior a la Conquista.

Al poner bajo la lupa una de las más importantes fiestas prehispánicas, poco a poco se develan los significados de sus símbolos y los nexos entre teatralidad y poder

•••

Rodrigo Díaz Cruz, *Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo. Poder y simbolismo en la obra de Victor W. Turner*, México, Gedisa/UAM, 2014

El estudio del poder y del simbolismo, en su denso entretreído, ha constituido un desafío permanente para la antropología. Este libro hace una propuesta sustantiva al respecto, tras realizar una magistral reconstrucción tanto de la antropología política como de la simbólica propuesta por Victor W. Turner.



La obra y trayectoria de este antropólogo escocés merecen una relectura desde nuestra circunstancia y para nuestro tiempo: no sólo nos ofrece lecciones para comprender el mundo contemporáneo, sino también una peculiar sensibilidad. Además de ofrecer una relectura de la antropología política procesualista, la obra abunda en el abuso del mal que algunos dramas sociales –término central en la obra de Turner– provocan.

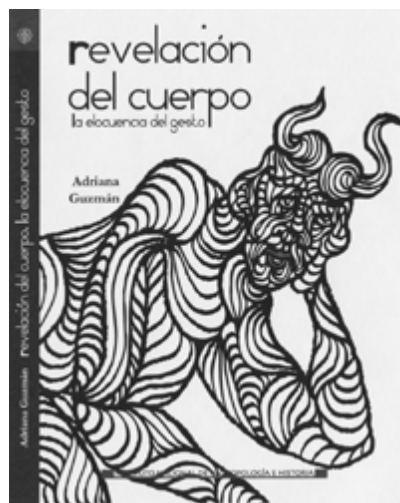
Para elucidar los análisis antropológicos del símbolo, surgidos en el seno de una crisis de la concepción del lenguaje, desarrolla un modelo integrado por dos tradiciones del pensamiento occidental: la latina y la hermética. No desconsidera la dicotomía –que es preciso disolver– entre razón y símbolo, ya que ésta ha constituido buena parte de los estudios del simbolismo.

El libro hará compañía a otro más, en preparación, donde se elucidarán los procesos rituales, las peregrinaciones, la antropología de la experiencia y del *performance*, temas que han distinguido la obra de Turner.

•••

Adriana Guzmán, *Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto*, Plaza y Valdés/INAH, México, en prensa

Tres temas se abordan en esta investigación: el cuerpo, el gesto y, desde la óptica de estos dos, las artes, en particular el arte plástico figurativo y la danza. Es una conjunción de saberes desde muy diversas disciplinas para comprender al cuerpo y conocer sus muy variadas formas de ser y de expresarse. Estrechamente conectados entre sí, los temas han sido abordados a partir de una pregunta central que dio la pauta y ha sido el hilo conductor: ¿qué es el cuerpo? En este texto se establece que el cuerpo es una



construcción en relación con el sujeto, la experiencia y la cultura, lo cual lo dota de peculiaridad como objeto de estudio: el sujeto cognoscente y el objeto conocido se funden –el cuerpo se piensa a sí mismo–. De igual modo, dado que la gestualidad es lo que queda abierto a la mirada –mirada antropológica– se analiza el gesto, mecanismo primordial de aprehensión del mundo. Mucho antes que con la palabra, el ser humano toma conciencia de sí y de su entorno gracias al cuerpo, capaz por sí mismo de aprehender por mimesis el entorno y de expre-

sarse. Además, dado que los cuerpos y su gestualidad siempre son en situación, es necesario hacer una cartografía que permita leerlos desde sus distintos modos de ser. En este caso se aborda desde el enfoque del dolor, debido a que es una experiencia radical que compromete al sujeto como unidad y de manera total; el dolor es una percepción individual cargada de significaciones, pues cada cultura decide qué es lo que causa dolor, qué actitudes asumir y cómo expresarlo. Estas situaciones se analizan y presentan aquí a partir de obras escultóricas, pictóricas y dancísticas.

•••

Alteridades, año 24, núm. 48, julio-diciembre de 2014

Este número de *Alteridades*, editado por la UAM, fue el resultado de tres encuentros del Seminario de Estudios de Performance que inició actividades en 2013 con el objetivo de compartir, analizar y debatir la pertinencia y los alcances del concepto de *performance* y sus formas de operación en el escenario nacional. Los integrantes de este grupo son los doctores Antonio Prieto, Martha Toriz, Gabriela Vargas, Igor Ayora, Gonzalo Camacho, Elizabeth Araiza, Olivia Kindl,





Adriana Guzmán, Anne Johnson y Rodrigo Díaz. Los dos últimos, editores del *dossier*, escriben en la introducción que la polisemia de la noción de *performance* enriquece las aproximaciones analíticas que se realizan bajo esta perspectiva y plantean interrogantes que hoy en día están presentes en los estudios de las ciencias sociales y las humanidades, tales como: ¿puede el *performance* permitirnos obviar, o por lo menos repensar, las dicotomías tradicionales entre imitación y transformación, canon y creatividad, repetición y emergencia, identidad y otredad, arte y política, análisis y emoción, *praxis* y *poiesis*, lo vivo y lo reproducido, ritual y juego, magia y tecnología? ¿Puede ayudarnos a negociar las brechas entre el sujeto y el objeto, lo material y lo ideal, la estructura y la libertad, la acción y el pensamiento, la memoria y el olvido? Nuestra respuesta es un resonante “quizá”. Sin embargo, para que el concepto tenga pertinencia y sentido en nuestro contexto mexicano se requieren diversas reflexiones de orden teórico, metodológico y epistemológico. Algunas

están presentes en este número, cuyos enfoques aparecen bajo los siguientes ejes: 1) *performance*, definiciones y traducciones, 2) géneros y contextos performativos, 3) *performance* y metodología, 4) *performance*, poder y resistencia, 5) *performance*, tecnología y ciencia.

•••



Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, 2a época, vol. 4, núm. 6, verano de 2014

Investigación Teatral es una publicación semestral de la Universidad Veracruzana, dedicada a la reflexión y análisis sobre las artes escénicas y los fenómenos performativos de índole sociocultural. Es arbitrada por pares y editada por el Cuerpo Académico Consolidado de Teatro de la UV, con la colaboración de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT). En sus páginas pueden leerse estudios en torno al fenómeno del sujeto en acción y representación tanto de México como del resto del mundo. Los temas abordados van desde la literatura dramática, la danza, los ritos y la escena contemporánea hasta los fenómenos de intermedialidad; desde lo histórico hasta lo pedagógico; desde lo estético hasta lo social. Este año la revista celebra su vigésimo aniversario, además de que se puede consultar gratuitamente en línea [<http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/index>].



Índice de autores 2010-2014

Diario de Campo y Rutas de Campo

En mayo de 1998 la Coordinación Nacional de Antropología publicó el primer número de *Diario de Campo*, como un boletín interno de los investigadores del área antropológica, con el propósito de “proporcionar información de interés para los investigadores del INAH y, también, el de constituirse en un vehículo de comunicación académica entre ellos”.

En sus 17 años de existencia, *Diario de Campo* ha atravesado por tres épocas editoriales, que han sido impulsadas por los diversos titulares que desde 1998 ha tenido la Coordinación Nacional de Antropología. La primera época estuvo a cargo de Gloria Artís Mercadet, de 1998 a 2009; la segunda (denominada nueva época) tuvo la conducción de Francisco Barriga, de 2010 a 2013, y la tercera es encabezada por Diego Prieto Hernández, desde el segundo semestre de 2013.

A continuación ponemos a disposición de nuestros lectores el índice de nombres de las personas que colaboraron en *Diario de Campo* de 2010 a 2014 (periodo en el que se desarrolló la segunda época y se inició la tercera), así como el de la revista *Rutas de Campo*, que nació a partir de 2014 con el propósito de ampliar los esfuerzos de divulgación realizados por la Coordinación Nacional de Antropología. Asimismo los invitamos a que consulten el contenido de cada uno de los números de *Diario de Campo* en la página electrónica www.antropologia.inah.gob.mx.

