69



69

Simbolismo, identidades y diferencias

Nueva Antropología

• Luis Reygadas, Distinción y reciprocidad. Notas para una antropología de la equidad • Rodrigo Díaz Cruz, La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la *performance* • Claudia Ytuarte-Núñez, Cultura, ideología y género en Tlaxcala • Rosío Córdova Plaza, Identidades sexuales y prácticas corporales entre trabajadores del sexo de las ciudades de Xalapa y Veracruz • Ángel Acuña Delgado, Bailar matachín entre los rarámuri de la Sierra Tarahumara. Seña de identidad y distinción intracultural • Patricia I. Thompson Gutiérrez, Impacto social de una organización de la sociedad civil: Centro de Desarrollo Alternativo Indígena, A.C.

Nueva Antropología

nA

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

ISSN 0185-0636

Nueva Antropología 69

Simbolismo, identidades y diferencias

LA CELEBRACIÓN DE LA CONTINGENCIA Y LA FORMA. SOBRE LA ANTROPOLOGÍA DE LA *PERFORMANCE*

Rodrigo Díaz Cruz

Human performance is paradoxical,
a practiced fixity
very hard to achieve because
is founded on contingency.

Richard Schechner, *The Future of Ritual*

INTRODUCCIÓN

A los varios atributos con que se ha investido al hombre, Roland Barthes agregó uno más, es un animal que narra. Un *homo narrans* que tiene la disposición de organizar la experiencia según formas narrativas; o bien, que las formas de la conciencia y la experiencia en el tiempo son de naturaleza narrativa. Este atributo, de acuerdo con Kant, constituye "un arte escondido en el alma humana".[1] Pero no sólo nos contamos historias, también las dramatizamos con rituales, cantos, teatro, danzas, con máscaras e indumentarias especiales para personificar, imitar y encarnar a otras personas, a seres fantásticos, animales y agentes sobrenaturales. Todas éstas son expresiones estilísticas de la otredad y de posibles alteridades; son prácticas enfáticamente coexistentes con nuestra condición humana. La drama-

[1] Citado por Jerome Bruner, 1991: 57. Más adelante, para enfatizar esta condición del *homo narrans*, Bruner transcribe la siguiente afirmación de Paul Ricoeur: "La forma de vida a la que corresponde el discurso narrativo es nuestra condición histórica misma".

tización constituye así otra forma narrativa, un componente fundamental del *homo narrans*. El acto de dramatización, lo que aquí denominaré la *performance*, no es una mera representación, sin mediaciones, de lo que se dice, de lo que está cristalizado en un texto o en un guión preestablecidos, 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. No es casual, en consecuencia, que el enfoque centrado en la *performance* —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.

Entre los avá-chiripá del Paraguay, por ejemplo, sólo es posible apropiarse del valor y significado de un sueño cuando se le dramatiza en forma ritual. Atienden con particular énfasis los cantos y recitaciones que se adquieren o aprenden en los sueños, pues ellos anuncian la vocación del soñador, porque los cantos y recitaciones aprendidos en esos sueños han sido dichos por mensajeros enviados por el Creador. Al cantarlos y recitarlos en un espacio ritual se dramatiza el momento sobrecogedor del encuentro entre el soñador y los mensajeros divinos. Pero la dramatización de los sueños no carece de *dificultades*, pues demanda actos de traducción, de incorporación, reelaboración, recreación e interpretación de los sonidos, lenguaje y poderes soñados, con su respectiva eficacia, es decir, con sus propios efectos, en el mundo de la existencia y conciencia cotidianas (Bartolomé, 1979, citado en Sullivan, 1986: 20 y ss.). Y para utilizar un ejemplo menos distante a nosotros, cómo no reconocer que en el ejercicio del poder "los actores políticos deben pagar su tributo cotidiano a la teatralidad" para gestar los efectos deseados (Balandier, 1994: 15). Desde ciertos horizontes antropológicos, la respuesta convencional que se ha ofrecido a lo que llamé *dificultades* ha sido más bien simplificarlas, pues finalmente se cuenta con algo así como la "tradición" y el "texto" que estipulan las reglas y normas de conducta bajo las cuales las historias nacionales, los mitos contados o los sueños se convertirán en actos representados; reglas y normas según las cuales lo vivido, lo dicho con palabras o lo soñado dirán lo mismo que lo representado, sea en rituales, plazas públicas o danzas. Basta recordar aquí el célebre *dictum* de Edmund Leach, "el mito implica ritual, el ritual implica mito, son una y la misma cosa" (Leach, 1976: 35), como una forma de ilustrar aquella vieja y dominante posición que ha defendido la relación de equivalencia entre el decir y el hacer, entre *legomenon* y *dromenon*.[2]

Además, en esta cuestionable relación de equivalencia entre lo dicho y lo

[2] Igualmente conocida como Escuela mito-ritualista. Para un estudio sobre ella y una compilación de los trabajos más relevantes de dicha escuela, véase Segal, 1998.

representado, la perspectiva textualista ha sido hegemónica, en particular en los estudios de la vida ritual de las colectividades; destaco aquí la vida ritual por varias razones. Se trata, sin duda, de uno de los *géneros performativos* más relevantes y ampliamente estudiados por distintas disciplinas, esto es, los rituales constituyen un subconjunto de una clase mayor: la *performance*.[3] Más aún, la perspectiva *performativa* emergió en buena medida a partir del desarrollo de los estudios rituales; si bien éstos constituyen un punto de partida, no me limitaré sólo a este género en el presente trabajo. Desde la perspectiva textualista —que opera sobre la idea de que los "textos", sean sociedades, rituales o *performances*, están ya inscritos, es decir, que tienen un significado más o menos fijo—, los rituales han sido concebidos a partir de una metáfora sólida y profundamente enraizada: 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. De aquí la privilegiada importancia otorgada al estudio de los rituales: puerta de acceso a tales contenidos, bien sea para evidenciar la ignorancia y naturaleza inevitablemente supersticiosa de aquellos otros que celebran sus rituales, bien para ilustrar la moral y devoción sublimes de cuantos ejecutan sus ceremonias.

Destaco, al menos, dos consecuencias que ha ejercido el dominio de la perspectiva textualista. La primera se refiere a la clase de indagación que ésta ha alentado, pues se asume que es en esencia simbólica la forma en que los rituales expresan tales contenidos y, por tanto, presupone que en estas prácticas está inscrito un significado más o menos fijo del texto ritual, un poco como un secreto disponible para ser revelado. De aquí que la tarea del investigador sea la del *excavador*. En muchas ocasiones a tal significado del texto ritual se le atribuye incluso cierto grado de unidad y completud: ya sea que aluda a, y en algunos casos refleje, la cosmovisión del pueblo que lo representa, su tradición y memoria históricas, o bien una identidad colectiva que se recrea sin cesar. En cualquier caso, a los rituales se les atribuye inevitablemente eficacia simbólica porque revelan, para sosiego y contento del investigador, la cosmovisión, tradición o identidad de la colectividad visitada: no hay lugar, porque supondría una contradicción, para rituales anti-tradicionales o contra-identitarios. La segunda consiste en desdeñar lo que las prácticas rituales suscitan por sí mismas. Con otras palabras, silencia la siguiente interrogante: ¿qué puede ser expresado, qué significados y efectos pueden conseguirse sólo a través del acto de representación ritual, es decir, de la *performance* ritual? En un libro reciente, Roy Rappaport afirma con razón que "ver el ritual únicamente co-

[3] En el mismo sentido en que los desfiles militares, carnavales, conciertos, festivales, espectáculos, eventos deportivos y las ceremonias cívicas son *géneros performativos* singulares.

mo un medio simbólico alternativo para expresar o conseguir lo que se podría expresar o conseguir de igual manera —o mejor— por otros medios es ignorar los aspectos distintivos del propio ritual" (Rappaport, 2001: 65). La conjunción de estas dos consecuencias, que apenas he expuesto, ha provocado que en el estudio de los rituales, los *media* en que la acción simbólica es puesta en operación, la forma en que se despliega el arreglo espacial y temporal del ritual, así como la organización de la audiencia y sus participantes, sean puestos al servicio de la metáfora que señalé antes: elucidar los principios, valores, realidades, fines y significados constituidos de otro modo y en otro lugar, pero que el ritual expresa inevitablemente. Subrayo: no condeno los análisis simbólicos del ritual, que mucho nos han enseñado, ni desconozco que los rituales están impregnados de densidad simbólica, y que *algunos* principios, valores, fines, realidades y significados, muchas veces inconsistentes entre sí, se objetivan o inscriben en estas prácticas; critico el desdén por explorar aquellos aspectos no-discursivos, retóricos y performativos presentes en la vida ritual, así como la sobre interpretación a que suele ser proclive el excavador de rituales. Al menos como precaución metodológica, no sobra tener presente la siguiente provocación de Foucault: más que excavar, el intérprete debe desplomar, para que la profundidad que se aspiraba alcanzar se haga visible, para que la profundidad sea reubicada, mejor, como "un secreto absolutamente superficial" (Dreyfus y Rabinow, 1988: 127). Pensar entonces en la metáfora del texto, sí, pero no como si éste fuera una entidad fija, con significados más o menos definitivos, sino como una contienda entre quienes se proponen inscribir ciertos significados y excluir otros; esto es, como un proceso enfáticamente político, pues la presencia de alguna estabilidad textual queda explicada por el hecho de que la inscripción de significados implicó la eliminación de alternativas.

