

“¿Qué hay en un nombre?": una apología del performance*

ANNE W. JOHNSON**

Abstract

“WHAT'S IN A NAME?": AN APOLOGY FOR PERFORMANCE. *Starting from an etymological revision and an overview of the history of performance studies, I critique the use of representación and puesta en escena as substitutes for performance, since these terms assume a particular relation between reality and its signs, and hide the conceptual richness of the original word. I conclude with a series of reflections about the terms used in the context of popular theater in the northern part of Guerrero is different, given that these words accent the experimental aspects of memory and the transformation of the subject.*

Key words: performatividad, popular theatricality, translation, Guerrero

Resumen

A partir de una revisión etimológica y un repaso de la historia de los estudios del performance, se critica el manejo de representación y puesta en escena como sus sustitutos, ya que estos términos asumen cierta relación entre la realidad y sus signos, y ocultan la riqueza conceptual de la palabra original. A manera de comparación, se concluye con algunas reflexiones sobre los términos usados en la teatralidad popular del norte de Guerrero, donde se pone el acento experimental en la memoria y la transformación del sujeto.

Palabras clave: performatividad, teatralidad popular, traducción, Guerrero

Introducción

“¿Qué hay en un nombre?” se preguntó la fatalmente enamorada Julieta. “Lo que conocemos como rosa, aunque tuviese otro nombre mantendría su perfume”.¹ Rosa, *rose*, *roos*, *mawar*, *bunga ros*, *trandafir*, *gül* y *ruž* son vocablos que nos hablan de más de cien especies y una infinidad de variedades e híbridos de rosas: con o sin espinas, miniaturas y compactas o enormes y vistosas, con cuatro o cinco pétalos, rosadas, blancas, amarillas, rojas, moradas, sólidas, rayadas, aromáticas y sin fragancia. La rosa de Provenza es la embajadora del amor, la rosa carolina señala que el amor es peligroso, la rosa canina avisa del placer mezclado con el dolor y la de Gueldres anuncia la llegada del invierno y la marcha del tiempo. La rosa blanca comunica la inocencia, pero la misma rosa ya marchita nos pide reflexionar sobre las impresiones pasajeras. La multívoca

* Artículo recibido el 05/12/13 y aceptado el 11/09/14.

** Unidad Académica de Antropología Social, Universidad Autónoma de Guerrero. Km 18.5 carretera Chilpancingo-Tixtla, col. Los Amates, 39170, Tixtla, Guerrero <cawarrenjohnson@yahoo.com>.

¹ ¡Qué dilema más performativo este asunto de la traducción! Quizás la versión de *Romeo y Julieta* más conocida en el mundo hispanoparlante es la de Neruda, quien reescribe las palabras de Shakespeare así: “¿Qué puede haber dentro de un nombre? Si otro título damos a la rosa, con otro nombre nos dará su aroma” (Shakespeare, 2001: 26). Pero la traducción de Caparrós y Van der Walde (Shakespeare, 2002: 58), aquí utilizada, es más fiel no solamente al sentido del texto original, sino también a su efecto auditivo, al usar palabras breves y sencillas. Estos traductores *performan* mejor a Shakespeare.

rosa amarilla simboliza amistad o celos, la rosa rosa- da indica la ausencia de maldad, y la rosa violeta repre- senta la dignidad y la aristocracia. Una mezcla de rosas blancas y rojas es emblema de la unión. Aceptar una rosa con la mano derecha expresa el acuerdo, con la izquierda, el desacuerdo. Puesta sobre el corazón, la rosa significa amor; en el cabello, cau- tela, y en el escote, amistad y recuerdo (Greenaway, 1884). La rosa es palabra, objeto y memoria. Y si nos complica el asunto de la relación entre esta cosa y el signo que usamos para referirnos a ella, ¿cuán más difícil la designación de los conceptos? ¿O, peor aún, de los discursos?

El o la *performance* hace referencia a uno de esos discursos de relativamente recién integración al léxi- co de los académicos y artistas que piensan y prac- tican desde algún idioma que no es el inglés. Su eti- mología es heterogénea, su género gramatical y sus géneros estilísticos, debatibles. Con razón la búsque- da de alguna palabra homóloga en español ha sido objeto de discusiones acaloradas. Claro, la irreflexiva aceptación de signos lingüísticos impuestos desde los países económica, política y académicamente hege- mónicos pone en aprietos la posibilidad de construir el conocimiento teórico desde otros lugares y otras experiencias. Dicho esto, creo que también hay que reconocer que la traducción no siempre es posible, lo cual no significa necesariamente que la experiencia detrás de la palabra intraducible esté ausente en otros contextos.² Para muestra, pongo tres ejemplos de los cuales soy testigo. ¿Alguna vez has comprado un libro que no será leído, sino que será añadido a una pila de otros libros igualmente no leídos en algún rin- cón? Pues esta compra es denominada *tsundoku* por los japoneses. ¿Has intercambiado miradas de deseo con otra persona, sin la posibilidad de que este de- seo se materialice ya que los dos son demasiado tími- dos para iniciar una relación? Los yámanas de Tierra del Fuego conocen esta sensación, llamada *mamihla- pinataipai*. ¿Has experimentado un *cwtch*? Este vocablo galgo señala el abrazo o cariño que encarna la segu-ridad familiar y el calor del hogar.