Índice de *Diario de Campo*, nueva época (2010-2013) y tercera época (2014)

Artículos

- Adame Cerón, Miguel Ángel, "Funciones multidimensionales y *telos* de la fiesta", nueva época, núm. 12, abril-junio de 2013, pp. 4-10.
- Aguilar Piña, Paris, "El maíz en la evolución cultural de Mesoamérica: desarrollo de saberes e inteligencia alimentaria", nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 23-27.
- Aguilera, Carmen, "Cihuacóatl, diosa de la fertilidad", nueva época, núm. 8, abril-junio de 2012, pp. 4-7.
- Alcántara López, Álvaro, "¿Salvaguardar para quién? Memorias, prácticas y discursos", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 21-29.
- Alicino, Laura, "¿A la salud del Bohemio! Carlos Monsiváis y la nueva crónica", nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 22-28.
- Almady Sánchez, Erika Gretchen, "Cuerpo y enfermedad", nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 17-21.
- Alonso Bolaños, Marina, "La insostenible levedad de lo inmaterial. Reflexiones acerca de expresiones musicales y el patrimonio", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 16-20.
- Alva Zavala, Raymundo, "La cocina del convento de Nuestra Señora de los Ángeles Churubusco", nueva época, núm. 14, octubre-diciembre de 2013, pp. 16-20.
- Álvarez Fabela, Reyes Luciano, "Narrativa e identidad étnica entre los *pjiekakjoo*", nueva época, núm. 2, octubre-diciembre de 2010, pp. 14-18.
- Amezcuca Pérez, Francisco, "Un juego que da muerte, un juego que da vida", nueva época, núm. 2, octubre-diciembre de 2010, pp. 26-32.
- Aquino, Faustino Amado, "Colección de armas de fuego del Museo Nacional de las Intervenciones", nueva época, núm. 14, octubre-diciembre de 2013, pp. 36-42.
- Arias González, Jiapsy, "Los imaginarios en la alimentación humana", nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 28-30.
- Arroyo Aguilar, Sabino, "Los waringueños y Chikwate Grande como patrimonio y tradición viva del mundo andino", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 34-40.
- Baez Cubero, Lourdes, "¿Reinventando tradiciones o innovando la cultura? Los textiles nahuas de la Sierra Norte de Puebla", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 8-11.
- Barba A., Beatriz, "Mi amiga Perla", nueva época, núm. 8, abril-junio de 2012, pp. 27-31.
- Barjau, Luis, "Carlos Monsiváis: humor, crítica, ensayo, ideología, crítica literaria, perfil", nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 50-52.
- Barragán Solís, Anabella, "Reflexiones desde la antropología física en torno al papel del cuerpo en el patrimonio cultural", nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 28-32.
- Barros, Cristina, "La alimentación en México. Entre la tradición y la modernidad", nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 49-54.
- _____, "El maíz, nuestro patrimonio", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 12-15.
- Benítez Corona, Víctor Alfonso, "Wigberto Jiménez Moreno. Su acceso a la antropología y a la historia", tercera época, núm. 3, julio-agosto 2014, pp. 93-95.
- Blanco, José Joaquín, "Salvador Novo", nueva época, núm. 13, julio-septiembre de 2013, pp. 9-13.
- Buenrostro Alba, Manuel, "Justicia y derecho entre los mayas de Quintana Roo", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 63-69.
- Camacho Díaz, Gonzalo, "Los nuevos cantos del maíz. Reflexiones en torno al trabajo etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 40-45.
- Camacho Ibarra, Fidel y Jaime Enrique Carreón Flores, "Miño: el devorador de hombres", nueva época, núm. 2, octubre-diciembre de 2010, pp. 8-13.
- Camarena, Mario, "La república de las mujeres: creación de un sujeto político en San Pedro Mártir", nueva época, núm. 13, julio-septiembre de 2013, pp. 45-50.
- Camus Bergareche, Manuela, "Las comunidades de retornados, más difícil todavía", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 51-55.
- Cano, Beatriz, "Águeda Pía Fernández Martínez. Una mujer en vilo", nueva época, núm. 13, julio-septiembre de 2013, pp. 37-39.
- Carreón Flores, Jaime Enrique, "La boda de san José y la Virgen María en San Pablo del Monte, Tlaxcala", nueva época, núm. 8, abril-junio de 2012, pp. 15-21.
- Carvajal Correa, Marco Antonio J. L., "Refugio guatemalteco; asentamiento definitivo y desarrollo comunitario en Campeche", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 64-68.
- Cedraschi, Raffaëla, "Marcas de cultura. Pinturas corporales, escarificaciones y tatuajes en el mundo", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 4-12.
- Cervantes, María Antonieta, "Cuerpo, alimentación, salud y enfermedad vistos como un sistema complejo", nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 61-65.
- Cordera Campos, Rolando, "Carlos Monsiváis: la pausa del cronista", nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 32-36.
- Corona Sánchez, Eduardo, "Los encontrados de la Conquista. Otra visión de los vencidos", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 41-49.

- _____, "Perla Valle y la conciencia histórica de los pueblos mesoamericanos", nueva época, núm. 8, abril-junio de 2012, pp. 51-57.
- _____, "Los caminos del Cemanáhuac: conversaciones con Eduardo Corona Sánchez", tercera época, núm. 3, julio-agosto de 2014, pp. 53-68.
- Cortés Ruiz, Efraín, "El cerro, la culebra y el Divino Rostro. Narrativa otomí en la Sierra de las Cruces", nueva época, núm. 2, octubre-diciembre de 2010, pp. 4-7.
- Cubillo Moreno, Gilda, "Sucesión, herencia y conflicto en el linaje Istolinque, caciques de la nobleza indígena colonial de Coyoacán. Primera parte", nueva época, núm. 8, abril-junio de 2012, pp. 8-14.
- _____, "Sucesión, herencia y conflicto en el linaje Istolinque, caciques de la nobleza indígena colonial de Coyoacán. Segunda parte", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 4-13.
- Delgado Rubio, Jaime, "Niños y jóvenes en la escuela. Una propuesta para la UNESCO", tercera época, núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 17-23.
- Escorza Rodríguez, Daniel, "Los usos del convento de Churubusco", nueva época, núm. 14, octubre-diciembre de 2013, pp. 21-25.
- Espejel, Laura, "Catálogo del fondo Revolución Mexicana: entrevistas de historia oral del Archivo de la Palabra", nueva época, núm. 13, julio-septiembre de 2013, pp. 20-25.
- Flores Mercado, B. Georgina, "Y con la *pirekua ni siquiera nos preguntaron...* La declaración de la *pirekua* como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad: una perspectiva crítica", tercera época, núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 32-38.
- Flores Solís, Víctor Hugo, "El triunfo del 5 de mayo. Generales y decisiones", nueva época, núm. 14, octubre-diciembre de 2013, pp. 26-29.
- García de León, Antonio, "A la sombra del árbol pionero", tercera época, núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 39-44.
- Garduño Ambriz, Mauricio, "Cerro de Coamiles, Nayarit: un sitio emblemático Aztatlán del septentrión costero mesoamericano", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 24-32.
- Garza Marcué, Rosa María, "'Demuestre su atraso cultural': dos peritajes antropológicos de habitantes de pueblos originarios en contextos urbanos", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 33-41.
- Gaspar Hernández, Ranulfo, "Los hermanos Caballero de los Olivos: dos soldados liberales durante la intervención francesa de 1862-1867 en la novela de Victoriano Salado", nueva época, núm. 14, octubre-diciembre de 2013, pp. 30-35.
- Gómez Ramírez, Denisse Rebeca, "Malintzin: el personaje", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 20-23.
- González-Hermosillo Castillo, Katia, "Carlos Monsiváis: su última entrevista", nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 60-63.
- González Morelos Zaragoza, Aldir, "Julio César Olivé: el individuo en la historia", nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 11-14.
- Grosser Lerner, Eva, "Intertextualidad e isotopía: enfoques convergentes y complementarios", nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 4-10.
- _____, "Entrañamientos: apropiación/consustanciación", nueva época, núm. 2, octubre-diciembre de 2010, pp. 19-25.
- Gurrero, Francisco Javier, "Carlos Montemayor y Gabriel Vargas, dos intrusos en la antropología", nueva época, núm. 2, octubre-diciembre de 2010, pp. 33-37.
- _____, "El patrimonio cultural de los chicanos, ¿parte del mexicano?", nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 4-6.
- _____, "Las antropologías mexicanas y el multiculturalismo", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 25-29.
- Güemes H., Lina Odena, "La producción científica del INAH. La obra de la doctora Yólotl González Torres", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 14-19.
- Guevara Sánchez, Arturo, "Avances en el estudio de los cazadores-recolectores del norte centro", nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, pp. 14-16.
- Guzmán, Adriana, "Decálogo del cuerpo", nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 38-44.
- Guzmán Morales, Micaela, "Oraciones de relativo en mazahua", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 24-33.
- Harriss Clare, Claudia Jean, "Oralidad guarijío: sabiduría indígena y normatividad social", nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, pp. 49-54.
- Hellion, Denise, "A tres décadas de la muerte de Posada: estudio de un catálogo", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 9-15.
- _____, "Y la ciudad miró al cielo. El globo dirigitivo de El Buen Tono", nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 14-19.
- _____, "Los naipes de Lizardi", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 108-109.
- Herrera, José Israel, "Justicia 'tradicional' oficializada en la península de Yucatán", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 70-77.
- Herrera M., Ma. del Carmen y Tomás Jalpa Flores, "Amoxpouhque", nueva época, núm. 8, abril-junio de 2012, pp. 58-60.
- _____, y Marc Thouvenot, "Semblanza de la maestra Perla Valle", nueva época, núm. 8, abril-junio de 2012, pp. 32-50.