En el presente trabajo me propongo ofrecer una introducción a la antropología de la *performance* como un enfoque complementario —y será mejor agregar cuanto antes: tensamente complementario— a la perspectiva textualista y a los análisis simbólicos de los rituales en particular, y a los actos de representación en general: fiestas, carnavales, teatro, mascaradas, danzas, inauguraciones, festivales, desfiles, ceremonias, conciertos, mítines. La misma noción de *performance* no es ajena a la inestabilidad teórica y a la polisemia —es, en efecto, un término controvertible—, pero nos plantea, según indiqué, problemas e interrogantes desdeñados por ciertas tradiciones disciplinarias. Con todo y este bamboleo en su caracterización, no exento de confusiones, hay algo así como un "aire de familia" en los diversos modos en que la categoría de *performance* ha sido tratada; de aquí que en la próxima sección muestre este "aire de familia" y desarrolle algunas notas para una historia de este concepto de reciente uso. Posteriormente reconstruiré una de las propuestas más explícitas en antropología sobre el tema, aunque ciertamente no la más acabada. Me refiero a

la desarrollada por Victor Turner, a quien Barbara Babcock (1984: 464) describió, con una imagen notablemente performativa, como un "danzante en los intersticios".

SOBRE EL CONCEPTO DE *PERFORMANCE*

Hay conceptos que pesan como lápidas: estipulan con precisión los criterios bajo los que cada caso identificado está o no incluido en ellos; son conceptos con criterios fuertemente demarcacionistas. Cierta tradición naturalista los acogió y promovió como la mejor política para ilustrar el desarrollo y madurez conceptual en las ciencias sociales. Para mencionar apenas un caso, durante muchas décadas los antropólogos estuvieron preocupados por establecer los criterios de demarcación entre "ciencia", "magia" y "religión". Si bien no existen acuerdos fijos, precisos y generales en torno a dichos criterios, el problema ya no nos obsesiona como a nuestros antecesores. En algún sentido ha dejado de constituir un genuino problema: se reconocen más o menos los casos "duros" de "ciencia", "magia" y "religión", y se aceptan unas móviles, históricas e imprecisas fronteras entre ellos. Otros conceptos, en cambio, no tienen esa pesadez, están permanentemente sujetos a debates, a réplicas y contrarréplicas, a desafíos, producen dudas e interrogantes de un modo permanente; a veces nos ofrecen sugerentes imágenes o productivas metáforas. Si no me equivoco, las ciencias sociales han necesitado para su desarrollo de una y otra clase de conceptos. Acaso el concepto de *performance*, tal y como lo expondré en este trabajo, pertenece a la segunda clase: en efecto, es inestable, pero atiende problemas e interrogantes más o menos desdeñados por ciertas tradiciones disciplinarias. De aquí que no sea casual que este concepto hubiera germinado en diversas disciplinas: la comunicación, los estudios del folklore, la lingüística, la antropología, la teoría literaria, la filosofía, la sociología. En este apartado procuraré mostrar su inestabilidad conceptual y, al mismo tiempo, destacar algunas de sus fértiles notas constitutivas.

En el prólogo que escribiera hace poco más de 40 años a una colección de ensayos sobre la India tradicional, Milton Singer introdujo el término de *performance*, ya con el "aire de familia" que aquí le asignaré. Para Singer, la *performance cultural* se refiere a las formas en que el contenido cultural de una tradición está organizado y se transmite en ocasiones singulares a través de *media* específicos (Singer, 1959: XII). Como casos particulares mencionó las bodas, las recitaciones y danzas, los festivales en el templo, los juegos y conciertos musicales. Algunos de éstos, no todos, podrían ser considerados como rituales de acuerdo con las convenciones disciplinarias de la época. Si es así, ¿entonces a qué orden clasificatorio está apelando Singer para cobijar bajo el mismo término los juegos, conciertos musicales y rituales matrimoniales? Una respuesta se encuentra en el siguiente párrafo:

> [...] los indios, y tal vez todos los pueblos, piensan a su cultura como encap-

> sulada en tales *performances* discretas, que pueden ser exhibidas tanto para los extraños como a sí mismos. Para el otro éstas pueden ser convenientemente consideradas como las unidades observables más concretas de la estructura cultural, ya que cada *performance* tiene, definitivamente, un periodo limitado de tiempo, un principio y un fin, un programa organizado de actividades, un conjunto de actores (*performers*), una audiencia, un lugar y una ocasión para la *performance* (*ibidem*: XIII).

Es una respuesta ambigua, pues parece que Singer traslada la metáfora de la forma y el contenido que ha impregnado el estudio de los rituales a las *performances* culturales. Es decir, ahora son éstas las que expresan sintéticamente el contenido cultural de una tradición; como se observa, la cultura está encapsulada en ellas. Si es así, hay aquí una confusión. Es evidente que los rituales y las *performances* no se despliegan en un vacío cultural, pero del reconocimiento de este argumento no se puede inferir que los rituales y *performances* contengan, como en una nuez encapsulada, a la cultura, o que constituyan "las unidades observables más concretas de la estructura cultural". Esta clase de posiciones han llevado a afirmar, por ejemplo para la fiesta de muertos en México, con sus epitafios festivos en verso, su pan de muertos y las calaveras de José Guadalupe Posada, que los mexicanos nos reímos de y festejamos a la muerte, que se trata de una fiesta constituyente de identidad nacional, cuando en el norte del país prácticamente no se celebra, o no de este modo; cuando es palpablemente falso que nos burlemos de la muerte —como indica Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, y con él muchos otros—, aun mientras mordisqueemos una calaverita de azúcar.[4] Además, se asume que hay un contenido cultural, la tradición, que la celebración del día de muertos se encarga de representar de un modo más o menos transparente y encapsulado.

Se puede hacer, no obstante, otra lectura del párrafo citado de Singer. Al escribir que "...los pueblos *piensan* a su cultura como encapsulada en tales *performances* discretas, que pueden ser exhibidas tanto para los extraños como a sí mismos", introduce una distinción más o menos trivial, aunque no siempre respetada: una cosa es que las colectividades consideren que las *performances* culturales que despliegan exhiban su cultura encapsulada, o bien que otros piensen que sean "las unidades observables más concretas de la estructura cultural", y otra cosa es que realmente así sea, o así pueda ser. Se trata, en suma, de actos y juegos de espejos de dramatización; de una exhibición de cómo nos representamos a nosotros mismos, cómo deseamos ser y cómo queremos que los demás nos definan. De este modo los contenidos culturales, presumiblemente tradicionales, que tales *performances* dramatizan

[4] En un reciente artículo, Stanley Brandes hace una juiciosa crítica de la "ideología de la tradición", a propósito precisamente del día de muertos en México (Brandes, 2000).

no tienen una reificada existencia *a priori*, no están fijados de una vez por todas, son creados, negociados, influidos y entremezclados por diversas ideologías. De este modo las historias de bronce, oficiales, nacionales, con sus héroes y batallas inolvidables, con sus traiciones y deslealtades aberrantes, están inscritas *selectivamente* en ciertos productos culturales —libros de texto, conmemoraciones colectivas, días festivos, plazas, edificios, instituciones— sometidos a reelaboraciones, traducciones, omisiones y desplazamientos diversos de la experiencia vivida. De aquí que las *performances* culturales desempeñen un papel esencial —y esencializador, como se vio para el caso de la celebración de la fiesta de muertos en México— en la creación y reproducción de comunidades, en la (auto) conciencia de comunidad, pero también en la imposición, muchas ocasiones estigmatizada, de dicha conciencia de comunidad (por ejemplo, "nosotros no somos gente de razón"). Las *performances* no están configuradas por una cultura compartida, mejor, ellas crean la posibilidad —a veces la ilusión— de compartir la cultura. Cuantos participan en una *performance* no comparten necesariamente experiencias o significados comunes, sólo comparten su participación común en aquélla. Por eso participan antes de la construcción social de la realidad que de su representación: a través de la dramatización del sueño los avá-chiripá están creando, en ese espacio y tiempo performativo, la presencia sobrecogedora de lo sagrado, están transfigurando al soñador en shamán, pues queda claro que no cualquiera sueña en la visita de unos mensajeros divinos que donan cantos y recitaciones con poderes curativos. Las *performances* nos remiten fundamentalmente, según señalé, a hábitos y técnicas corporales, pues la posibilidad de dramatizar la vocación del soñador con los efectos deseados, esto es, convertirlo en shamán en presencia de los mensajeros divinos, exige cuerpos instruidos. Sin duda a estas disciplinas corporales, que posibilitan experiencias, aludía Marcel Mauss cuando escribió en su clásico ensayo que "en el fondo de todo estado místico [o de las experiencias religiosas sublimes] se dan unas técnicas corporales que no hemos estudiado [...] Está por hacer y debe hacerse ese estudio sociopsico-biológico de la mística" (Mauss, 1971: 355). Esto es, 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 (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 apunta Schechner (1993: 39), "esto es cierto para el kathakali tanto como para el fútbol, para el ballet tanto como para el shamanismo", y cita al fundador del teatro antropológico, Eugenio Barba:

> En las situaciones performativas usamos nuestros cuerpos de formas sustancialmente diferentes a como los usamos en la vida cotidiana. En ésta

> 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 extra-cotidiana 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 adelante 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, en el campo [performativo] precede a la expresión individualizada intencional (Barba, 1987: 115, 117).