Performance, creo yo, es otro de estos términos, algo que conocemos cuando estamos en su presencia, aun cuando no lo sepamos denominar. La versión virtual del *Oxford English Dictionary* ofrece varias traduccio- nes del verbo *perform* al castellano. Para el verbo in-

transitivo, la primera definición hace referencia al teatro y se traduce como “actuar” (actor o comediante), “cantar” (cantante), “tocar” (músico) o “bailar” (baila- rín). La segunda, que alude al trabajo o a la producción de algún resultado, se traduce como “rendir” o “tra- bajar” (estudiante o trabajador), “responder” (equipo, atleta, vehículo) o “rendir” (negocio, bienes). Para el verbo transitivo, que requiere un objeto, encontramos en la primera definición las opciones de “representar” (una obra de teatro) o “tocar” (una sinfonía). En la se- gunda, en relación con el logro o cumplimiento, ha- llamos “desempeñar” (una función), “desempeñar” (un papel), “ejecutar” (una tarea), “realizar” (un experimen- to), “celebrar” (una ceremonia) y “practicar” (un ritual).³

La situación es similar respecto al sustantivo *perfor- mance*. Para los distintos contextos, tenemos una “representación” o “función” para designar una exhibi- ción de música, teatro o cine; la “interpretación” de una sinfonía o canción, o la “representación” de una obra de teatro; la “interpretación” de un actor, pianista o cantante; la “actuación” de un artista. Por otro lado, está el “rendimiento” de un empleado, equipo o atleta; el “desempeño” de un estudiante; la “actuación” o “performance” de una máquina o vehículo; el “comportamiento”, la “performance” o los “resultados” de una compañía.⁴ ¿Por qué tanta confusión? Pareciera que hay brechas infranqueables entre las distintas acep- ciones del término.

Doy inicio a mi apología del *performance* con una inmersión en la etimología de la palabra y los usos aca- démicos del concepto, ya que trazar el devenir de un discurso nos puede ayudar en el mapeo de su por-venir. Considero que deslizar entre conceptos y realida- des concretas nos permite abrir diálogos. Así que, una vez que quede claro lo que llamaré la doble hélice semántica del *performance*, regresaré al problema de la traducción para reflexionar sobre las nociones de *representación* y *puesta en escena* comúnmente usa- das como sinónimos de *performance*. Concluiré con la descripción de algunas palabras utilizadas en el me- tadiscurso de la teatralidad popular en el estado de Guerrero, México, para argumentar que estos términos –*vestirse de* y *simulacro*– ponen el acento fenomeno- lógico en la transformación del sujeto y la memoria colectiva, elementos presentes en el *performance* pero no tan obviamente en la representación ni en la pues- ta en escena.

² En su novela *Vergüenza*, Salman Rushdie sugiere que “para conocer a una sociedad, echad una ojeada a sus palabras in- traducibles” (1983: 104).

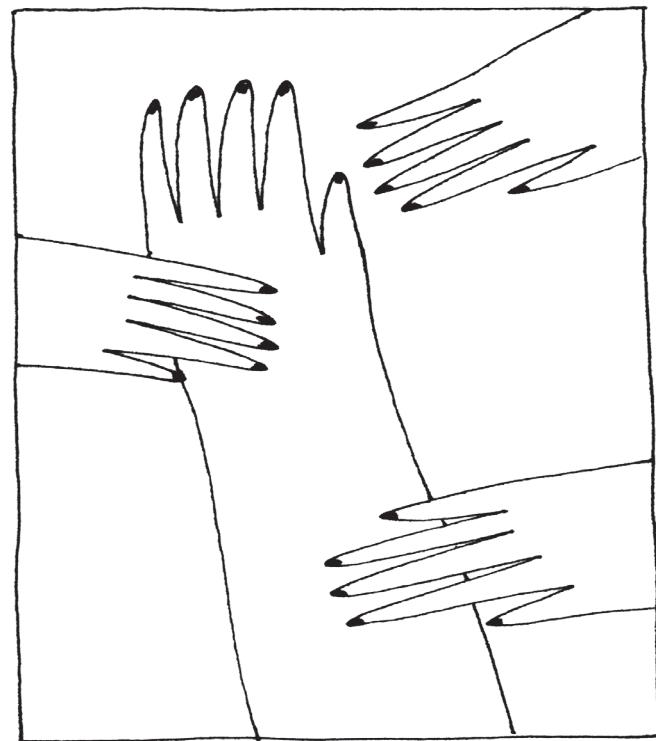
³ <<http://oxforddictionaries.com/translate/english-spanish/perform>> [15 de junio de 2013].