- Huesca Martínez, Helio, "Acervo musical del estado de Puebla", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 87-88.
- Islas Jiménez, Celia, "Un sistema de trabajo en las minas de la Nueva Galicia", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 50-54.
- Jiménez Moreno, Wigberto y Ricardo Delfín Quezada Domínguez, "Contactos ultramarinos e interinflujo andino-mesoamericanos", tercera época, núm. 3, julio-agosto de 2014, pp. 96-103.
- Juárez López, José Luis, "Fuentes culinarias de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia: *Calendario del cocinero, 1865-1867*", nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 31-35.
- _____, "Retomas y nombramientos. La cocina mexicana hacia un reconocimiento mundial", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 16-19.
- _____, "Un libro, un tema y cien años. La invasión a Veracruz en 1914", nueva época, núm. 14, octubre-diciembre de 2013, pp. 43-48.
- Juárez Nogueira, Rocío, "Áreas Naturales Protegidas. Entre la conservación de la naturaleza y la desarticulación de prácticas ancestrales. Ordeña del caracol púrpura entre los *ñuú savi* de Pinotepa de Don Luis, Oaxaca", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 48-56.
- Kala, Julio César, "Consideraciones previas en torno a una política criminal en escenarios multiculturales", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 7-14.
- Knapp Ring, Michael H., "El contexto histórico-cultural de la *Doctrina y enseñanza en la lengua mazahua*", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 65-76.
- Lara Padilla, José Francisco, "El peritaje antropológico en la sierra Tarahumara. Hacia una interculturalidad más equitativa. Clasificación y sistematización del acervo de peritajes antropológicos realizados en el estado de Chihuahua", nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, pp. 42-48.
- Leyva, José Mariano, "Terreno hostil: la ciudad de México a través de los ojos decadentes", nueva época, núm. 13, julio-septiembre de 2013, pp. 4-8.
- Limón Aguirre, Fernando, "Gente en movimiento, cruzando límites y fronteras. Entre el estar y no poder estar plenamente", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 56-59.
- Lizarraga Cruchaga, Xabier, "El cuerpo: soma y circunstancia", nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 33-37.
- Long Towell, Janet, "Léxico caribeño en las fuentes españolas", nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 36-38.
- López Aceves, Hugo Eduardo, "La música mayo en Sinaloa o por qué los hombres nunca aprendieron a tocar", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 8-13.
- López Bárcenas, Francisco, "Normas y principios jurídicos entre los *ñuú savi*", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 42-47.
- López Morales, Francisco Javier y Edaly Quiroz M., "La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial: diez años de aciertos y desafíos", tercera época, núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 13-16.
- López Vargas, Segisfredo, "El *Qhapaq Ñan* inkaico: visión general desde las fuentes etnohistóricas y su contrastación con los resultados de las investigaciones arqueológicas", tercera época, núm. 3, julio-agosto de 2014, pp. 6-36.
- Macho Morales, Diana, "Auge, estabilidad, cambio y declive en las organizaciones femeninas tejedoras indígenas", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 33-36.
- Machuca, Jesús Antonio, "La evaluación del sector cultura de la UNESCO: ¿un nuevo enfoque de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial?", tercera época, núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 7-12.
- Martínez Baracs, Rodrigo, "Diálogos con mis colegas etnohistoriadores", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 34-37.
- Martínez de la Rosa, Alejandro, "Materiales para la salvaguarda de la música tradicional en el sur de Michoacán. Diez años de iniciativas confluyentes", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 35-39.
- Martínez Manzanero, Betsabe Adriana, "La reconstrucción de la memoria y los significados del refugio guatemalteco en Maya Tecún, Champotón, Campeche", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 60-63.
- Martínez Mejía, Esteban, "El derecho humano a la consulta de los pueblos y comunidades indígenas: principios internacionales y su aplicación en México", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 78-85.
- Máynez, Pilar, "El significado de los *Primeros memoriales* en el contexto de la *Historia general* de Sahagún. Los cimientos de un 'calepino'", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 77-83.
- Melesio Nolasco, José Carlos, "Para nuestro entrañable Carlos Monsiváis", nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 53-55.
- Méndez Montoya, Ángel F., "Saber/Sabor. El alimento como medio sensual de significación, cognición y comunicación", nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 39-48.
- Mier G., Raymundo, "Líneas de sombra y trazos de escritura: literatura y antropología", nueva época, núm. 2, octubre-diciembre de 2010, pp. 38-45.

- Millán Valenzuela, Saúl, "Comida para todos: alimentación y cultura. La comida y la vida ceremonial entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla", nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 18-22.
- Miranda Dávila, Jessarela, "El Qhapaq Ñan y la cuestión étnica. Valores y sabiduría indígena", tercera época, núm. 3, julio-agosto de 2014, pp. 37-45.
- Moctezuma Zamarrón, José Luis, "Espadas, cruces y 'artes'. La política del lenguaje en la época colonial en el norte de México", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 38-45.
- Molinari, María Sara y José Íñigo Aguilar Medina, "Cosmovisión indígena: la mirada de Weitlaner", nueva época, núm. 12, abril-junio de 2013, pp. 15-18.
- _____, "Cosmovisión de la vida cotidiana en Chiltepec, Oaxaca", nueva época, núm. 12, abril-junio de 2013, pp. 19-56.
- Monroy Nasr, Rebeca, "Fotografía y modernidad en México: de precoces y rufianes", nueva época, núm. 13, julio-septiembre de 2013, pp. 14-19.
- Monsiváis, Carlos, "Causas perdidas", nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 37-43.
- Morales, Francisco, "La alta educación de los franciscanos para los indígenas", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 84-89.
- Morán Álvarez, Julio César, "Y el yelmo de Mambrino se hallaba en la Nueva España", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 46-52.
- _____, "De utopía a topía: la obra de don Vasco de Quiroga en la Nueva España", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 59-64.
- Muñoz Espinosa, María Estela, "Patrimonio histórico, cultural, bibliográfico: conocimientos no aprovechados", nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 13-16.
- Muñoz Sánchez, Práxedes, "Reencuentro por la memoria histórica de las Comunidades de Población en Resistencia del Ixcán, una necesidad de mostrarse desde '¡la vida es lucha y se lucha siempre!'", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 69-78.
- Navarro Smith, Alejandra, "Reconocimiento de derechos diferenciados en la cultura jurídica central mexicana: apuntes desde el caso *cucapá*", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 15-24.
- Navarro Valdez, Pavel Leonardo, "De nuevo a Columbus. Rutas historiográficas en torno a la intervención estadounidense de 1916", nueva época, núm. 14, octubre-diciembre de 2013, pp. 49-53.
- Neaves Lezama, María Teresa, "El patrimonio de la escultura monumental monolítica mesoamericana", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 55-58.
- Nieves, Beatriz, "El Paseo de la Reforma en la mirada del doctor Silvio Zavala", nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, pp. 82-83.
- Nolasco, Margarita, "El 68 no es un recuerdo", tercera época, núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 45-49.
- Palma, Mónica, "Hacer la comunidad. Mujeres estadounidenses en la ciudad de México", nueva época, núm. 13, julio-septiembre de 2013, pp. 40-44.
- Penagos Belman, Esperanza, "Globalización, identidad y lucha agraria en el noroeste de Chihuahua", nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, pp. 24-30.
- _____, y José Francisco Lara Padilla, "Antropología reciente de Chihuahua", nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, pp. 8-9.
- Peña Sánchez, Edith Yesenia, "Bueno para comer y... ¿malo para decidir qué consumir?", nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 55-60.
- Pérez, Sonia Arlette, "Las antiguas ciudades del Nuevo Mundo: viajes y exploraciones en México y en América Central", nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 74-75.
- _____, "Lo pintoresco y el costumbrismo en tipos populares mexicanos", nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 7-13.
- Pérez Arce, Francisco, "Monsiváis: mirada que desarma", nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 29-31.
- _____, "La correspondencia de don Sergio", nueva época, núm. 13, julio-septiembre de 2013, pp. 51-54.
- Pérez Martínez, Sofía, "Archivos y transparencia en Chihuahua", nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, pp. 10-13.
- Pérez Merino, Paola, "Cambio y continuidad en la vestimenta zinanteca", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 40-42.
- Pérez Rocha, Emma, "Los documentos patrimonio cultural de la nación mexicana", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 59-63.
- Pérez Ruiz, Maya Lorena, "El Día de Muertos como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. Los dilemas de una convención en Michoacán", tercera época, núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 39-51.
- _____, "Patrimonio, diversidad cultural y políticas públicas. Preguntas frecuentes", nueva época, núm. 7, enero-marzo de 2012, pp. 4-82.
- Pulido Llano, Gabriela, "Tongolele y las 'exóticas' en *Magazine de Policía y VEA*", nueva época, núm. 13, julio-septiembre de 2013, pp. 32-36.
- _____, "1940: el espectáculo 'sicalíptico' en la ciudad de México y Carlos Monsiváis", nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 56-59.
- Ramírez Castilla, Gustavo A., "La investigación arqueológica en Tamaulipas durante el cambio de siglo y la prime-