La *performance* está articulada con la *creación de la presencia*: puede crear y hacer presentes realidades y experiencias suficientemente vívidas como para conmover, seducir, engañar, ilusionar, encantar, divertir, aterrorizar. Dichas realidades y experiencias están mediadas por nuestras creencias, tramas conceptuales, técnicas corporales, formas de vida, convenciones y expectativas culturales, pues difícilmente a un hindú se le aparecerá la Virgen de Guadalupe, o nosotros soñaremos, como los avá-chiripá, que mensajeros divinos nos donan recitaciones y cantos con poder curativo. Y a través de esas presencias se refuerzan o alteran las disposiciones, los hábitos corporales, las relaciones sociales, los estados mentales (Schieffelin, 1985 y 1998).

Tres años después de aquel prólogo de Milton Singer en el que se introdujo la categoría de *performance* cultural, se publicó póstumamente *Cómo hacer cosas con palabras,* el libro ya clásico de John L. Austin. El filósofo de Oxford señaló que a cierta clase de enunciados, que llamó *performativos*, no tiene sentido evaluarlos en función de su validez, sino en términos de su adecuación y relevancia institucional y cultural; es decir, su evaluación descansa en la "felicidad" o "infelicidad", "corrección" o "incorrección" de su realización: "[existen casos en que] es inútil insistir en decidir en términos simples si el enunciado es 'verdadero o falso' [...] ¿qué pasa con el amplio número de ocasiones en que un enunciado no es tanto falso (o verdadero) como fuera de lugar o inadecuado" (Austin, 1970: 129). Por ejemplo, cuando deseamos evaluar o describir la inauguración de un edificio, un puente o una carretera no preguntamos por la verdad o falsedad de tales actos, sino por el cumplimiento o no de los marcos y requisitos institucionales y culturales de referencia del acto realizado: quién inauguró —sin duda no uno de los albañiles que haya participado en su construcción—, cómo se inauguró la obra —desde luego no rompiendo una botella como se acostumbran botar los barcos—, qué se dijo —normalmente se silencia el número de trabajadores que perecieron en la obra—, etc. Si en una boda católica el acólito de la iglesia declara marido y mujer a los contrayentes, no somos testigos de un

acto de habla falso, sino de uno "infeliz" o "incorrecto": en realidad no hubo matrimonio. Para Austin los enunciados performativos no reportan o describen algo, *hacen cosas de acuerdo con las convenciones aceptadas*. Menciona un ejemplo: cuando se dice "bautizo a este barco con el nombre de *Reina Isabel*", bajo las circunstancias apropiadas no se está describiendo o reportando una acción, se está realizando la acción misma: en el ejemplo, se está bautizando al barco. En ciertas ocasiones, y bajo ciertas condiciones, enunciar palabras es entonces realizar (*to perform*) un hecho: "emitir expresiones rituales obvias, en las circunstancias apropiadas, no es describir la acción que estamos haciendo, sino hacerla" (*ibidem*: 107). Así, contraemos matrimonio "performativamente" cuando ante el altar y el sacerdote, o ante el escritorio y el juez de lo civil, decimos "sí, acepto", y la feliz respuesta es "los declaro marido y mujer": en este caso no estamos describiendo nuestra boda, nos estamos de hecho casando. De aquí la justa elección de la palabra *performance* que Austin introdujo desde su propio horizonte, ya que proviene —por su etimología— del verbo francés *parfournir*, que se refiere al proceso de completar, llevar a cabo, cumplir, ejecutar o realizar algo. Las palabras, en su sentido primario y esencial, hacen, actúan, producen y realizan, son proyectiles verbales. Al abundar en sus análisis de los performativos —en oposición a los constatativos, que sí describen estados de cosas y son evaluables a partir de su falsedad o veracidad—, Austin inició la construcción de una teoría general de los actos de habla en la que destacó la fuerza creativa y performativa del lenguaje.

En un artículo publicado en 1923, "El problema del significado en las lenguas primitivas", Malinowski puntualizó esta intuición fecunda del lenguaje como fuerza creadora. Incluso en la *comunión fática* —ese acto de habla donde se donan palabras desprovistas de finalidad, acto de habla vacío, palabrería destinada al olvido—[5] este acto elemental prolonga la comunicación, es creador de vínculos, es decir, de una trama de reciprocidades, como señala Raymundo Mier (1996: 98), a quien debo la atención a estos pasajes:

> [...] la comunión fática es un tipo de habla en el cual los lazos de unión se crean por un mero intercambio de palabras [...] La situación en todos esos casos se crea por el intercambio de palabras [...] Una vez más, el lenguaje nos aparece en esta función no como un instrumento de reflexión, sino como un *modo de acción* (Malinowski, 1964: 334-335; cursivas mías).

Y en efecto, la observación de Malinowski es sorprendente, como apunta Raymundo Mier: "no sólo porque señala una inversión del orden de determinación en el acto ritual: *el acto mis-*

[5] Como cuando en la calle nos encontramos con un conocido: "¡Hola!, ¿cómo estás?", "Bien, ¿y tú?", "También bien, gracias", "Qué frío hace, ¿verdad?", "Y dicen que va a estar peor", "Sale, nos vemos, hasta luego", "Órale, me saludas a..."

mo [de lenguaje] funda la situación, define sus perfiles como objeto social. No es la situación la que define los alcances del lenguaje [...] es en el acto de lenguaje puro donde se inscribe la singularidad suscitada por el orden ritual, su potencia creadora" (Mier, 1996: 100 y 102). Los enunciados performativos crean una presencia indudable, pueden producir sus efectos en la situación que fundan: sólo así, "felizmente" dichos, el pan y el vino se transmutan en cuerpo y sangre de Cristo, las niñas son mamás de sus muñecas o los niños se convierten en ladrones y policías, sólo así, performativamente, la gente se casa, el avá-chiripá soñador se convierte en shamán y algún político en héroe y salvador de la República. Y aquí me es dable introducir una idea que juzgo sustancial a la de *performance* en general, y a la de los enunciados performativos en particular: 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. Ya volveré sobre este asunto más adelante.

"Hacer cosas con palabras" constituye una posibilidad de la *performance*, pero no se agota con esta clase de acción, pues el trabajo performativo no se restringe sólo a lo que hace, crear presencias, sino que también dirige la atención a cómo lo hace. Para dar cuenta de esta otra nota constitutiva de la *performance*, me parece útil recurrir a dos categorías: la de "función poética" explorada por Roman Jacobson y la de *frame* (marco) de Gregory Bateson. En un conocido ensayo, contemporáneo a los de Singer y Austin ya citados (publicado originalmente en 1960), Jacobson afirma que la interrogante "¿qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?" constituye el primer problema de la poética (Jacobson, 1975: 348). Después de un repaso conciso de los seis factores que constituyen todo hecho discursivo o "cualquier acto de comunicación verbal", destaca que "la orientación hacia el mensaje como tal, *el mensaje por el mensaje*, es la función poética [...] [ésta] no es la única función del arte verbal, sino sólo su función dominante, determinante...". Por añadidura, esta función rebasa los límites de la poesía, va más allá de ella, esto es, es aplicable a los rituales, el teatro, los juegos y las canciones infantiles, para indicar apenas unos ejemplos (*ibidem*: 358-359). De este modo la función poética comparte con la *performance* una vocación, acaso una responsabilidad, doble: no sólo decir y hacer algo, sino mostrar cómo se dice lo dicho y cómo se hace cuanto se hace, todo ello impregnado de cualidades estéticas; y simultáneamente exigen del lector o del auditorio la misma doble focalización. Los cuenta cuentos contemporáneos, los rapsodas de la antigua Grecia, los cantores de los sones huastecos, el campesino serbio al que alude Jacobson (*ibidem*: 372), que recita poesía épica, memoriza, repite y, hasta cierto punto, improvisa miles y a veces decenas de miles de versos, y su metro está vivo en su espíritu. Incapaz de abstraer sus reglas, no por ello deja de percatarse de ellas y rechaza la más mínima infracción a éstas; todos ellos

reivindican el arte verbal, la función poética, con su doble vocación: narrar acontecimientos y atender la manera de narrarlos, sea a través de gestos, estilos y dicción peculiares, sea mediante versos formularios, rítmicos, cuando no métricos, muchas veces acompañados de palmas, bailes, cantos y un tamborileo en el corazón, ceñidos a ciertas reglas que posibilitan la improvisación y, gracias a esta última, la misma transformación de aquéllas. La función poética y la *performance*, en consecuencia, inducen actos continuos de reflexividad: mediante diversas estrategias llaman la atención al conjunto de reglas que organiza su propia representación, y también hablan, mencionan o aluden a la propia *performance*.