⁴ <<http://oxforddictionaries.com/translate/english-spanish/performance>> [15 de junio de 2013].

El devenir del *performance*

Había una vez una raíz protoindoeuropea, *per*. Esta pequeña sílaba derivó en un enorme campo semántico centrado en la idea de movimiento.⁵ Uno de sus descendientes fue la raíz protogermandica *fram*, o “adelante”.⁶ En el germánico occidental, ésta se convirtió en *frumjan*, o “movimiento adelante”. Los imperialistas romanos se enamoraron de la palabra y la convirtieron en *fromire*, y después *fornire*, término que llegó a formar parte del léxico del latín vulgar con el significado “proporcionar” o “lograr”. En el francés antiguo, *fornire* se hizo *fournir* y se unió con el prefijo *par* (un primo lejano, ya que se trata de otro descendiente del protoindoeuropeo *per*) para formar el vocablo *parfournir*: “hacer”, “llevar a cabo” o “realizar completamente”. Esta palabra encontró su destino con los conquistadores normandos cuando en algún momento del siglo XII, una vez establecidos en Inglaterra, éstos hicieron algo genial: combinaron el *parfournir*⁷ de sus parientes franceses con la palabra en latín *forma* (“forma, contorno, figura, apariencia, modelo, pauta, diseño, tipo, condición”), que probablemente llegó desde la palabra griega *morphe* mediante la palabra etrusca *morfa* (quizás desde un origen protoindoeuropeo: *mer*, “brillar”), creando así el verbo anglo-normando *parfourmer*.⁸

De ahí en adelante, los matices de las dos palabras, *parfournir* y *parfourmer*, se mezclaron y confundieron, ya que en el inglés medio del siglo XIV se encontraban en muchas variantes (en ocasiones con el prefijo *par* y otras veces con *per*, seguidos por *foumer*, *fumer*, *forner*, *former* o *fournir*), con un abanico de significados: finalizar o perfeccionar, completar o proporcionar, hacer un objeto material, componer una obra, efectuar



un resultado, descargar una promesa, llevar a cabo cualquier acción.⁹ Muchas de estas sutilezas se perdieron a lo largo de los siglos; pero, en general, el *performance* de una acción se entendía en relación con una promesa o un compromiso inicial.¹⁰

En el siglo XVI, cuando el inglés medio ya se había convertido en inglés moderno, emergió el verbo *perform* en la versión que actualmente conocemos. En este siglo también apareció por primera vez el sustantivo *performance* para designar un logro o una ejecución; antes se usaba el gerundio del verbo como sustantivo,

⁵ Es interesante notar aquí la relación significativa entre este conjunto de vocablos centrado en el movimiento y la sugerente mención del concepto nahua *ollin*, “movimiento”, como posible sustituto para *performance* (Taylor, 2004: 384).

⁶ Esta discusión se basa en el análisis de las siguientes fuentes: <<http://www.oed.com>> [15 junio de 2013]; varias ediciones del *Dictionnaire de l'Académie Française* <<http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/index.htm>> [15 de junio de 2013], Nicot (1606), Kelham (1779), Littré (1872), Godefroy (1888), Stratmann (1891), Derocquigny (1901), Watkins (2000) y De Vaan (2008).

⁷ También hallado en textos legales anglonormandos como *parfourny*, *parfournis*, *parferons* y *perfere* (Kelham, 1779).

⁸ La palabra *performare* que señala Segovia Albán (2012: 12) como origen de *performance* no se encontraba en el latín clásico, aunque sí en algunos textos del latín eclesiástico, con el significado “formar completamente” (véase el *Apologeticum* de Tertuliano, por ejemplo). No se usaba con el sentido de celebrar, llevar a cabo, lograr, cumplir o proporcionar (comúnmente, estos significados se comunicaban mediante las palabras *celebrō* o *faciō*), y no he encontrado evidencias de su influencia sobre el desarrollo del *performance* inglés. Los antiguos anglosajones usaban las palabras *began*, *dreogan* o *gelaestan* para sugerir un *performance* artístico, y las palabras *fōrjan* o *fremma*, quizás relacionadas etimológicamente con el *frumjan* germánico, para el verbo “lograr”.