- ra década del siglo XXI", nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, pp. 4-7.
- Ramírez Contreras, Ana Hilda y José René Córdova Rascón, "Los *comca'ac*: una sociedad en tránsito", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 25-32.
- Ramírez Velázquez, Josefina, "Cuerpo y emociones. Un nuevo horizonte para la comprensión del sujeto en antropología física", nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 22-27.
- Ramos R., José Luis, "El juego/jugar: recurso cultural en riesgo", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 20-23.
- Rangel Ubaldo, Soledad, "Acercamiento a la cultura saharauí a través de su lengua: muestra de proyecciones y extensiones semánticas", nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 8-12.
- Rodríguez, Abel, "Religión, un concepto insuficiente para el caso rarámuri en el Alto Río Conchos", nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, pp. 31-36.
- Rodríguez García, Elsa, "El Camino Real de Tierra Adentro: un sendero recorrido", nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, pp. 55-59.
- Rodríguez Hernández, Norma, "Huiltzilopochco: alianzas, conflictos y continuidades entre dos periodos", nueva época, núm. 14, octubre-diciembre de 2013, pp. 11-15.
- Rodríguez Lazcano, Óscar, "Una asociación diacrónica", nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 4-7.
- Rojas Torres, Rosa María, "El prefijo y- y los verbos en el zapoteco de Santa Ana del Valle", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 17-23.
- Ruiz Lagier, Verónica, "La fiesta por la memoria y la cultura", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 43-50.
- Ruiz Rodríguez, Carlos, "La UNESCO, el Patrimonio Cultural Inmaterial y las tradiciones musicales en México", tercera época, núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 52-57.
- _____, "Reflexiones en torno a la etnomusicología y el patrimonio musical de México", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 30-34.
- Sánchez Rebolledo, Adolfo, "El 68: literatura y movimiento", nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 64-65.
- Sánchez Santa Ana, María Eugenia, "Mujeres tejedoras de Zinacantán, Chiapas", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 37-39.
- Sánchez Valdés, María Teresa, "Mesones y caminos novohispanos", tercera época, núm. 3, julio-agosto de 2014, pp. 46-52.
- _____, "Moctezuma II y su real descendencia", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 64-69.
- San Juan Victoria, Carlos, "Instantes de autonomía intelectual. Eduardo Suárez, reformista del gobierno de *Don Dinero*", nueva época, núm. 13, julio-septiembre de 2013, pp. 55-60.
- _____, "A la insolencia conservadora, las herencias ocultas", nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 44-49.
- Sariego Rodríguez, Juan Luis, "Territorialidad y gobierno indígena entre los rarámuri de la sierra de Chihuahua", nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, pp. 37-41.
- Serrano Espinosa, Teresa Eleazar, "Reglas, estatutos o constituciones de la cofradía novohispana", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 70-76.
- Sevilla, Amparo, "Del ritual al espectáculo", tercera época, núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 24-31.
- _____, "La salvaguardia del patrimonio musical de México: ¿caleidoscopio musical?", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 14-15.
- Sierra Carrillo, Dora, "La flora medicinal mexicana como patrimonio cultural", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 77-82.
- Talavera González, Jorge Arturo y Teresa Eleazar Serrano Espinosa, "Una aproximación a la historia y fundación de la misión de Mochichahui, Sinaloa", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 53-58.
- Topete Lara, Hilario, "El apóstol indigenista, redivivo", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 13-16.
- Torreblanca Padilla, Carlos Alberto, "Algunas notas en torno a los alimentos prehispánicos en El Cópore, Ocampo, Guanajuato", nueva época, núm. 12, abril-junio de 2013, pp. 11-14.
- Torres Medina, Violeta Leticia, "Apuntes acerca del llamado 'patrimonio musical' de México", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 24-27.
- Trejo Barrientos, Leopoldo, Mauricio González González e Israel Lazcarro Salgado, "El problema económico de los existentes. Apuntes a la dinámica corporal de la Huasteca meridional", nueva época, núm. 8, abril-junio de 2012, pp. 22-26.
- Tuñón, Julia, "Buscando/saboteando los premios internacionales. *Nazarín vs. La cucaracha* en el XII Festival de Cannes", nueva época, núm. 13, julio-septiembre de 2013, pp. 26-31.
- Tur Donatti, Carlos Mariano, "Herencia africana, cultura popular y nacionalismo en Argentina", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 4-7.
- _____, "Música, regiones e ideologías. Argentina, 1920-1960", nueva época, núm. 13, julio-septiembre de 2013, pp. 61-65.
- Urteaga Castro Pozo, Maritza y Víctor Hugo Villanueva Gutiérrez, "Augusto Ar busto Urteaga Castro Pozo: el '(an)trópologo' de los rarámuri contemporáneos", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 109-116.

- Vargas, Luis Alberto, "¿Para qué sirven los estudios antropológicos sobre alimentación y nutrición?", nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 66-71.
- Vázquez León, Luis, "Ciento cuatro años de antropología mexicana", tercera época, núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 16-24.
- Vega Doria, Socorro C. de la, "Patrimonio e identidad. Atisbo etnográfico arqueológico", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 28-32.
- Velázquez Gutiérrez, María Elisa, "Reconocimiento de los derechos de las poblaciones afrodescendientes en México: algunas consideraciones", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 57-62.
- Vera, José Luis, "El cuerpo como proyecto metafísico", nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 45-49.
- Villa Córdoba, Tomás, "A la izquierda del colibrí. Huitzilopochco prehispánico en el plano de la cuenca de México", nueva época, núm. 14, octubre-diciembre de 2013, pp. 4-10.
- Villanueva, Víctor Hugo, "El ejercicio del peritaje antropológico en Chihuahua. El escenario jurídico", nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, pp. 17-23.
- Villela F., Samuel, "Laca de Olinalá y Temalacatzingo, patrimonio artesanal en riesgo", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 4-7.
- Reseñas y comentarios
- Alcántara López, Álvaro, "Agustín Danys (ed.), Veracruz, fiesta viva, Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 2010", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 76-79.
- Acosta Márquez, Eliana, "Francisco Javier Guerrero, *Indígenas y campesinos. Siete temas a debate con Arturo Warman*, México, INAH/Jaime Salcido y Romo Editor, 2012", nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 68-70.
- Arroyo, Sergio Raúl, "Ana Paula Pintado, *Los hijos de Riosi y Riablo. Fiestas grandes y resistencia cultural en una comunidad tarahumara de la barranca*, México, INAH (Estudios monográficos, Etnografía de los Pueblos Indígenas de México), 2012", nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, pp. 79-80.
- Atilano Flores, Juan José, "Amparo Sevilla Villalobo (ed.), *El fandango y sus variantes. III Coloquio de Música de Guerrero*, México, INAH-Conaculta, 2013", tercera época, núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 93-96.
- _____, "Jessica Gottfried y Ricardo Téllez Girón, *Tras los pasos de Roberto Téllez Girón Olace*, Puebla, Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Puebla/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 79-80.
- _____, "Luis Miguel Morayta Mendoza (coord.), *Los pueblos nahuas de Morelos. Atlas etnográfico. Tohuaxca, to gente. Lo nuestro, nuestra gente*, México, Gobierno del Estado de Morelos/INAH (Divulgación), 2011", nueva época, núm. 8, abril-junio de 2012, pp. 101-102.
- _____, "Octavio Augusto Montes Vega, *Héroes pioneros, padres y patrones. Construcción de la cultura política en los pueblos del Medio Balsas (Tierra Caliente de Michoacán y Guerrero)*, México, El Colegio de Michoacán/INAH-Conaculta, 2011", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 105-107.
- Barriga, Francisco, "María del Carmen Valverde Valdés, Rodrigo Liendo Stuardo y Gustavo J. Gutiérrez León (coords.), *Guía de arquitectura y paisaje maya. The Maya: An Architectural and Landscape Guide*, México, UNAM, 2010", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 106-107.
- Bosch Brun, Cecilia, "María del Carmen Ofelia Palacios Pacheco, 'Organización social en la conservación del patrimonio cultural. El caso del retablo de San Andrés Ocotlán, Calimaya, Estado de México'", tesis de licenciatura en antropología social, México, ENAH, 2010", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, p. 107.
- Candelas Castañeda, Rodolfo, "Varios autores, *Salvuarda del patrimonio musical en riesgo*, Puebla, Conaculta/PDC de la Huasteca/Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2011", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, p. 75.
- Cano Sánchez, Beatriz, "María del Carmen Reyna y Jean-Paul Krammer (coords.), *Apuntes para la historia de la cerveza en México*, México, INAH (Etnología y Antropología Social, Enlace), 2012", tercera época, núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 96-98.
- Cubillo Moreno, Gilda, "Emma Pérez-Rocha, *El tributo en Coyoacán en el siglo XVI*, México, INAH (Científica), 2008", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 112-114.
- _____, "Gilberto López Castillo, Cuauhtémoc Velasco Ávila y Modesto Aguilar Alvarado (coords.), *Etnohistoria del ámbito posmisional en México: de las reformas borbónicas a la Revolución*, México, INAH (Historia, Logos), 2013", tercera época, núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 80-84.
- Díaz Casas, María Camila, "Sydney Mintz y Richard Price, *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*, México, CIESAS/UAM/UIA, 2012", tercera época, núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 75-80.
- Falcón Martínez, Gloria, "Janet Long Towell y Amalia Attolini Lecón (coords.), *Caminos y mercados de México*, México, Instituto de Investigacio-