En este punto tiene relevancia la categoría de *frame* propuesta por Gregory Bateson (1956, 1972), puesto que ésta se refiere al acto de delimitación del conjunto de mensajes que orientan, dirigen y focalizan la percepción de los participantes; de hecho, "enmarcar" (*to frame*) una actividad y una situación implica instruir a los participantes a utilizar ciertos criterios interpretativos que les permitan dar cuenta de lo que ahí ocurre, dada su peculiar lógica de composición: así hace el cuenta cuentos cuando inicia su relato con el marcador *había una vez una princesa...* —"marco" que permite imaginarnos a una enamoradiza princesa de chocolate—; o bien cuando, en los juegos infantiles, los niños intercambian mensajes para ver quiénes serán policías y quiénes ladrones; o cuando se celebra un ritual con sus singulares marcas espacio-temporales, que posibilita a los participantes tener alguna experiencia trascendental, exponer y reducir los tipos sociales atingentes al ritual, o proveerle de relaciones y modelos simbólicos. De aquí que "enmarcar" una serie de actividades en un contexto dado sea metacomunicativo: "cualquier mensaje que explícita o implícitamente defina un *frame*, *ipso facto* otorga al receptor instrucciones que lo ayudan en su intento por comprender los mensajes incluidos en dicho *frame*" (Bateson, 1972: 188). Y, recíprocamente, los mensajes que se intercambian al interior de lo "enmarcado" definen al *frame* mismo. Toda *performance* supone, por tanto, comportamientos "enmarcados" que constituyen, que crean, eventos sociales contextualizados que exaltan e intensifican la experiencia social. Por añadidura, como ha indicado Dell Hymes (1987: 84), involucra una responsabilidad con el resto de los participantes, puesto que "una o más personas asumen la responsabilidad de la presentación", y una suerte de complicidad y compromiso con la realidad estatuida por la *performance* —impregnada, como ya se vio, de cualidades estéticas, pero también, y no menos importante, de poder persuasivo—, la cual permite que el sacerdote modifique el estatus de los contrayentes al declararlos marido y mujer, que los actores en escena representen a personajes isabelinos trágicos, que los niños sean policías y ladrones, que el shamán posea y aplique sus poderes curativos. No me propongo idealizar las cualidades creativas y lúdicas de toda *performance*, pues las historias oficiales, los bailes nacionales, las ceremonias estatales y los rituales

religiosos han invocado, siguen invocando, narrativas que subrayan la unidad y pureza de una colectividad, o su presunta libertad amenazada, o bien el peligro que constituye la otredad (negros, indígenas, mujeres, gays), al servicio de discursos monológicos de opresión y dominación (Kapchan, 1995: 482). Desde luego, tanto la responsabilidad de la presentación como la presentación misma están sujetas continuamente a una evaluación de las habilidades desplegadas y de la efectividad de las acciones y competencias comunicativas requeridas.

Al constituir eventos sociales contextualizados y "enmarcados", al crear presencias, al fijar una suerte de complicidad y compromiso con una realidad estatuida por ellas, las *performances* gestan una permanente tensión entre autoridad —convención, tradición, reglas— y propiedades emergentes, entre forma y contingencia, ya que se refieren a un proceso, al proceso en que los participantes completan, llevan a cabo, cumplen, ejecutan o realizan algo; en que los ejecutantes recobran, recuerdan o inventan selectivamente. La *performance* es un hacer que describe ciertas acciones que están transcurriendo, ejecutadas en sitios específicos, atestiguadas por otros o por los mismos celebrantes: es un hacer que focaliza *esa* presencia en acto de creación. Pero también nos retrotrae a lo ya hecho, a *performances* completadas, concluidas, recordadas, olvidadas y vueltas a recobrar, que atraviesan e implican campos discursivos, textos, preexistentes. De aquí que para Richard Schechner (1985: 35) la principal característica de la *performance* sea la *conducta restaurada*, esto es, una conducta vívida que es tratada del mismo modo como el editor de una película maneja los fragmentos de un filme, fragmentos que pueden ser reacomodados y reconstruidos, es decir, que busca inscribir algún orden. Al mismo tiempo que es un transcurrir, la *performance* hace inteligible la materia, las habilidades, los tópicos, elementos, textos, objetos y reglas con que se construye, y de los que estuvieron armadas previas *performances*: por ejemplo, convenciones de género, historias raciales, tradiciones morales y estéticas, tensiones políticas y culturales consciente o inconscientemente reconocidas, que abarcan experiencias, proyectos, inscripciones de significados y memoria colectivas, pero también sentidos plurales de la historia —en conflicto, en disputa. Tal retrotraer no supone sólo repetir, copiar o imitar; mejor: es reacomodar fragmentos de conducta, inscribir algún orden, es un restaurar en el presente performativo—, —todavía no completado ni concluido, todavía abierto a la posibilidad de interpelar sus efectos emocionales y políticos— esas relaciones sociales y hábitos corporales que consagra y reitera; abierto a transformar lenta y tenazmente sus tópicos, reglas, materia, textos, elementos, objetos.

En cuanto conducta restaurada, la *performance* está emparentada con la idea aristotélica de *mímesis*, que da lugar tanto al ámbito de lo posible como de lo "imposible verosímil". De aquí que ese presente *performativo*, ese transcurrir que crea presencias, pueda destacar, reforzar y evidenciar con vigor

las asimetrías, las categorías opresivas preexistentes, las autorrepresentaciones y representaciones estigmatizadas: puede crear y hacer presentes realidades suficientemente vívidas como para conmover, seducir, engañar, ilusionar, encantar, divertir, aterrorizar. Un desfile militar, por ejemplo, es una *performance* que destaca y refuerza algún orden social, evidencia la presencia de una fuerza que se propone preservar la estructura de estatus, posiciones y roles jerarquizados: crea un sentido de unidad, dramatiza la idea de un cuerpo corporado en gestos y palabras, en uniformes y aparatos militares, separa al común de la gente de las autoridades, y entre éstas distingue a quienes ejercen o no control sobre ese poder militar. Un carnaval, en sentido opuesto, invierte tal orden y ese reforzamiento de la jerarquía social mediante el juego y los excesos, muestra lúdicamente la falibilidad y fragilidad de los quehaceres humanos: en el carnaval participan voluntariamente grupos o asociaciones, suele expresar encuentros más que separación; a diferencia de los uniformes militares, los del carnaval combinan elementos simbólicos que representan campos antagónicos y contradictorios.[6] Por ello tiene razón Victor Turner cuando escribe, en un trabajo publicado póstumamente (Turner, 1987: 81), que el hombre es un animal auto-*performativo*: sus actuaciones en la vida social son, en un sentido, reflexivas, porque al actuar revela su yo, su nosotros, a sí mismo y a otros en la historia, en los procesos sociales. A través de las *performances* crea su presencia, pero también su presencia es (re)creada, restaurada, inevitablemente por otras *performances*. Puesto en términos personales, según señala Schechner (1985: 37-38), la conducta restaurada es "mi yo comportándose como si fuera alguien más", o "como si yo estuviera a un lado de mi mismo", o "como si yo no fuera yo", al modo en que ocurre con los trances. Pero la conducta "como si fuera alguien más" —tratada del mismo modo como el editor de una película maneja los fragmentos de un filme— puede también ser "mi yo en otro estado de sentimiento o existencia". La conducta restaurada ofrece tanto a los individuos como a los grupos la oportunidad de volver a ser lo que una vez fueron; o incluso, y más frecuentemente, de volver ser lo que nunca fueron pero quisieron haber sido, o bien lo que quieren ser.

Afirmé que la conducta restaurada, acomodo y reacomodo de fragmentos de conducta, nos remite a la idea de *mímesis*. En un trabajo reciente, Carmen Trueba muestra que en la *Poética* se encuentran indicios de que Aristóteles entiende por *mímesis* una operación que no se limita a la mera "imitación" o "reproducción" de lo real ni del legado mítico. Aristóteles expande el horizonte de la *mímesis* a lo posible: "no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad" [...] lo cierto es que en la

[6] Para un desarrollo más amplio de estos casos de *performance*, véase DaMatt (1991: 33 y ss.).

Poética da cabida también a lo "imposible verosímil", y reconoce un lugar para la idealización artística y para "lo que debería ser" (Trueba, 2002: 25-26).

En consecuencia, nos es dable reconocer que la noción aristotélica de *mímesis* y la categoría de *performance*, según he intentado desarrollar aquí, están fuertemente vinculadas: dotadas de cualidades estéticas, poseen ambas un poder persuasivo que crea presencias y estatuye realidades, una y otra instigan experiencias que construyen y transforman "los relieves del mundo"[7]. La *mímesis*, como la *performance*, tiene "el poder de producir en nosotros una peculiar y vigorosa impresión de realidad: es capaz de hacernos creer de una manera especial, de seducirnos y de afectar nuestra sensibilidad, despertándonos emociones diferentes de las afecciones ordinarias, a menudo más intensas y vívidas que las que nos suscitan las situaciones reales..." (*ibidem*: 35).