⁹ Entre otros ejemplos de esta época, está el *Cuento del mercader*, de Chaucer (ca. 1386), donde se encuentra “*parfourned hath the sonne his Ark diurne*”. La *Concordancia de historias*, de Robert Fabyan, tiene “*then to furnysshe o perfourme the Stoy of Vortiger, nedfull it is or necessary to retourne to the matier where we before laſt*”. Y *Pedro el Labrador*, de William Langland (1377), incluye esta frase: “*pore men performen pat now lybbeth... If any peple perfourme pat text, it ar þis pore freres!*” <<http://www.oed.com/view/Entry/168118>> [15 junio de 2013].

¹⁰ En la traducción que realizó Cary en 1814 de *La divina comedia*, de Dante, por ejemplo: “*to fair request/silent performance maketh best return*” <<http://www.oed.com/view/Entry/1168121>> [15 junio de 2013].

performing, performyng o performyng, para señalar la compleción o realización de un acto, y *performable* para un acto realizable.¹¹ En la misma época, las palabras *performance* y *perform* fueron devueltas a los franceses, todavía haciendo referencia a la ejecución de un acto.¹² Además, en el siglo xvi se estrenó el *performer*, la persona que realiza el acto.¹³

Cien años después, cuando *perform* y *performance* hicieron su aparición en el marco teatral y ceremonial, los acompañó el *performer*, el actor, bailarín o músico que desempeñaba sus actividades como parte del entretenimiento público, aceptación que domina semánticamente hoy en día.¹⁴ En el siglo xviii, la palabra *performance* empezó a utilizarse en relación con el buen funcionamiento de la tecnología,¹⁵ y en el xix, el gerundio *performing* se convirtió en adjetivo para designar a los actores o realizadores de una acción.¹⁶ En algunos casos, se usó para referirse a la realización de un acto excepcional o a una exhibición exagerada de temperamento.¹⁷

En el siglo xx, *performance* experimentó una explosión de ámbitos de aplicación. En las décadas de 1910 y 1920 se empezó a hablar de las pruebas de *performance* psicológico y los bonos de *performance* económico, y diez años después surgieron los estándares de *performance* ganadera y la medición del *performance* del trabajador dentro de la cultura organizativa. En los años cincuenta, J. L. Austin nos enseñó “cómo hacer cosas con palabras” al acuñar el término “performativo”.¹⁸ Una década más tarde, Chomsky introdujo los términos *competence* y *performance* para distinguir entre la capacidad y el desempeño lingüístico. Los

años setenta vieron el mejoramiento del *performance* sexual y deportivo, la creación del *performance* arte y el surgimiento de los estudios de *performance*.

Lo importante de este recorrido etimológico es el desdoblamiento del término *performance*: por un lado, nace en el movimiento y llega a denotar a un acto de cumplir, lograr, desempeñar o proporcionar completamente. Implica la participación plena en una relación social. Por otro lado, indica la realización corpórea (y muchas veces artística) de una obra, de un texto, o hasta de una idea. Desde esta perspectiva, se puede hablar de una relación semiótica, una representación o puesta en escena. Pero la fuerza de la palabra convertida en concepto es precisamente la unión de los dos sentidos: la doble hélice semántica del *performance*, indeterminadamente ondulatoria y particular, que une relaciones sociales y semióticas.

Los estudios de performance y la performatividad

Los estudios de *performance* (y de aquí en adelante ya no pondré la palabra en cursivas) surgieron en la década de los setenta con un proceso interdisciplinario que ha incluido la participación de lingüistas, sociólogos, filósofos, folcloristas, etnomusicólogos, comunicólogos, antropólogos y teatreros, además de un creciente número de geógrafos, historiadores y politólogos, entre otros. En términos demasiado generales, esta mezcolanza de diferentes disciplinas y paradigmas teóricos emergió en cuanto respuesta crítica a lo que

¹¹ En la traducción de la Biblia completada en 1388 con la supervisión de John Wycliffe, aparece la frase “*the desolation schal continue til to the performyng and ende*” <<http://www.oed.com/view/Entry/1168121>> [15 junio de 2013].

¹² Cabe apuntar al respecto que el sustantivo se creó dentro del inglés moderno, lengua que no hace distinciones de género entre cosas (aun cuando se feminizara en el francés). Por lo tanto, su traducción a las lenguas romances que sí hacen esta distinción se enfrenta con el problema del género: ¿el *performance* o la *performance*? Según el *Oxford English Dictionary* <<http://oxforddictionaries.com/translate/english-spanish/performance>> [15 junio de 2013], es “la *performance*” en español.