- nes Históricas-UNAM/INAH, 2010", nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 98-99.
- _____, "José Sanmartín Esplugues, Raúl Gutiérrez Lombardo, Jorge Martínez Contreras y José Luis Vera Cortés (coords.), *Reflexiones sobre la violencia*, Madrid, Siglo XXI/Instituto Centro Reina Sofía, 2010", nueva época, núm. 2, octubre-diciembre de 2010, pp. 73-75.
- Flores Clair, Eduardo, "Raúl Marín Álvarez, *Comercio y avío en el mineral de Bolaños, 1748-1806*, México, FES Acatlán-UNAM", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 105-106.
- Gallart Nocetti, María Antonieta, "Carmen Morales Valderrama y Mette Marie Wachter Rodarte (coords.), *Patrimonio inmaterial, ámbitos y contradicciones*, México, INAH, 2012", nueva época, núm. 12, abril-junio de 2013, pp. 77-79.
- González, Raúl Eduardo, "Revista de Literaturas Populares, vol. X, núms. 1-2", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 82-83.
- Hernández Espinoza, Patricia Olga, "Zaid Lagunas Rodríguez, *Población, migración y mestizaje en México: época prehispánica-época actual*, México, INAH (Premios INAH), 2010", nueva época, núm. 2, octubre-diciembre de 2010, pp. 72-73.
- Iturralde Nieto, Gabriela, "Sydney Mintz y Richard Price, *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*, México, CIESAS/UAM/UIA, 2012", tercera época, núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 73-75.
- Jaimes, Heber, "Isaac Ruiz González, *Garantismo penal y multiculturalidad. Propuesta de análisis crítico de la dogmática penal mexicana y su realidad en la diversidad cultural de México*, México, UBIIJUS, 2011", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 129-130.
- Luna Ruiz, Xilonen, "Pueblos Indígenas en Riesgo. Algo más que una serie fotográfica...", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 84-87.
- Martínez Ayala, Jorge Amós, "Alejandro Martínez de la Rosa, *Jóvenes nahuas danzan su tradición. Memoria escénica de una cultura*, Morelia, Programa de Desarrollo Cultural para la Juventud-SECUM/Conaculta, 2011 (CD y DVD)", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 83-84.
- Millán Valenzuela, Saúl, "David Lorente y Fernández, *La razzia cósmica: una concepción nahua sobre el clima. Deidades del agua y graniceros en la sierra de Texcoco*, México, Ciesas/UIA, 2011", nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 71-73.
- Mondragón Melo, Jaime, "Elio Masferrer, Jaime Mondragón, Georgina Venegas (coords.), *Los pueblos indígenas de Puebla. Atlas etnográfico*, México, INAH/Gobierno del Estado de Puebla, 2010", nueva época, núm. 2, octubre-diciembre de 2010, pp. 71-72.
- Monroy Nasr, Rebeca, "Samuel Villela, Sara Castrejón, *fotógrafa de la Revolución*, México, INAH, 2010", nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 89-91.
- Nahmad Molinari, Daniel, "Archivo Fotográfico Roberto J. Weitlaner", nueva época, núm. 12, abril-junio de 2013, pp. 85-86.
- Oliva Q., Aurora, "Fernando Híjar Sánchez (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México, DGCP-Conaculta, 2009", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 80-81.
- Patiño Arreola, Paola Carolina, "Karl Marx, *Los debates de la Dieta Renana*, Barcelona, Gedisa (Biblioteca Dimensión Clásica, Teoría Social), 2007", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 124-126.
- _____, "Francisco López Bárcenas, *El derecho de los pueblos indígenas de México a la consulta*, México, EDUCA, 2013", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 130-133.
- _____, "Martín Arellano Rodríguez (coord.), *Términos jurídicos en lenguas indígenas*, México, Otilgli, 2013", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 133-134.
- Pintado Cortina, Ana Paula, "Luis Eduardo Gotés, Ana Paula Pintado, Nicolás Olivos, Angélica Pacheco, Marco Vinicio Morales y Daniela de la Parra (coords.), *Los pueblos indígenas de Chiuhuahua. Atlas etnográfico*, México, INAH, 2012", nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, p. 78.
- Ramírez Arroyo, Francisco, "Raquel Padilla Ramos, *Los irredentos parías. Los yaquis, Madero y Pino Suárez en las elecciones de Yucatán, 1911*, México, INAH, 2011", nueva época, núm. 12, abril-junio de 2013, pp. 83-84.
- Ramírez Ramírez, Virginia C., "Dimensión Antropológica, México, año 18, vol. 51, enero-abril de 2011", nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 67-68.
- Romer, Marta, "Nicanor Rebolledo, *Escolarización interrumpida. Un caso de migración y bilingüismo indígena en la ciudad de México*, México, Universidad Pedagógica Nacional (Más textos, 26), 2007", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 103-104.
- Salazar Anaya, Delia, "Gabriela Pulido Llano, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana. 1920-1950*, México, INAH (Científica), 2010", nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 88-89.
- Salazar Peralta, Ana María, "Lourdes Báez Cubero, Gabriela Garret Ríos, David Pérez González, Beatriz Moreno Alcántara, Ulises Julio Fierro Alonso y Milton Gabriel Hernández García (coords.), *Los pueblos indígenas de Hidalgo. Atlas etnográfico*, México, Gobierno del Estado de Hidalgo/INAH, 2012", tercera época, núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 71-73.

- Sánchez Bonilla, Delia, "Eduardo Nivón y Ana Rosas Mantecón (coords.), *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización*, México, UAM/Juan Pablos Editor (Biblioteca de Alteridades, 14, Grandes Temas de la Antropología), 2010", tercera época, núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 88-93.
- Sierra Carrillo, Dora, "Alfredo López Austin, *El conejo en la cara de la Luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*, 2ª ed., México, Conaculta/Era/INAH/INI (Presencias, 66), 2012", nueva época, núm. 12, abril-junio de 2013, pp. 74-77.
- Trejo Barrientos, Leopoldo, "Julieta Valle Esquivel, Diego Prieto Hernández y Beatriz Utrilla (coords.), *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano. Atlas etnográfico*, México, INALI/Universidad Autónoma de Querétaro/Instituto Queretano de la Cultura y las Artes/INAH (Divulgación), 2011", nueva época, núm. 12, abril-junio de 2013, pp. 79-83.
- Villanueva Gutiérrez, Víctor Hugo, "Immanuel Wallerstein, *El moderno sistema mundial. El triunfo del liberalismo centrista, 1789-1914*, vol. IV, México, Siglo XXI, 2014", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 127-129.
- Wacher, Mette, "Teresa Mora Vázquez, *Testimonios de Tizapán. Memoria y olvido de un pueblo originario de la ciudad de México*, México, INAH, 2012", nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, pp. 76-78.
- Zamora Guzmán, Mariana, "Gerardo Valenzuela Jiménez, *Vida y oficio a través de los huesos. Análisis de marcas de actividad cotidiana en un esqueleto de la Colección San Nicolás Tolentino*, México, INAH (Científica, Antropología Física), 2010", nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, p. 99.
- _____, "Serie Orígenes, documentales antropológicos del proyecto *Etnografía de las Regiones Indígenas de México en el Nuevo Milenio*, de la Coordinación Nacional de Antropología y la Coordinación Nacional de Difusión-INAH", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 114-115.
- Portafolio
"XV Aniversario de *Diario de Campo*", tercera época, núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 50-70.
"Acervo del Museo Nacional de las Intervenciones", nueva época, núm. 14, octubre-diciembre de 2013, pp. 54-67.
- Alcalá del Olmo, Luis, "Haití: los espíritus de la Tierra", presentación de Jean Claude Fignole, nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 83-101.
- Álvarez Juárez, Alejandra, "Entre los telcingas", presentación de Francisco Barriga Puente, nueva época, núm. 12, abril-junio de 2013, pp. 57-68.
- Amézaga Heiras, Gustavo, "Figuraciones y configuraciones: los carteles culturales", presentación de Francisco Barriga Puente, nueva época, núm. 7, enero-marzo de 2012, pp. 83-107.
- Atilano Flores, Juan José, "Música y fandango II", presentación de Mariana Zamora, nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 58-71.
- Beltramello, Barbara, "Tras los catrachos que no regresaron", nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, pp. 60-71.
- Brehme, Hugo, "El paisaje mexicanista", Sinafo-INAH, presentación de Benigno Casas, nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 88-99.
- Castro, Antonio, "Música y fandango I", presentación de Mariana Zamora, nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 46-57.
- Chambi, Martín, "El fotógrafo orgánico de los Andes Centrales", presentación de Francisco Barriga Puente, nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 50-63.
- Cruz, Marco Antonio, "La Hija de los Apaches: una pulquería emblemática...", presentación de Francisco Barriga Puente, nueva época, núm. 8, abril-junio de 2012, pp. 84-97.
- "Del maguey a la mesa...", Sinafo-INAH, presentación de Mariana Zamora Guzmán, nueva época, núm. 8, abril-junio de 2012, pp. 64-75.
- Fondo Casasola / Cuartoscuro, "Boxeadores, púgiles o gladiadores", Sinafo-INAH, presentación de Mariana Zamora, nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 66-85.
- Glockner Fagetti, Valentina, "Niños y niñas jornaleros de México: los rostros de una infancia invisibilizada", nueva época, núm. 2, octubre-diciembre de 2010, pp. 46-66.
- González, Humberto, "Los huehuenches de Huitzililapan: un carnaval de Lerma", presentación de Marianela Velázquez Ávila, tercera época, núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 76-80.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe, "Guaman Poma, cronista de la conquista de Perú", tercera época, núm. 3, julio-agosto de 2014, pp. 72-92.
- Hernández, Mariano, "Carnaval popular dominicano", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 90-108.
- Lehn, Ernesto, "Diablos de la Baja Tarahumara", presentación de Mariana Zamora Guzmán, nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 72-95.
- López, Nacho, "La pulquería como institución", presentación de Gloria Falcón Martínez, nueva época, núm. 8, abril-junio de 2012, pp. 76-83.
- Ramírez Arriola, Ricardo, "La mirada fotográfica", presentación de Octavio Hernández Espejo, nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 79-87.
- Rojas Loa, José Antonio *et al.*, "La Zona Central de la Ciudad de México-zccm",