Esta producción de lo posible y lo "imposible verosímil", de las idealizaciones artísticas (del antidestino, como dijera André Malraux), de las conductas restauradas, de la potencia subjetiva, una categoría cara a Turner, según se verá adelante, está asociada a la actividad performativa, una actividad persuasiva y "enmarcada" que devela la vocación doble de la función poética. Y es en este registro discursivo, con el mismo "aire de familia", en el que se ubica la antropología de la *performance* de Victor Turner.

DE LOS NDEMBU A BROADWAY

La frase con la que abro este apartado sintetiza un arco temporal, intenso sin duda, que abarcó poco más de treinta años y una fecunda obra; una obra integrada antes por artículos dispersos que por una inclinación ayudaron a construir un sistema teórico. La frase describe al mismo tiempo un arco en el espacio: establece un extraño, un aparentemente extraño parentesco entre los ndembu, un grupo que a principios de la década de los cincuenta vivía en Rodesia del Norte, hoy Zambia, y el teatro contemporáneo. "De los ndembu a Broadway" alude, por metonimia, a un itinerario personal y teórico, el del antropólogo escocés Victor W. Turner, quien realizó su primer trabajo de campo entre los ndembu —a la sombra de la corriente estructural-funcionalista británica— y al final de su vida estuvo más interesado en reflexionar, a partir de ciertas notas posmodernas, en los *géneros performativos*. "De los ndembu a Broadway" es una paráfrasis de uno de los libros más célebres de Turner, publicado en 1982, *From ritual to theatre*, que tomo del prólogo que Edith Turner escribiera para *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, una compilación de ensayos de Victor Turner publicados póstumamente en 1985. Sin embargo, la frase no deja de tener alguna inexactitud: Broadway no expresa con justicia el final del camino turneriano. Tal vez sea más preciso referirse al Village, barrio de Nueva

[7] Véase el fecundo trabajo de Ferreiro (2002: 69 y 100), quien retoma de Raymundo Mier la expresión de "los relieves del mundo"; en la redacción de este ensayo también me he visto favorecido por Geist (2001).

York donde floreció el teatro experimental en las décadas de 1960 y 1970. "De los ndembu al Village" y "del ritual al teatro" son frases que resumen una reubicación conceptual; mejor, una reorientación teórica: pensar al ritual como *género performativo*. En lo que resta del trabajo atenderé, según indiqué arriba, las lecciones que al respecto nos ofrece Victor Turner.

Los antropólogos constituyen, por supuesto, una clase singular del *homo narrans*. A través de las etnografías de otros pueblos organizan las experiencias de esa alteridad según formas narrativas específicas y convencionalizadas: así es como sabemos de los conjuros mágicos a que se ven sometidas las canoas de los trobriandeses antes de zarpar para realizar el *kula*; o bien de las lecturas oraculares y acusaciones de brujería que el zande accidentado, herido, formula contra quienes considera sus enemigos; o del ambicioso y estéril sandombu, quien, sin parientes matrilineales, está condenado a fracasar en su aspiración por obtener un liderazgo político que los ndembu le niegan. Turner se preguntó si sería posible, como herramienta pedagógica, vincular teatro y etnografía, traducir las situaciones en conflicto de las etnografías en un guión que esté en continua reformulación; escenificar dichas 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 tales experiencias son transmitidas por las convenciones narrativas que utiliza el antropólogo. Por añadidura, tal vinculación podría servir como un medio para plantearse interrogantes en torno a la investigación antropológica (Turner, 1987: 146):

> ¿Cómo podríamos convertir una etnografía en un guión, luego actuar ese guión, luego reflexionar sobre esta *performance*, luego regresar plenamente a la etnografía y hacer un nuevo guión, luego representarlo de nuevo? Esta circulación interpretativa entre datos, praxis, teoría y más datos nos provee de una crítica de la etnografía. No hay nada como representar la parte de un nativo en una situación de crisis, propia a tal cultura, para detectar la inautenticidad de los reportes que usualmente realizan los occidentales, y para plantearse problemas no discutidos o sin resolver en las narrativas etnográficas (Turner, 1982: 98).

Esta traducción y transformación de la etnografía en *performance* —lo que Turner denomina *performing ethnography*— 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... [los trabajos antropológicos evidencian] una preocupación general por la consistencia y la congruencia" (Turner, 1987: 73). En este desplazamiento de la etnografía a la *performance* las etnografías no son textos que describen a

los sujetos de estudio como si sólo fueran portadores de una cultura impersonal, o como si fueran cera en la que se graban los patrones culturales, o bien como si sus actos estuviesen determinados siempre por fuerzas sociales, culturales o psicológicas. Una antropología *performativa* ha de colaborar a comprender los "pulsos" de otros modos de existencia y sus relieves del mundo, pero también ha de ser reflexiva en la medida en que se interrogue por las formas en que funda situaciones y representaciones de la alteridad; en que reconozca que no sólo dice cosas, sino cómo las dice y qué hace al decirlas; qué realidades del *otro* estatuye. Apunté anteriormente que la palabra *performance* proviene del verbo francés *parfournir*, que se refiere al proceso de completar, llevar a cabo, cumplir, ejecutar o realizar algo; vinculé, además, este término al de conducta restaurada: una conducta vívida que es tratada del mismo modo como el editor de una película maneja los fragmentos de un filme, fragmentos que pueden ser reacomodados y reconstruidos, es decir, que busca inscribir algún orden. Al regresar a casa después del trabajo de campo, con sus diarios llenos de anotaciones, sus videos y fotografías, los antropólogos son auténticos *performers*, completan el proceso de investigación con la redacción de sus etnografías, un genuino ejercicio de elaboración de verosimilitud, al modo en que lo hace el editor de películas: restauran, reacomodan y reconstruyen conductas. Deborah Kapchan ha subrayado esta cercanía de la *performance* y el trabajo antropológico reflexivo:

> [...] una y otra son actividades enmarcadas (*framed activities*), preocupadas por asignar significado a la experiencia. Ambas usan estrategias de *mímesis* para producir un contexto "natural" en el que se provoca que la audiencia olvide la escenificación del artificio. Ambas pueden también truncar esta apariencia con el propósito de sacudir al auditorio hacia una conciencia reflexiva. La etnografía, como la *performance*, es intersubjetiva, depende de una audiencia, de una comunidad o grupo con la cual se es responsable, no obstante lo heterogéneo que sean sus miembros. Con su interés por una metodología auto-crítica, que considere sus efectos en el mundo, la etnografía es ante todo *performativa* (Kapchan, 1995: 483-484).

¿Qué otra lección podemos obtener del desplazamiento al que he aludido? Que en las *performances* tan importante es el resultado final —sean etnografías, rituales, desfiles militares, carnavales, conciertos, ceremonias, festivales, espectáculos, eventos deportivos, juegos— como el conjunto de pasos y ensayos, con sus tropiezos, que condujeron a su producción social. Muchas etnografías exploran, describen y analizan sólo el producto *performativo*; sin embargo, tan relevante como éste son las acciones y ensayos que lo produjeron, los procesos que permitieron completar su ejecución y los que ocurrieron después de ésta, los presupuestos que la animaron, las presencias que convocó, las ausencias reveladas, los efectos que produjo —atender, por ejemplo, la excepcionalidad corporal que fue ges-

tando; o los medios con los que se impusieron tanto su producción social como la inscripción, acaso estable, de significados, medios que excluyeron otras alternativas; o la reinterpretación, recreación y posible renovación de las formas de vida, las convenciones culturales, las tradiciones teóricas que en los actos de su realización, y con posterioridad a ella, fueron surgiendo, tímida o abiertamente.

La antropología de la *performance* de Victor Turner está en deuda con el giro posmoderno que en los últimos veinte años ha conmovido a las ciencias sociales, las artes y las humanidades. Pero reconocer esta deuda no implica, por supuesto, estar de acuerdo con todo argumento posmoderno. Una de mis diferencias fundamentales con los posmodernos es su rechazo a, o al menos sospecha de, las macro teorías sociales, con sus explicaciones causales para dar cuenta de la vida social, su evolución y desarrollo; tampoco concuerdo con la inclinación relativista, o el relativismo abierto del "todo se vale", que aquéllos postulan. Para mencionar dos ejemplos, ni la teoría neoevolucionista del poder social de Richard Adams, ni la exploración que del funcionamiento del espíritu humano hace Claude Lévi-Strauss se oponen a toda antropología de la *performance*, pues, defiendo que son perspectivas complementarias, tensamente complementarias. Como ha escrito Stanley Tambiah (1985: 2), "en cualquier parte, en todo momento, los seres humanos están simultáneamente comprometidos con dos clases de acciones: la modalidad de la causalidad y la modalidad de los actos performativos"; de este modo, la frase "De los ndembu a Broadway" también se propone aludir a un paisaje teórico que incluye ambas modalidades.