¹³ En el francés de la Edad Media se usaban los términos *parfournissement* (“acción de lograr o proporcionar”) y *parfournis-saunce* (“logro”) como sustantivos, mismos que se remplazarían eventualmente por *performance* (Godefroy, 1888).

¹⁴ En *La tempestad*, de Shakespeare (1610), Próspero le dice a Ariel, “*brauely the figure of this Harpie, hast thou Perform'd well*”. Horace Walpole le escribió a Thomas Mann en 1741, “*we have got the famous Bettina to dance, but she is a most indifferent performer*”. Otros dos términos, *performant* y *performancer*, se hicieron obsoletos, igual que *performance*, en el siglo xvi. *Performance* ya había desaparecido en el siglo xvi y *performant* en el xvii <<http://www.oed.com/view/Entry/168123>>; <<http://www.oed.com/view/Entry/168122>> [15 junio de 2013].

¹⁵ Por ejemplo, en 1832 el autor de un artículo en *Mechanics Magazine* refirió a “*extraordinary railway performances*” <<http://www.oed.com/view/Entry/168121>> [15 junio de 2013].

¹⁶ *Tiempos difíciles*, de Charles Dickens (1854), incluye la frase, “*Signor Jupe was that afternoon to ‘elucidate the diverting accomplishments of his highly trained performing dog Merrylegs’*”. En el siglo xix, se empieza a usar *performer* en el contexto de las carreras de caballos, y en el xx, las mercancías e inversiones rentables también se convierten en actores <<http://www.oed.com/view/Entry/168132>> [15 junio de 2013]; *Dictionnaire de l’Académie Française* <<http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/index.htm>> [15 de junio de 2013]).

¹⁷ Este significado también se le atribuye al *performer*. Por ejemplo, *El Seafarers’ Log* de 1946: “*You get a performer aboard a ship who makes it bad not only for himself but for the crew and the Union*” <<http://www.oed.com/view/Entry/168130>> [15 junio de 2013]. Esta acepción es particularmente común en Australia.

¹⁸ Austin comenzó a publicar sobre este tema en los años cuarenta, usando el término *performatory*, vocablo que no tardó mucho en desechar.

se percibía como una sobrevaluación del texto y de la palabra escrita. En este sentido se habla del *giro performativo* en las ciencias sociales. Hay varias buenas (y distintas) narrativas acerca de la conformación de los estudios de performance en Estados Unidos, así que no haré el recuento aquí (véase Jackson, 2004; Phelan, 1998; Pelias y VanOosting, 1987). Pero con la finalidad de persuadir al lector de la imposibilidad de traducir la palabra, remarcaré algunos de sus ejes.

La doble hélice semántica del performance se hace patente en su emergencia como enfoque analítico, ya que Richard Schechner (uno de los fundadores de los estudios de performance) hace énfasis en la relación entre estudiar algo que *es* performance y estudiar algo *como* performance (2002: 38), y Elin Diamond caracteriza el performance tanto como “un hacer y una cosa hecha”, a la vez objeto de estudio y metodología para estudiar (cit. en Hamera y Conquergood, 2006: 421). Al delimitar un evento y llamarlo “performance”, se retoma la aceptación etimológica de la palabra que surgió en el siglo xvii: la ejecución de una ceremonia, obra de teatro o pieza de música, que suele tratarse de una exhibición o un entretenimiento público. Toman do este camino, algunos teóricos que basaban sus análisis en una amalgama de estudios antropológicos y teatrales, exemplificados por Richard Schechner y Victor Turner, buscaban describir distintos géneros de performance en diversos contextos culturales. Comparaban estos performances a partir de una serie de características incluyendo: separación entre performance y vida cotidiana,¹⁹ procesos ensayísticos, grado de juego y ritualidad, restauración de la conducta (Schechner, 1985), dramas sociales como parte de los procesos de conflicto y resolución, y relación entre estructura y *communitas* (Turner, 1969 y 1974).

Desde las disciplinas de la comunicología y el folclore, el performance se ha analizado en términos de la relación que construye entre texto, evento, actores y público (Conquergood, 1998) y como “comunicación artística” (Bauman, 1992). Los estudiosos franceses de la etnoescenología se han concentrado en el estudio científico de lo teatral, en la relación entre teatro y ritual y en la importancia de los aspectos estéticos de la experiencia humana (Pradier en Araiza Hernández, 2000; Prieto Stambaugh, 2005). El enfoque en los elementos comunicativos del performance como evento no está del todo alejado de los conceptos de representación y puesta en escena. Sin embargo, al enfatizar la centralidad del cuerpo sobre el texto (Díaz Cruz, 2008: 34), los estudios de performance también

nos llevan a reflexionar sobre los aspectos productivos de la expresión humana.