- nueva época, núm. 13, julio-septiembre de 2013, pp. 66-89.
- Ugalde Vega, Sergio Uriel, "Los *flachicos* de La D", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 89-108.
- Zubillaga, Jorge e Ixel Hernández León, "Los *parachicos* de Chiapa de Corzo. Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad", tercera época, núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 65-75.
- Entrevistas
- Artís, Gloria, "*Diario de Campo: una revista para hacer comunidad*", entrevistada por Óscar de Pablo, tercera época, núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 30-33.
- Equiguas, Salvador, "La Biblioteca Nacional de México, la más importante de Latinoamérica por su Fondo Antiguo", entrevistado por Alma Olguín Vázquez, nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 109-111.
- Escamilla, Edmundo, "A través de la comida se transmiten conocimientos, historias de familia, logros y el orgullo de ser", entrevistado por Alma Olguín Vázquez, nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 96-97.
- Falla Sánchez, Ricardo, "Migración guatemalteca", entrevistado por Alma Olguín Vázquez, nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 100-102.
- Gómez, Magdalena, "De los 'usos y costumbres' a los sistemas normativos de los pueblos indígenas", entrevistada por Óscar de Pablo y Sergio Ramírez Caloca, tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 86-88.
- Gómez Nigenda, Rubisel, "Entrevista a Rubisel Gómez Nigenda, patrón de los *parachicos*", entrevistado por Marina Alonso Bolaños y Alfonso Barquín Cendejas, tercera época, núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 58-64.
- Jáuregui, Jesús, "El ausente registro de la mitología contemporánea", entrevistado por Alma Olguín Vázquez, nueva época, núm. 12, abril-junio de 2013, pp. 69-71.
- León-Portilla, Miguel, "Invito a que se acerquen y disfruten la belleza de la literatura indígena", entrevistado por Alma Olguín Vázquez, nueva época, núm. 2, octubre-diciembre de 2010, pp. 67-70.
- Machuca, Jesús Antonio, "Recurrir a la cultura para sobrevivir a la pobreza: preservación y salvaguarda del patrimonio cultural en tiempos de globalización", entrevistado por Alma Olguín Vázquez, nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 102-104.
- Matos, Rafael, "Carlos Monsiváis: el rey Midas del arte popular", entrevista por Alma Olguín Vázquez, nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 86-87.
- Mondragón, Ricardo, "Relaciones de dominación-subordinación", entrevista por Alma Olguín Vázquez, nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 64-66.
- Padilla, Raquel, "La pendiente reconciliación con las culturas de Sonora", entrevistada por Alma Olguín Vázquez, nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, pp. 72-75.
- Stanford, Thomas, "Tomarle el gusto a la música indígena", entrevistado por Alma Olguín Vázquez, nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 72-74.
- Thouvenot, Marc, "Nuevas herramientas para agilizar el estudio de la escritura en códices", entrevistado por Alma Olguín Vázquez, nueva época, núm. 8, abril-junio de 2012, pp. 98-100.
- Villela F., Samuel, "La deuda de la antropología mexicana con Roberto Weitlaner", entrevistado por Alma Olguín Vázquez, nueva época, núm. 12, abril-junio de 2013, pp. 72-73.
- Proyectos y programas de investigación
- García López, Patricia y Ruben Luengas Pérez, "*Mixtechno*. Tradición, migración y nuevas tecnologías para la música mixteca", tercera época, núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 83-87.
- González Ruiz, Isaac y Víctor Hugo Villanueva Gutiérrez, "Proyecto Atlas de los Sistemas Normativos Indígenas en México", tercera época, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 117-123.
- Marentes Garza, Gabriela, "Radio INAH. Una voz para nuestra memoria", tercera época, núm. 3, julio-agosto de 2014, pp. 104-109.
- Quecha Reyna, Citlalli y Karla Peniche Romero, "Proyecto Etnografía de las Regiones Indígenas de México en el Nuevo Milenio", tercera época, núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 4-8.
- Notas informativas
- Aguilar Ugarte, Patricia Torres, "Cincuenta años de hacer historia en la Galería", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 118-119.
- "Apéndice. La UNESCO inscribe al Sistema Vial Andino Qhapaq Ñan en la Lista del Patrimonio Mundial", tercera época, núm. 3, julio-agosto de 2014, pp. 69-71.
- Ayluardo, María de Lourdes, "La preservación de los documentos sonoros de la música tradicional de México en la Fonoteca Nacional", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 91-92.
- "Coloquio 'El Patrimonio Cultural como Objeto de Estudio y Materia de Salva-

- guarda", nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 77-78.
- "II Congreso Internacional de Etnohistoria de América: nuevos enfoques, resultados y perspectivas", tercera época, núm. 2, abril-junio de 2014, p. 99.
- "Eréndira Nansen Díaz (1952-2014)", tercera época, núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 81-82.
- "Exposiciones fotográficas: *Semana Santa en Iztapalapa. Fiesta y tradición, y Los niños en La Pasión. Semana Santa en Iztapalapa*", nueva época, núm. 12, abril-junio de 2013, p. 87.
- "Exposición *Miradas comparadas en los virreinos de América. México y Perú*", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, pp. 110-111.
- Falcón Martínez, Gloria, "Simposio Antropología e Historia del Occidente de México. José Eugenio Noriega Robles (1932-2008), *in memoriam*", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, pp. 116-117.
- Gallardo González, Esther, "Inauguración de la exposición fotográfica colectiva *¡Viva el Bicentenario, viva Santa Rosa Xochiac!*", nueva época, núm. 12, abril-junio de 2013, p. 83.
- Grave Tirado, Luis Alfonso y Francisco Javier Samaniega Altamirano, "Primera Mesa Redonda de Arqueología Aztatlán", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, pp. 109-110.
- "*In memoriam 2013*", tercera época, núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 34-37.
- "El INAH en el *Hay Festival*, Cartagena, Colombia", tercera época, núm. 1, enero-marzo de 2014, p. 85.
- Machuca, Jesús Antonio, "Seminario Problemática Actual del Patrimonio Cultural", nueva época, núm. 4, abril-junio de 2011, pp. 93-95.
- "V Mesa Redonda 'El Conocimiento Antropológico e Histórico sobre Guerrero'", nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 76-77.
- "VI Mesa Redonda sobre el Conocimiento Antropológico e Histórico sobre Guerrero: avances de investigación y su relación con las regiones vecinas", tercera época, núm. 2, abril-junio de 2014, p. 99.
- Montellano, Marcela, "La Primera Feria de Revistas de la ENAH (FERENAH)", nueva época, núm. 10, octubre-diciembre de 2012, pp. 78-79.
- Morales Valderrama, Carmen, "Primer Encuentro de Etnólogos y Antropólogos Sociales del INAH (24, 25 y 26 de mayo)", nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, p. 100.
- Muratalla, Benjamín, "Foro Internacional de Música Tradicional", nueva época, núm. 5, julio-septiembre de 2011, pp. 89-91.
- "Músicos del son reciben el Premio Nacional de Ciencias y Artes 2012", nueva época, núm. 11, enero-marzo de 2013, p. 84.
- Jiménez, José Concepción, "V Simposio Internacional del Hombre Temprano en América. A cien años del debate Amghino-Hrdlicka", nueva época, núm. 3, enero-marzo de 2011, p. 117.
- Lizarraga Cruchaga, Xabier, "Nuevos integrantes de la Academia Mexicana de Ciencias Antropológicas", nueva época, núm. 7, enero-marzo de 2012, pp. 110-111.
- Peña Sánchez, Edith Yesenia, "Conclusiones y pronunciamiento de la IX Semana Cultural de la Diversidad Sexual, Monterrey, 2010", nueva época, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 100-102.
- Pérez-Rocha, Emma, "Perla Valle Pérez", nueva época, núm. 6, octubre-diciembre de 2011, p. 108.
- "Publicaciones de Perla A. Valle Pérez", nueva época, núm. 8, abril-junio de 2012, pp. 60-62.
- "Simposio Cultura y Alimentación en México", nueva época, núm. 9, julio-septiembre de 2012, p. 110.