El desarrollo de la antropología de la *performance* en Turner está endeudada con, o forma parte de, su antropología procesualista —donde la categoría de drama social es sustantiva. En efecto, continuando los pasos de Max Gluckman, su maestro en Manchester, Turner hizo de la idea de proceso su objeto de investigación central. En particular la aplicó a sus estudios sobre los rituales en tanto constitutivos, y no una mera expresión, de la existencia humana, de sus prácticas seculares y rutinarias, del fluir a veces atropellado y vertiginoso, a veces perezoso, de la vida social. Turner asumió que los rituales y los dramas sociales constituyen dispositivos que organizan la experiencia según formas narrativas; o bien, que son una expresión narrativa de las formas de la conciencia y la experiencia en el tiempo (Turner, 1982: 61-87). Influido no sólo por la noción marxista de la dialéctica, sino también por la filosofía de Dorothy Emmet —quien concebía a la sociedad como un proceso antes que como un "sistema integrado al modo de los organismos o máquinas" (Emmet, 1958: 293)—, Turner desarrolló sus análisis procesuales, ya sea en la organización social, ya en los rituales, en la lucha por el poder, e incluso, al final de su vida, en la mente, en una continua interrelación entre orden y desorden, entre estructura y anti-estructura, entre la determinación e indeterminación, entre una realidad indicativa y una potencia subjuntiva, entre

la reflexividad y el fluir (*flow*). El análisis de los procesos sociales no debe ser visto como una alternativa que excluye los estudios sobre los sistemas, estructuras e instituciones sociales, sino como un complemento necesario de ellos, es decir, como un horizonte de interrogantes e hipótesis que estos últimos estudios han marginado, si no es que en ocasiones han olvidado.

Para Turner el fluir mismo de la vida, sus procesos sociales constitutivos, a veces desgarradores, no exentos de horror y desazón, son esencialmente transicionales: aspiran a alterar, modificar y transformar nuestras formas de existencia (Turner, 1985: 206). Al llamar la atención sobre estas cualidades de la vida social, el antropólogo escocés subrayó la naturaleza procesual del espacio y su carácter temporal, en oposición a la figura moderna del mundo, que ha tendido a espacializar al proceso y al tiempo (Turner, 1987: 76). Si bien es analíticamente necesaria, la noción de estructura, cuando no es capaz de desbordarse a sí misma, es un ejemplo de cómo los procesos y el tiempo son especializados:[8] "Tenemos que aprender a pensar a las sociedades como fluyendo continuamente... Las estructuras formales, supuestamente estáticas, sólo se nos hacen visibles a través de este flujo que las dota de energía [y movimiento]" (Turner, 1974: 37). Se trata mejor de procesualizar el espacio y el tiempo. Ahora bien, ¿cómo explorar la vida social si está en constante flujo, si es esencialmente proceso y transición? Turner encontró una "forma" en cierta clase de procesos sociales, una forma que es en lo fundamental "dramática". De aquí que propusiera el concepto de "drama social" para describir a una clase de procesos sociales, a saber, situaciones en crisis, conflictivas o no armónicas. En estas situaciones —combates, debates, ritos de paso, luchas por el poder, divorcios— los participantes no sólo hacen cosas, intentan mostrar a otros qué hacen y cómo lo hacen, qué han hecho y cómo quieren ser percibidos por los demás: en éstas las acciones también son realizadas para otros (Turner, 1987: 74). Por eso señalaba arriba que para Turner el hombre es un animal auto-*performativo*: sus actuaciones en la vida social son, en un sentido, reflexivas, porque al actuar revela su yo, su nosotros, a sí mismo y a otros en la historia, en los procesos sociales. A través de las *performances* crea su presencia, pero también su presencia es (re)creada, una conducta restaurada inevitablemente por otras *performances*, ya que nos referimos a situaciones en conflicto.

A su propuesta de los dramas sociales, Turner incorporó la idea pragmática del "coeficiente humanístico" que el sociólogo Florian Znaniecki

[8] En un célebre trabajo, A.R. Radcliffe Brown escribió, que "las relaciones reales de Tom, Dick y Harry, y la conducta de Jack y Jill, pueden figurar en nuestras notas de campo [...] Pero lo que necesitamos para fines científicos es una relación de la forma de la estructura" (Radcliffe Brown, 1972: 219). En sus diferentes versiones, la teoría del reflejo, según la cual una estructura (la ideológica, la social) está determinada por otra (la económica, la tecnológica), también es un ejemplo de la espacialización del tiempo y el proceso.

aconsejara aplicar a los sistemas culturales en tanto opuestos a los naturales. Esto es, aquéllos dependen para su existencia no sólo de su significado, quizá convenga decir: de su polivalencia, sino también de la participación de agentes humanos conscientes, con voluntad, y de las relaciones que éstos guardan entre sí, potencialmente transformables (Turner, 1974: 32). Los dramas sociales son pues una forma procesual casi universal que representa el reto perpetuo de toda cultura por perfeccionar su organización política y social. Si su nota significativa es que son útiles para describir y analizar situaciones en crisis, conflictivas o no armónicas, entonces debemos concebirlos como procesos políticos: suponen la competencia por fines escasos a través de medios culturales particulares y con la utilización de recursos que también son escasos. Los dramas sociales movilizan razones, deseos, fantasías, emociones, intereses y voluntades, y sus desenlaces no son, no pueden ser, concluyentes, como no lo son las oposiciones entre los grupos y los individuos.

La antropología procesualista —y la de la *performance*, que sin duda está emparentada con aquélla— apuntala de este modo una antropología de la conciencia, sin por ello desconocer o excluir las explicaciones causales que están presentes sobre todo en las relaciones y estructuras de poder, ni la viabilidad de las explicaciones que están sustentadas en la idea del inconsciente. Justo porque no las desconoce ni excluye, Turner introduce el ya conocido debate entre competencia y *performance*, que no es exclusivo de la antropología, sino más bien es trasladado de otras disciplinas a la antropología. En particular Turner polemiza con Edmund Leach, quien en diversos trabajos defiende que el objeto de la antropología es delinear el esquema de la *competencia cultural*, idea análoga a la de competencia lingüística de Noam Chomsky:

> El interés del antropólogo es delinear el esquema de la competencia cultural bajo el cual puedan tener sentido las acciones simbólicas de los individuos. Sólo podemos interpretar la *performance* individual a la luz de lo que hemos inferido acerca de la competencia [cultural], pero para poder hacer nuestras primeras inferencias tenemos que abstraer un patrón estandarizado que no está necesaria ni inmediatamente manifiesto en los datos que son directamente accesibles a la observación (Leach, 1972: 321-322).

Además, en su célebre ensayo introductorio al análisis estructuralista, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Leach sostiene que la elucidación de la semántica de las formas culturales es uno de los objetos de la antropología (Leach, 1978: 3). Existe en Leach, entonces, una vocación por ocuparse sólo de las acciones simbólicas *correctamente* derivadas, esto es, de las que se infieran de la competencia cultural. Para Leach la tarea del investigador consiste en *excavar* en las acciones simbólicas para develar un secreto profundo. ¿Cómo dar cuenta de las acciones simbólicas, individuales o no, que no dependan del

patrón estandarizado previamente abstraído? Se pueden ofrecer diversas respuestas: que no tienen sentido, no son objeto de la antropología, o no son acciones simbólicas. Sin embargo, para no sucumbir en vértigos argumentales simplificadores, *todas* las acciones simbólicas dependen de dicho patrón estandarizado porque, según versa el análisis estructuralista, ya están lógicamente contenidas en él mediante sus transformaciones y combinaciones posibles. Del mismo modo, toda oración gramaticalmente *correcta* está ya contenida en esa capacidad lógica, creativa, recursiva y enfáticamente humana, que Noam Chomsky denomina competencia lingüística.

Ahora bien, Dell Hymes propuso la categoría de competencia comunicativa para referirse a las condiciones y disposiciones en que se puede interpretar incluso una oración gramaticalmente mal formada: pensemos en un hablante que está aprendiendo una segunda lengua y comete varios errores sintácticos; aun así, dadas las condiciones pragmáticas de su enunciación, disponemos de las competencias comunicativas para comprender dicha oración. En la misma dirección, la antropología turneriana encuentra guías en las imperfecciones y vacilaciones de la vida social, en los factores personales, en los componentes situacionales elípticos, contradictorios e incompletos para comprender la naturaleza de los procesos humanos (Turner 1987: 77). Esta posición no se propone defender que la vida social sea amorfa, ni que esté sometida a perpetuas reinterpretaciones; no minusvalora ni desprecia la presencia de las reglas, estructuras, esquemas, costumbres o códigos; es decir, la modalidad de la causalidad a la que aludí arriba. Antes bien, se complementan y requieren, puesto que las reglas, estructuras, códigos, costumbres o esquemas, como afirmó Sally Moore en *Law as process*, operan en "áreas de indeterminación, ambigüedad, incertidumbre y manipulación. El orden no se adueña de todo, ni podría hacerlo. Los imperativos culturales, contractuales y técnicos siempre dejan vacíos, requieren de ajustes e interpretaciones aplicables a situaciones específicas, y están [los imperativos] llenos de ambigüedades, inconsistencias y muy a menudo contradicciones" (Moore, 1979: 39, citada en Turner: 78).