Esta aseveración tiene todo que ver con el concepto de la *performatividad* (palabra que parece tener menos problemas al momento de su hispanización que el mismo performance), término inventado por el lingüista J. L. Austin (1991 [1962]), y reelaborado por su alumno John Searle. Al criticar la noción de que la función principal del lenguaje es *decir algo*, Austin realizó la capacidad de ciertos enunciados para *hacer algo*. Aludía a dos clases de performativos: las palabras o frases ilocucionarias que hacen lo que dicen (prometo, juro, pronuncio), y las perlocucionarias, que pueden afectar a los interlocutores de maneras distintas (palabras que persuaden, alejan, motivan, enamoran, etcétera).

El discurso de la performatividad fue retomado por Jacques Derrida como parte de su proyecto deconstructivista, como una forma de hablar de la productividad del lenguaje. Derrida argumentaba que el acto de habla (término que inauguró Searle) no funcionaría si fuera totalmente original y emergente; más bien, la fuerza performativa del lenguaje depende de la memoria de los participantes, de la repetición o *iterabilidad* que permite evaluar la eficacia del performance. La frase “los pronuncio marido y mujer” no tiene fuerza sin el conocimiento previo de qué significa la relación matrimonial ni quién tiene derecho de consagrirla. No se trata de la intencionalidad del actor (el enfoque de Austin y Searle), sino de los efectos intrínsecos al acto, y no externos a él (Derrida, 1998 [1971]). La importancia de la acción repetida como consecuencia del conocimiento del pasado también será retomada por Schechner al definir el performance como restauración de la conducta (2002: 34), y por Roach al cambiar “restauración” por “subrogación” o “sustitución” (1996: 2). En fin, el performance siempre implica alguna profundidad temporal, alguna relación entre presente (realización del acto), pasado (memoria) y futuro (efecto performativo).

Inspirada por las posibilidades de la performatividad más allá del lenguaje, Judith Butler aplicó las ideas de Austin y Derrida a los actos corporales que, para ella, constituyen el género (1998 [1988]). Es decir, el género no es la condición natural del cuerpo humano, ni tampoco el cuerpo “representa” su género, sino el género es producido mediante la repetición de un conjunto de actos performativos, llevados a cabo dentro de las estructuras de poder de una sociedad en particular. Pero el performance del género no sólo

¹⁹ No hay que olvidar el trabajo seminal del sociólogo Erving Goffman (1993) sobre la teatralidad en la vida cotidiana.

reproduce masculinidades y feminidades hegemónicas (aunque suele hacerlo); el performance también implica la posibilidad de agencia y transformación mediante su uso políticamente estratégico.

Asimismo, en este linaje performativo se encuentra Eve Sedgwick, teórica y pionera de los estudios *queer* (otra palabra inglesa imposible de traducir). Esta pensadora argumenta que la performatividad *queer*, en particular en su relación con la vergüenza y otros afectos, es potencialmente transformadora. Sedgwick añade el elemento del espacio a su discusión de lo performativo (en contraste con Derrida y Butler, cuyos argumentos acerca de lo citacional y lo iterativo enfatizan el eje temporal) al introducir el concepto de lo periperformativo, que describe aquellos enunciados que no son precisamente performativos en el sentido austiniano, sino que se acumulan alrededor de éstos; son vecinos de los performativos, pero, de alguna manera, los niegan o transforman. “Te reto”, dice, es un enunciado ilocucionario explícito; y ostensiblemente tiene el efecto perlocucionario de inspirar el deseo en el retado de aceptar el reto y comprobar su valor. Sin embargo, hay otras respuestas verbales y gestuales posibles: rehusar el reto, menospreciar al retador o deleitarse en la debilidad propia, por ejemplo. Estas respuestas toman la forma de periperformativos. Alteran el contexto del encuentro, desestabilizan la autoridad del enunciador y cuestionan el consenso requerido para que el performativo sea eficaz.

Los trabajos de Austin, Derrida, Butler, Sedgwick y otros²⁰ nos remontan de nuevo al origen etimológico de la palabra performance: lograr, efectuar, llevar a cabo, cumplir. Se trata de la práctica y de la relación social producida a partir de ella. Estas obras constituyen un reto ante la idea según la cual el discurso y las palabras tienen el poder para representar la realidad, ya que ponen el acento en la capacidad productiva de la acción y, si acaso, del lenguaje como un tipo de acción entre muchas.