Índice de *Rutas de Campo* (2014)

Artículos

- Absalón Eduardo, Álvaro Brizuela, "Esto es lo que aconteció después de la beca-trabajo de 400 pesos", núm. 3, julio-agosto de 2014, pp. 25-37.
- Acosta Márquez, Eliana, "Algunas memorias y ciertos reparos en conmemoración de los 15 años del proyecto de Etnografía", núms. 4-5, septiembre diciembre de 2014, pp. 166-167.
- Antúnez Reyes, Erasto, "Leonardo Manrique Castañeda: una visión interdisciplinaria", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 71-75.
- Artís Mercadet, Gloria, "El proyecto nacional Etnografía de las Regiones Indígenas de México en el Nuevo Milenio: una experiencia académica y de gestión en la investigación antropológica", núms. 4-5, septiembre diciembre de 2014, pp. 44-59.
- Atilano Flores, Juan José, "Pedro Hendrichs y su legado antropológico sobre el noreste de Guerrero", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 24-29.
- _____, "Atlas Etnográficos de México", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 191-201.
- Barabas, Alicia M., "Los quehaceres de la etnografía latinoamericana", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 79-86.
- Bartolomé, Miguel A., "Naturaleza y culturas: reflexiones sobre la 'nueva etnografía'", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 87-93.
- Boege, Eckart, "La etnografía que acompañó al estudio *Los mazatecos ante la nación. Contradicciones de la identidad étnica en el México actual*", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 118-128.
- Broda, Johanna, "Leonhard Schultze-Jena y sus investigaciones sobre la Montaña de Guerrero", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 16-23.
- Carreón Flores, Jaime Enrique, "La perspectiva del equipo Estado de México", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 151-153.
- Castilleja González, Aída, "Las circunstancias del trabajo de campo en antropología", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 98-105.
- Castillo Cisneros, María del Carmen, "Soy una hija del Proyecto Nacional de Etnografía", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 174-176.
- Castillo Hernández, Mario Alberto, "Trabajo de campo y documentación lingüística y cultural: el documental etnográfico como recurso audiovisual en la investigación antropológica", núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 55-60.
- Cen Montuy, María Jesús, "Aprendizajes, etnografía, anécdotas, rigurosidad, teoría, formación y hasta promiscuidades: formación y experiencia como investigadora en el Proyecto 'Etnografía'", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 149-150.
- Cobean, Robert H., "El último de los olmecas. Miguel Covarrubias o la pasión por la arqueología", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 34-39.
- Corona Sánchez, Eduardo, "Anteponiendo memorias al olvido: 52 años, un *xihmolpilli* del Museo Nacional de Antropología", núm. 3, julio-agosto de 2014, pp. 52-65.
- Deance Bravo y Troncoso, Iván Gerardo, "Etnografía para todos", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 157-159.
- Flores Farfán, José Antonio, "Experiencias en documentación lingüística en México. Avances, resultados y desafíos", núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 6-11.
- García de León, Antonio, "Memorias en blanco y negro sobre la pantalla del presente", núm. 3, julio-agosto de 2014, pp. 70-76.
- García Díaz, Agripina y Silvia Ortiz Echániz, "Carta a un amigo fraterno: Roberto Cervantes Delgado", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 85-88.
- Garrett Ríos, María Gabriela, "Proyecto que proyecta", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 168-170.
- Garza Tarazona, Silvia y Luis Miguel Morayta Mendoza, "Norberto González Crespo: entre el trabajo de campo y la docencia", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 89-93.
- González Peña, Nicandro, "La documentación lingüística aplicada al fortalecimiento de la lengua *hñahñu* del valle del Mezquital", núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 21-35.
- Guzmán Urióstegui, Jesús, "Viajeros en el Sur novohispano: Carletti, Careri, Humboldt", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 8-15.
- Heiras Rodríguez, Carlos Guadalupe, "La etnografía no es diálogo o sólo lo es en segunda instancia, comentario metodológico", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 180-184.
- Hernández Bernal, María Cristina, "Reflexiones sobre cómo hacemos etnografía y cómo la etnografía nos hace a nosotros", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 154-156.
- Hernández Santana, Guillermo, "El sistema anual de sincronización del tiempo entre los *comcaac* (seris)", núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 12-20.
- Le Guen, Olivier, "Entre hablantes y señantes: la documentación del maya yucateco y la lengua de señas maya yucateca", núm. 2, abril-junio de 2014, pp. 36-54.
- Listado de las obras publicadas en la colección Etnografía de los Pueblos Indígenas de México, editada por el INAH, núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 204-207.
- Medina Hernández, Andrés, "El Museo Nacional de Antropología: una reflexión a medio siglo", núm. 3, julio-agosto de 2014, pp. 12-24.
- Mendoza Rico, Mirza, "Avatares de la etnografía", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 185-187.

- Millán Valenzuela, Saúl, "Similitudes y divergencias: el proyecto de etnografía a 15 años de distancia", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 94-97.
- Moctezuma Zamarrón, José Luis, "Aridoamérica invisible. Una visión etnográfica", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 112-117.
- Monjarás-Ruiz, Jesús y Elena Limón, "La época de Barlow (1943-1950). Robert Hayward Barlow", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 58-60.
- Neff Nuixa, Françoise Odile, "Miguel Ángel Gutiérrez Ávila", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 108-112.
- Oliveros Espinosa, Rodolfo, "La etnografía como proceso colectivo", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 177-179.
- Oliveros Morales, José Arturo, "Cincuenta años del Museo Nacional de Antropología", núm. 3, julio-agosto de 2014, pp. 38-46.
- Oropeza, Manuel, "Cincuenta años del Museo Nacional de Antropología", núm. 3, julio-agosto de 2014, pp. 6-11.
- Pavía Miller, María Teresa, Edgar Pavía Miller y Rafael Rubí Alarcón, "Edgar Pavía Guzmán: guerrerense por elección", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 61-65.
- Pérez González, Benjamín, "Remembranzas", núm. 3, julio-agosto de 2014, pp. 66-69.
- Pompa y Padilla, José Antonio, "El Museo Nacional de Antropología: 50 años en Chapultepec", núm. 3, julio-agosto de 2014, pp. 77-80.
- Prieto Hernández, Diego y Citlalli Quecha Reyna, "Después del vendaval: la reconstitución del proyecto nacional Etnografía de las Regiones Indígenas de México, en su tercera etapa (2009-2014)", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 63-75.
- Quintal Avilés, Ella F., "Proyecto Nacional de Etnografía: un recuento en clave peninsular", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 106-111.
- Reyes Valdez, Jorge Antonio, "Etnografía al desnudo. El proyecto Etnografía en las Regiones Indígenas de México en el Nuevo Milenio: 15 años de aprendizaje", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 163-165.
- Reyna Robles, Rosa María, "Aportaciones de Christine Niederberger a la arqueología guerrerense", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 94-99.
- Rodríguez Garza, Maclovia Judith, "Renato Ravelo Lecuona: zapatista de corazón", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 76-84.
- Rojas Rabiela, Teresa, "Pedro Armillas y su obra en torno a Guerrero", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 52-57.
- Romero Redondo, Iván A., "El tesoro de nuestro pueblo y el proyecto 'Etnografía'", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 161-162.
- Ruiz Rodríguez, Carlos, "Gabriel Moedano: escuchar, ver, sentir y estudiar la cultura guerrerense", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 100-104.
- Saborit García-Peña, Antonio, "A Nicole", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 105-107.
- Schmidt Schoenberg, Paul, "Jaime Litvak King: maestro en todos lados y en todo momento", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 66-70.
- Schöndube B., Otto, "Remembranzas de mi paso por el Museo Nacional de Antropología (1964-1973), con un ligero y un tanto perdido preámbulo dentro de mi memoria (1962-1964)", núm. 3, julio-agosto de 2014, pp. 47-51.
- Trejo Barrientos, Leopoldo, "La 'otra' formación: algo más que etnografía", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 171-173.
- Valle Esquivel, Julieta, "Reflexiones sobre la etnografía", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 129-132.
- Villela F., Samuel, "La investigación antropológica de Roberto J. Weitlaner en Guerrero", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 30-33.
- Velázquez Gutiérrez, María Elisa, "Gonzalo Aguirre Beltrán: aportes, polémicas y paradigmas", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 40-46.
- Vélez Calvo, Raúl, "Una vida dedicada a los textiles mexicanos: Irmgard Weitlaner Johnson", núm. 1, enero-marzo de 2014, pp. 47-51.
- Reseñas y comentarios
[Barabas, Alicia M. y Miguel A. Bartolomé (coords.), *Los sueños y los días. Chamanismo y nahualismo en el México actual*, 5 vols., México, INAH (Etnografía de los Pueblos Indígenas de México), 2013.)]
- Barabas, Alicia M. y Miguel A. Bartolomé, "Los chamanes y sus prácticas en el México contemporáneo. Comentarios durante la presentación", núm. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 37-41.
- Fagetti, Antonella, "Volumen V: *Pueblos otomíes, huastecos, pames, totonacos y purépechas*", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 31-36.
- García Valencia, Enrique Hugo, "Volumen IV: *Pueblos nahuas y otomíes*", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 23-30.
- Lisbona Guillén, Miguel, "Volumen II: *Pueblos mayas*", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 14-18.
- Millán Valenzuela, Saúl, "Volumen III: *Pueblos de Oaxaca y Guerrero*", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 19-22.
- Olavarría Patiño, María Eugenia, "Volumen I: *Pueblos del noroeste*", núms. 4-5, septiembre-diciembre de 2014, pp. 9-13.