Turner nos ofrece entonces una concepción de la vida social organizada en buena medida, aunque no exclusivamente, por los dramas sociales.[9] Éstos recortan y delimitan del fluir de la vida social las situaciones conflictivas; constituyen una unidad de descripción —aunque también aluden a una categoría teórica— que posee una estructura diacrónica: un inicio, una secuencia de fases que se traslapan y un fin;

[9] Escribí "no exclusivamente" porque en contraste con la noción de dramas sociales, en *Dramas, Fields and Metaphors* (1974: 34) Turner ofreció la noción de empresa social para referirse a unidades procesuales más bien armónicas. No todo proceso social es, en consecuencia, conflictivo, pero Turner no encontró en las llamadas empresas sociales una forma peculiar, sea o no dramática, ni le interesaron demasiado porque ilustran poco o mal la dinámica social.

pero su estructura no es la de un sistema abstracto, está conformada por procesos: "...la fijación y el enmarcamiento de la realidad social es en sí mismo un proceso o un conjunto de procesos" (*idem*). Más todavía, las acciones que integran un drama social en particular son articuladas, organizadas, seleccionadas y descritas a lo largo del proceso y *a posteriori* de tal modo que gestan relatos más o menos unitarios y coherentes: restauran la conducta. En efecto, el *homo narrans* relata una situación en conflicto con un inicio, una serie de fases y un fin, bien sea que él mismo la haya vivido, bien que se trate de algún investigador que la esté explorando. Desde luego, dichos relatos están habitualmente sujetos a debate, pues forman parte del drama social, son narrativas que elaboran los contendientes. Para quienes la vivieron, o para los historiadores que la indagan, la Revolución mexicana tuvo un inicio, fases distintas y un fin: cuándo comenzó, cuáles fueron sus diversos momentos y cuándo concluyó son preguntas que suscitan, o pueden suscitar, respuestas encontradas y polémicas. De aquí que apuntara arriba que las historias de bronce, nacionales, con sus héroes y batallas inolvidables, con sus traiciones y deslealtades aberrantes, están inscritas *selectivamente* en ciertos productos culturales —libros de texto, conmemoraciones colectivas, días festivos, plazas, instituciones, edificios— que han sido sometidos, y seguirán siéndolo, a reelaboraciones, traducciones, desplazamientos y omisiones de la experiencia vivida: gestan memorias colectivas. En cualquier caso, fijar o enmarcar esa realidad, inscribir sus significados, es en sí mismo un proceso o un conjunto de procesos sociales. Dichos procesos están impregnados por reglas, estructuras, códigos, costumbres y esquemas, pero también por la presencia de las imperfecciones y vacilaciones, por factores personales, por la inevitable operación de aquéllas en situaciones particulares, por el reconocimiento de que la normatividad social es inconsistente y manipulable.

Victor Turner distinguió dos clases de *performance*: la *performance* social y la cultural. La unidad de la primera la constituye precisamente el drama social:

> La unidad de la *performance* social no es una secuencia de desempeño de roles en un contexto institucionalizado o corporado, [la unidad] es el *drama social* que resulta precisamente de la suspensión del desempeño normativo de roles, y en su actividad apasionada elimina la distinción entre el fluir y la reflexión, dado que en el drama social se convierte en un asunto urgente ser reflexivos acerca de las causas y motivos de las acciones que alteraron la fábrica social. Es en los dramas sociales donde las *Weltanschauungen* se hacen visibles, aunque sólo sea fragmentariamente, como factores que otorgan significado a hechos que parecieran, a primera vista, sin sentido (*ibidem*: 90).

Esta cita merece algunas aclaraciones. Turner retoma y adapta la idea de *Weltanschauung* del filósofo alemán Wilhelm Dilthey, según la cual está compuesta por tres elementos: *1*) un

cuerpo de conocimientos y creencias acerca de lo que cognitivamente es considerado el "mundo real"; *2*) un conjunto de juicios de valor que expresan la relación de los adherentes a su mundo y el significado que encuentran en él —Dilthey concibe al valor como formado dominantemente por el afecto; y *3*) este conjunto a su vez sostiene un sistema más o menos coherente de fines, ideales, principios de conducta, que son el punto de contacto entre las *Weltanschauungen,* la praxis y la interacción sociocultural. De aquí que en los dramas sociales participen tanto estructuras, reglas y códigos como disposiciones racionales, afectivas y conativas, que a veces provocan "la suspensión del desempeño normativo de roles". A través de las *Weltanschauungen*, continúa Turner (*ibidem*: 85), buscamos soluciones convincentes a lo que Dilthey denomina "el enigma de la vida": los misterios y paradojas que acompañan las crisis del nacimiento, crecimiento y muerte; los ciclos de las estaciones y sus peligros de sequía, inundaciones, hambre y enfermedad; las batallas interminables de la actividad racional; las paradojas del control social, donde las lealtades de una persona o un grupo a una causa legítima, o a un principio moral, se enfrentan a otras lealtades, causas y principios morales y políticos. En tanto unidad de la *performance* social, los dramas sociales —"los dramas del vivir", según la afortunada frase de Kenneth Burke, otro danzante en los intersticios— constituyen procesos que asignan significado a las situaciones en conflicto. En particular ello ocurre en la tercera fase de los dramas.[10] En ésta los sujetos o grupos en conflicto pueden desplegar procesos de reflexividad: buscan asignar significado a lo que ha sucedido; se construyen narrativas en competencia. En esta fase se elaboran desde oblicuas y delicadas alusiones al nosotros hasta vigorosas producciones dramáticas en las que los sujetos o grupos ubican sus lugares en el esquema de las cosas y en la estructura social; señalan sus propósitos y naturalezas; evidencian sus fuerzas adquiridas después de la crisis o sus debilidades irreparables; se interrogan sobre sí mismos y sobre su futuro; valoran sus posibilidades de negociación y, en función de ello, sus capacidades de acción. En esta tercera fase los participantes hacen un alto para ubicarse en un presente siempre fugaz: evalúan lo que ha sucedido, cómo es que han llegado a ese punto, a esa raya incierta —que puede ser un abismo— de la contienda, del conflicto, e incluso de sus propias vidas. Alimentados por sus valores, principios y creencias, por sus fuerzas y posibilidades, por sus pretensiones de legitimidad o legalidad, los contendientes buscan reconocerse en el pasado, en *su* interpretación de la historia, en algún fragmento de la

[10] Turner distingue cuatro fases en los dramas sociales: la fase de *ruptura* de algún ordenamiento previo de las relaciones sociales; la fase de *crisis*, con su clima de violencia física, verbal y simbólica; la de *acciones y procedimientos de reajuste*, formales o informales, que procuran resolver las crisis; y la fase de *reintegración* o reconocimiento del cisma entre los grupos contendientes (entre otros, Turner, 1974: 37-42).

memoria colectiva, para mirar y actuar sobre el futuro. En los dramas sociales una acción de reajuste puede ser una brutal y sanguinaria represión. ¿Cuántas crisis no se han "resuelto" de este modo? Pero también, como en el caso de las revoluciones triunfantes, el procedimiento de reajuste puede ser la creación de una nueva institucionalidad, de nuevas formas —acaso más justas— de convivencia social. De aquí que los dramas sociales representen el reto perpetuo de toda sociedad por perfeccionar su organización política y social. Es en la tercera fase, al cabo de la crisis, donde en suma se potencia la posibilidad de que los individuos y grupos en conflicto ejerciten la reflexividad: experiencia singular que provoca el descentramiento y separación de nosotros mismos para conocernos en el mundo, para definirnos, erigirnos y transformarnos como sujetos activos en torno al futuro, pero sin desconocer algún arraigo en nuestro pasado; ahí se replantean y modifican las identidades personales y colectivas, se reinventan y resignifican las tradiciones; espacio privilegiado en que la potencia subjuntiva se puede desplegar en la *performance* social.

Toda noción de *performance*, con la orientación que en este trabajo se ha intentado reconstruir, está estrechamente vinculada con la idea gramatical, y consecuente extensión metafórica, de la potencia subjuntiva, que está en relación de contraste con la de realidad indicativa. Gracias a aquélla proyectamos hipótesis, la imaginación y el pensamiento hacia topografías del antidestino, hacia las condiciones sin límite de lo desconocido. George Steiner la denomina "el nervio maestro de la acción humana":

> Los modos condicionales y los enunciados antiobjetivos, sostiene Bloch, establecen una gramática de la renovación incesante. Nos obligan a emprender frescos la jornada, a dar la espalda a los fracasos de la historia. Sin ellos no habría avance posible, y los sueños frustrados se nos harían nudo en la garganta [...] Los razonamientos a partir de una suposición representan el instrumento mismo de nuestra sobrevivencia y el mecanismo específico de la evolución personal y social. Es como si la selección natural hubiese favorecido al subjuntivo [...] *El lenguaje es el instrumento privilegiado gracias al cual el hombre se niega a aceptar el mundo tal y como es*. Si el espíritu abandonara esa creación incesante de anti-mundos, según modalidades indisociables de la gramática de las formas optativas y subjuntivas, nos veríamos condenados a girar eternamente alrededor de la rueda de molino del tiempo presente [...] Cada lengua afirma que el mundo puede ser otro. La ambigüedad, la polisemia, la oscuridad, los atentados contra la secuencia lógica, gramatical, la incomprensión recíproca, la facultad de mentir no son enfermedades del lenguaje; son las raíces mismas de su genio. Sin ellas el individuo y la especie entera habrían degenerado (Steiner, 1980: 249-250, 270) [cursivas en el original].