Ahora, el quehacer que define el performance tampoco es cualquier acción, sino una mezcla de praxis y poesisis, dos matices de la acción performativa que emerge de una red semántica que incluye nociones de comunicación, cuerpo, memoria, afecto, repetición, arte y poder. De hecho, más que doble hélice, podemos entender el performance como parte de un rizoma o manglar de asociaciones (véase figura 1).²¹ Si empe-

zamos con la restauración de la conducta de Schechner, las conexiones semánticas nos llevan a la repetición, la sustitución, la cita, la subrogación, la imitación, la iteración, la mimesis, la transformación, el simulacro, la memoria, la amnesia, y más allá. Iniciar el camino con la comunicación artística de Bauman nos indica el papel del lenguaje, los medios, la oralidad, el diálogo, el código, el contexto, la retórica, el gesto, el gusto, la reproducción, la tecnología, para empezar por el lado comunicativo; y por el lado artístico, el artista, la estética, la poesisis, la creatividad, la preparación, la intención, la habilidad, la evaluación, el público, los géneros, la producción, el material, la mimesis, el efecto y el afecto. Enfocarnos en el performance como acción centra nuestra atención en la práctica, la ejecución, el cuerpo, el cumplimiento, la promesa, el trabajo, la praxis, la ética, la política, el poder, la identidad, el manejo de la impresión y la vida cotidiana. Pensar en la relación actor-texto-público conlleva una enorme red de asociaciones para cada uno de estos términos: sujeto, personaje, yo, otro, diferencia, experiencia, liminaridad, flujo y grupo; guion, repertorio, archivo, autoridad, memoria, lenguaje, autor, participación, presencia, emergencia, distancia, evaluación... y no hay fin. Habrá que señalar que hay varios términos que se repiten una y otra vez en este rizoma, entre ellos (pero no solamente) las nociones de cuerpo, poética, memoria y poder. Cada corte semántica, cada entrada en el rizoma, implica un metaperformance distinto y por lo tanto una manera diferente de participar en las relaciones discursivas y sociales.