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA
75 ANIVERSARIO
INAH

El Instituto Nacional de Antropología e Historia
a través de la Coordinación Nacional de Antropología
y la Dirección de Etnología y Antropología Social

invita a la



VI Jornada Académica de Antropología Médica

7, 8 y 9 de octubre de 2015
9 a 15 h

Informes:
Dirección de Etnología y Antropología Social
Coordinador académico: Antrop. Fís. Faustino Hernández Pérez,
fhernandez.deas@inah.gov.mx / mhernandez.deas@inah.gov.mx
Tel. 4040 5400, ext. 413823 / 413816

Coordinación Nacional de Antropología
Auditorio Leonardo Manrique

Av. San Jerónimo 880, col. San Jerónimo Lídice,
del. Magdalena Contreras, Ciudad de México

ENTRADA LIBRE

XXVII FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

F L A A H



24 DE SEPTIEMBRE AL 4 DE OCTUBRE

Colombia
Invitados de honor *Chiapas*



Museo Nacional de Antropología

AV. PASEO DE LA REFORMA Y GANDHI S/N, COL. CHAPULTEPEC POLANCO

Presentaciones editoriales, conferencias, exposiciones,
talleres, cine y foro artístico.

Entrada gratuita

www.inah.gob.mx / www.feriadolibro.inah.gob.mx



XXVII FERIA
INTERNACIONAL
DEL LIBRO DE
ANTROPOLOGÍA
E HISTORIA

FERIA

C I C L O D E C I N E

35 PELÍCULAS: PRODUCCIONES INAH, MUESTRA DE
CINE DE COLOMBIA, CATÁLOGO DEL IMCINE, FESTIVAL
DE LA MEMORIA Y CINETECA NACIONAL

24 DE SEPTIEMBRE AL 4 DE OCTUBRE

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA
AV. PASEO DE LA REFORMA Y GANDHI S/N, CHAPULTEPEC POLANCO
Entrada gratuita
www.inah.gob.mx / www.feriadelibro.inah.gob.mx

LINEAMIENTOS EDITORIALES PARA COLABORAR EN DIARIO DE CAMPO, TERCERA ÉPOCA
Publicación periódica de la Coordinación Nacional de Antropología-INAH

En su tercera época, la revista *Diario de Campo* publicará artículos compilados de acuerdo con criterios temáticos y sujetos a dictamen. En este marco queremos darle voz a la comunidad de investigadores de las diversas disciplinas de la Coordinación Nacional de Antropología, así como a los especialistas y estudiosos de la antropología y la historia. De manera que invitamos a los colegas a enviarnos sus propuestas tanto de artículos, reseñas y noticias como de temas para los números futuros de la revista o para los suplementos que aumentarán la cobertura de la publicación. A fin de facilitar su dictamen, solicitamos atentamente que toda propuesta de colaboración se ciña a los siguientes criterios editoriales:

1. Sólo se recibirán colaboraciones inéditas en forma de artículos, reseñas y notas sobre proyectos de investigación antropológica elaborada por investigadores del INAH y estudiosos de temas relacionados con la antropología y la historia.
2. El texto se presentará en archivo Word, con interlineado de espacio y medio, sin formatos especiales ni plantillas. La fuente será Arial en 11 puntos, con título en altas y bajas. El nombre del autor incluirá una llamada al pie, con asterisco, en la que se indique su adscripción o institución académica de procedencia, junto con su correo electrónico.
3. Las notas a pie de página sólo serán de carácter aclaratorio. En caso de aparecer una sola se empleará un asterisco. Si su número es mayor, se utilizará numeración arábiga progresiva.
4. Las referencias o bibliografía consultada se citarán al final del escrito en orden alfabético, de acuerdo con los apellidos de sus autores. Se observará el siguiente formato:

a) Para artículos:

Apellidos, Nombre del autor, "Título del artículo", en *Nombre de la publicación*, Ciudad, Editorial o Institución editora, vol., número, periodo que abarca, año, páginas consultadas.

b) Para libros:

Apellidos, Nombre del autor, *Nombre de la obra*, Ciudad, Editorial (Nombre de la colección, número), año, páginas consultadas.

c) Para capítulos de libro:

Apellido, Nombre del autor, "Título del capítulo", en *Nombre de la obra*, ciudad, Editorial, años, páginas consultadas.

d) Para tesis:

Apellido, Nombre del autor, "Título de la tesis", grado y especialidad obtenida, Ciudad, Institución académica, año, páginas consultadas.

e) Cuando se trate de un códice, otros documentos u obras sin autor, el nombre de éstos ocupará el lugar del autor y se resaltarán mediante cursivas. Ejemplo: *Códice de Dresde*.

5. Los artículos científicos, que forman el cuerpo principal de la revista, tendrán una extensión de entre 15 y 20 cuartillas, cantidad que podrá variar previo acuerdo con el coordinador académico de cada número. Las reseñas analíticas podrán ser sobre libros, documentales, música o exposiciones recientes vinculadas con nuestras disciplinas, con una extensión no mayor de siete cuartillas.
6. Los artículos deberán introducirse mediante un *abstract* en español e inglés, de entre cinco y siete líneas, que resuma la idea principal, así como un mínimo de cinco palabras clave que permitan identificar con facilidad su contenido.
7. Las notas sobre coloquios, congresos y otras actividades académicas no podrán exceder las cinco cuartillas.
8. Las imágenes incluidas en los textos deberán ir acompañadas de sus respectivos pies de foto, los correspondientes créditos de autoría, año y procedencia. Los trámites de permiso de su uso recaerán en los colaboradores que las utilicen.
9. Además de observar los permisos de uso, las fotografías y otras imágenes incluidas deberán ser enviadas en formato .tif o .jpg, en resolución de 300 dpi y tamaño carta.

Las colaboraciones deberán ser remitidas a la Dirección de Vinculación, Capacitación y Extensión Académica de la Coordinación Nacional de Antropología del INAH, con atención a Alma Olguín Vázquez, a las cuentas de correo electrónico: revista.cnan@inah.gob.mx, alma_olguin@inah.gob.mx, diariodecampo.inah@gmail.com y aolguinvazquez@gmail.com, o a la dirección Av. San Jerónimo 880, Col. San Jerónimo Lídice, Del. Magdalena Contreras, C.P. 10200, México, D.F. Para mayor información, favor de comunicarse al teléfono 4040 5400, ext. 413733.

Consejo editorial de *Diario de Campo*
Coordinación Nacional de Antropología
www.antropologia.inah.gob.mx

En *Diario de Campo* queremos difundir la obra de fotógrafos profesionales que se hayan dedicado a documentar imágenes de interés antropológico e histórico. Si usted tiene interés en difundir su trabajo en este medio, por favor no dude en contactarnos a nuestro correo electrónico: revista.cnan@inah.gob.mx y diariodecampo.inah@gmail.com

enfoques

Deslizantes quiebres e itinerarios del *performance*: a manera de introducción 4
Anne W. Johnson/Adriana Guzmán

De raíces y rizomas:
el devenir del *performance* 8
Anne W. Johnson

Antropología y *performance*: algunas
intersecciones y rutas de investigación 15
Adriana Guzmán/Rodrigo Díaz Cruz

Performance: entre el teatro y la antropología 22
Antonio Prieto Stambaugh/Martha Toriz Proenza

Performance y antropología del arte 32
Elizabeth Araiza/Olivia Kindl

Performance de la danza: el flamenco 42
Adriana Guzmán

La investigación performativa
en el trabajo de campo antropológico 50
Gabriela Vargas Cetina/Steffan Igor Ayora Díaz

La fuerza de la desaparición. Notas acerca de
la construcción performativa de los símbolos 55
Pedro Ovando Vázquez

Performances políticos y sociología cultural 62
Nelson Arteaga Botello/Javier Arzuaga Magnoni

Performatividad, prácticas corporales
y procesos de subjetivación 70
Zenia Yébenes Escardó

diálogos

Danzante en los intersticios.
Una conversación con Víctor W. Turner 75
Rodrigo Díaz Cruz

Lukas Avendaño: “Me interesa rasgar
el entramado cultural del espectador” 79
Antonio Prieto Stambaugh

enimágenes

Acciones en duelo. Del dolor
a la digna rabia. Ensayo fotográfico 85
Ileana Diéguez Caballero

Entre el *performance* y la antropología 94
Antonio Prieto Stambaugh

Performance y ritual. Las “ofrendas nuevas”
en Teloloapan, Guerrero 104
Anne W. Johnson

Semana Santa en Santiago Azajo,
Michoacán 111
Elizabeth Araiza Hernández

precursores

In memoriam 117

Navegando las Tierras de Nadie:
Richard Schechner y Eugenio Barba 122
Anne W. Johnson

recuento

Periplos del Seminario de Estudios
del *Performance* 129
Anne W. Johnson/Adriana Guzmán

reseñas y comentarios

Richard Schechner, *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros de Rojas/UBA, 2000 131
Pedro Ovando Vázquez

Diana Taylor, *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2012 133
Silvia Soler Casellas

Ileana Diéguez y Josefina Alcázar (coords.), *Performance y teatralidad*, México, CITRU-INBA-Conaculta (Citru.doc, Cuadernos de Investigación Teatral 1), 2005 135
José Luis Martínez Maldonado

pregones

Novedades editoriales 138

Índice de *Diario de Campo*, nueva época (2010-2013)
y tercera época (2014) 141

Índice de *Rutas de Campo* (2014) 152