Es aquí donde convergen la *performance* social y los géneros performa-

tivos, es decir, la *performance* cultural, puesto que las situaciones y procesos conflictivos no se dan en el vacío cultural. Los diversos *géneros performativos* —rituales, ceremonias, desfiles militares, carnavales, conciertos, festivales, espectáculos, eventos deportivos, juegos, teatro, cine, expresiones de la memoria colectiva, procedimientos jurídicos, formas mediante las cuales se expresan las crisis, etnografías, mitos, poesía, novelas, cuenta cuentos— no sólo se han originado de los dramas sociales, ellos continúan cobrando significado y "fuerza" de los dramas. Turner (1987: 94-95) utiliza la noción de "fuerza" en el sentido de Dilthey: como la influencia que cualquier experiencia tiene en determinar lo que acontecerá en otras experiencias; así, un recuerdo, por ejemplo, tiene "fuerza" en la medida en que afecta nuestras experiencias y acciones presentes. Del mismo modo, la "fuerza" de un drama social consiste en ser una experiencia o secuencia de procesos y experiencias que influye significativamente en la forma y función de los *géneros performativos*. *Y a su vez, éstos son susceptibles de provocar nuevos dramas sociales*, puesto que en los *géneros performativos* las políticas de la identidad (sean relaciones raciales, culturales o de género, sean la expresión de alguna memoria colectiva socavada) pueden ser negociadas; revelan su relación con la historia, el poder y la autoridad; muestran tradiciones morales, religiosas y estéticas, tensiones políticas y culturales. Cierro el círculo: "De los ndembu a Broadway" alude también a dos géneros performativos específicos, ritual y teatro, que Turner se propone tanto incluir en su antropología política como englobar en su antropología de la *performance*.[11]

INTERROGANTES Y RUTAS DE INDAGACIÓN

¿Cómo se pueden hacer complementarias una antropología de la *performance* con procesos sociales de alcance nacional y aun mundial? ¿De qué modo articular la *performance* con las macro teorías sociales? Enuncio brevemente, a vuelo de pájaro, rutas de indagación. En su modelo de la evolución del poder, Richard N. Adams (1983: 255, 258) sostiene que existe un alto grado de consenso en "que las primeras sociedades centralizadas por encima del nivel de la banda fueron probablemente teocráticas [...] La religión debe verse fundamentalmente como un instrumento que aumenta y extiende el poder de asignación". Una aproximación como la aquí defendida podrá explorar aquellos *géneros performativos*, la *performance* cultural, que dé sustento al específico papel centralizador del dogma. Las nobleza sagradas han sido muy imaginativas en desplegar distintas *performances* culturales (véase Cannadine y Price, 1987). Cuando Georges Balan-

[11] Y desde luego a su antropología de la experiencia. Este ensayo es complementario a mi "La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia", *Alteridades*, año 7, núm. 13, 1997, donde desarrollo con detalle otros temas cercanos a éste, por ejemplo, las nociones de reflexividad y *flow*.

dier muestra que en el ejercicio del poder "los actores políticos deben pagar su tributo cotidiano a la teatralidad" para gestar los efectos deseados, la noción de "teatralidad" exige diversas operaciones, puesto que ésta no se resuelve del mismo modo —no recurre a los mismos *géneros performativos*— en una teocracia, en una monarquía medieval europea, en sociedades republicanas contemporáneas. Es de todos conocida la enorme actividad performativa desarrollada por Hitler y el nazismo, o el papel desempeñado por el barroco europeo en la construcción de la alteridad americana a través de óperas, obras de teatro y su vasta iconografía, y también lo fue la riqueza en el manejo de *performances* culturales para legitimar la transformación del más importante partido comunista occidental, el italiano, después de la caída del Muro de Berlín (véase Kertzer, 1996). Las *performances* no son, en consecuencia, meras máscaras o reflejos del poder, conforman en sí mismos una clase de poder; se proponen instituir y conectarse con los centros activos del orden social. No está de más recordar, para concluir este trabajo, la contundente afirmación de Clifford Geertz:

> [...] estos centros son lugares en que se concentran los actos importantes; constituyen aquel o aquellos puntos de una sociedad en las 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 (Geertz, 1994: 148).

BIBLIOGRAFÍA

ADAMS, Richard (1983), *Energía y estructura. Una teoría del poder social*, México, FCE.

AUSTIN, John (1970), *Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós.

BABCOCK, Barbara (1984), "Obituary: Victor W. Turner (1920-1983)", *Journal of American Folklore*, vol. 97, núm. 386.

BALANDIER, Georges (1994), *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós.

BARBA, Eugenio (1987), *Beyond the Floating Islands*, Nueva York, PAJ Publications.

BARTOLOMÉ, Miguel (1979), "Shamanism Among the Avá-Chiripá", en D.L. BROWMAN y R.A. SCHWARZ (eds.), *Spirits, Shamans, and Stars: Perspectives from South America*, La Haya, Mouton.

BATESON, Gregory (1956), "The Message 'This is a Play'", en B. SCHAFFNER (ed.), *Group Processes*, Nueva York, Josiah Macy Foundation.

—— (1972), "A Theory of Play and Fantasy", en *Steps to an Ecology of Mind*, Nueva York, Ballantine.

BRANDES, Stanley (2000), "El día de muertos, el *Halloween* y la búsqueda de una identidad nacional mexicana", *Alteridades*, año 10, núm. 20.

BRUNER, Jerome (1991), *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*, Madrid, Alianza.

CANNADINE, David y S. PRICE (eds.) (1987), *Rituals of Royalty. Power and Cere-*

monial in Traditional Societies, Cambridge, Cambridge University Press.

DaMatta, Roberto (1991), *Carnivals, Rogues and Heroes*: An Interpretation of the Brazilian Dilemma, Notre Dame, University of Notre Dame Press.

Dreyfus, Hubert y Paul Rabinow (1988), *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Emmet, Dorothy (1958), *Function, Purpose and Powers*: Some Concepts in the Study of Individials, Londres, MacMillan.

Ferreiro, Alejandra (2002), "Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional", tesis de doctorado en ciencias sociales, México, uam-Xochimilco.

Geertz, Clifford (1994), *Conocimiento local*, Barcelona, Paidós.

Geist, Ingrid (2001), "El proceso ritual como proceso de semiosis. Ensayo analítico en torno al tiempo con base en las propuestas teóricas de la antropología, la semiótica y la fenomenología", tesis de doctorado en antropología, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Hymes, Dell (1987), *In Vain I Tried to Tell You*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.

Jacobson, Roman (1975), "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix-Barral.

Kapchan, Deborah (1995), "Performance", *Journal of American Folklore*, vol. 108, núm. 430.

Kertzer, David (1996), *Politics and Symbols. The Italian Communist Party and the Fall of Communism*, New Haven, Yale University Press.

Leach, Edmund (1972), "The Influence of Cultural Context on Non-verbal Communication in Man", en Robert A. Hinde (ed.), *Non-verbal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press.

—— (1976), *Sistemas políticos de la Alta Birmania*, Barcelona, Anagrama.

—— (1978), *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Madrid, Siglo xxi.

Malinowski, Bronislaw (1964), "El problema del significado en las lenguas primitivas", en C.K. Ogden e I.A. Richards, *El significado del significado*, Buenos Aires, Paidós.

Mauss, Marcel (1971), "Técnicas y movimientos corporales", en *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos.

Mier, Raymundo (1996), "Tiempos rituales y experiencia estética", en Ingrid Geist (ed.), *Procesos de escenificación y contextos rituales*, México, uia/Plaza y Valdés.

Moore, Sally (1979), *Law as Process*, Londres, Routledge & Kegan Paul.

Radcliffe-Brown, A.R. (1972), *Estructura y función en la sociedad primitiva*, Barcelona, Península.

Rappaport, Roy (2001), *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Cambridge, Cambridge University Press.

Schechner, Richard (1985), *Between Theater and Anthropology*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.

—— (1993), *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*, Londres/Nueva York, Routledge.

Schieffelin, Edward (1985), "Performance and the Cultural Construction of Reality", *American Ethnologist*, vol. 12, núm. 4.

—— (1998), "Problematizing Performance", en Felicia Hughes-Freeland (ed.), *Ritual, Performance, Media*, Londres/Nueva York, Routledge.

Segal, Robert (ed.) (1998), *The Myth and Ritual Theory*, Oxford, Blackwell.

SINGER, Milton (ed.) (1959), *Traditional India: Structure and Change*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.

STEINER, George (1980), *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, FCE.

SULLIVAN, Lawrence (1986), "Sound and Senses: Toward a Hermeneutics of Performance", *History of Religions*, vol. 26, núm. 1.

TAMBIAH, Stanley (1985), *Culture, Thought and Social Action. An Anthropological Perspective*, Cambridge, Harvard University Press.

TRUEBA, Carmen (2002), "Ética y tragedia en Aristóteles", tesis de doctorado en filosofía, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.

TURNER, Victor (1974), *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca/Londres, Cornell University Press.

—— (1982), *From Ritual to Theatre*, Nueva York, PAJ Publications.

—— (1985), *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Tucson, University of Arizona Press.

—— (1987), *The Anthropology of Performance*, Nueva York, PAJ Publications.