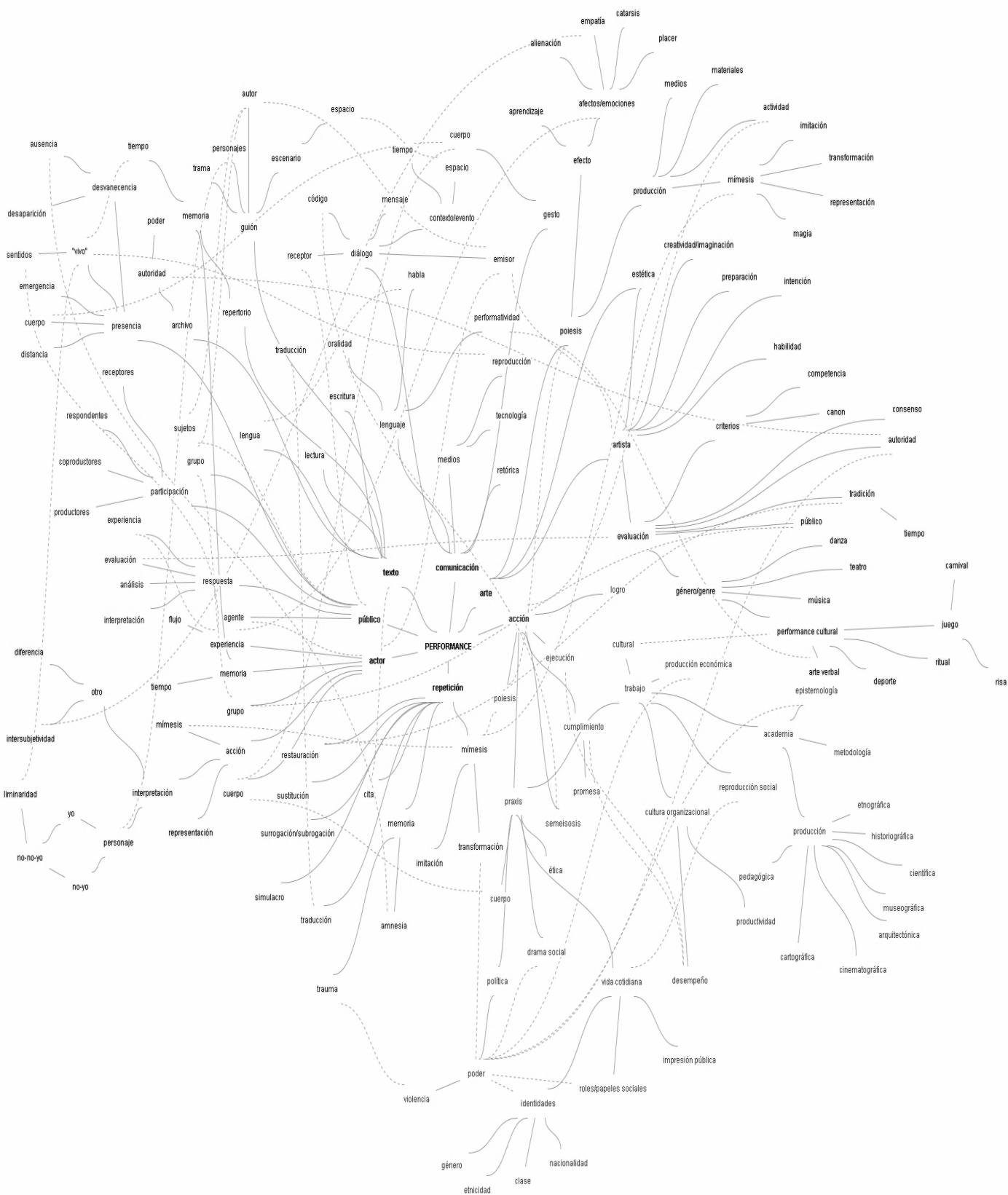
Representación y puesta en escena

Las palabras empleadas en los diccionarios para traducir el performance nos señalan ciertas dificultades. Pero más complejas son las problemáticas que surgen al intentar usar el performance como un discurso académico. Pongo como ejemplo la reciente traducción del libro de texto *Performance Studies: An Introduction*, de Richard Schechner, al castellano. Rafael Segovia Albán, traductor de la obra, decidió cambiar el título a *Estudios de la representación: Una introducción* (2012), lo que conllevó una serie de problemas. En una nota aclaratoria, Segovia Albán declara, “hemos debido establecer principios de traducción peculiares”,

²⁰ Respecto a otros autores que usan el concepto de performatividad para criticar la centralidad del sujeto y la relación entre discurso y materia desde los estudios de la ciencia, véase Pickering (1995), Barad (2003) y Callon (2007).

²¹ Rizoma, claro, es la metáfora utilizada por Gilles Deleuze y Félix Guattari para hablar de la complejidad de relaciones y asociaciones en el mundo y en el pensamiento filosófico (1987). Pickering (1995) usa la figura del manglar con fines algo distintos, pero desde la misma apreciación de complejidad.

Figura 1
Rizoma del performance



y prosigue a justificar la elección de “representación” como traducción principal, aunque, por la riqueza semántica de performance, tiene que aumentar su léxico con “actuación”, “escenificación”, “función” o “interpretación”. Cuando la palabra performance refiere a otros sentidos no representativos, la traduce como “rendimiento profesional”, “celebración” o “ejecución”, con *performance* en corchetes después de cada término. *Performer* se traduce como “intérprete” o “actor”, o, en algunos casos, “oficiante” o “ejecutante”. Performatividad y performativo (palabras que mi corrector ortográfico no marca) se traducen como “representacionalidad” (palabra que mi corrector sí subraya con rojo) o “representacional”, respectivamente (Segovia Albán, 2012). ¡Qué lío! Por supuesto, Segovia Albán se habría evitado muchos problemas si hubiera dejado la palabra inglesa. Pero más allá de la conveniencia, la sustitución de performance por representación implica una violencia semántica, ya que oculta por lo menos la mitad de la riqueza conceptual del término original y asume una relación demasiado reducida entre la realidad y sus signos.

De alguna manera, el término representación tiene que lidiar con el fantasma de Schopenhauer, que consideraba que este concepto sólo hace referencia a los aspectos ilusorios del mundo, oponiéndolo a la voluntad, relacionada con la acción. Pero aun si no entendemos la representación como algo superficial (teatral en el sentido de “falso”), sino como una forma de poiesis, de todos modos este concepto pone el acento en la posibilidad de establecer un vínculo semiótico entre el mundo y sus imágenes. Seguramente hay muchos performances que buscan este fin, y la representación es un concepto fundamental para entender el performance. Sin embargo, se trata de un complemento, o un registro del performance, y no de un sustituto, ya que cierra la posibilidad de hablar de lo abstracto y de lo no representacional.

Puesta en escena, traducción literal del *mise-en-scène* francés, es igualmente infeliz como sustituto del performance. Del mismo modo que la representación, la puesta en escena no contempla la productividad de un acto ni su participación en una relación social, sino que imagina una relación de transferencia entre texto y escenario, un movimiento de la palabra

al acto. Implica la creación de un mundo de signos coherentes, separado del mundo exterior, la fabricación de “un contra-mundo” y la producción de “una representación más o menos mimética” (Pavis, 2008: 3). El inglés mantiene la frase francesa para hablar de los aspectos de decoración o adorno usados en un montaje teatral. Pavis aduce que la puesta en escena es dramatúrgica, en tanto el performance es coreográfico, más bien una “puesta en cuerpo” (2008: 16). Habla de una transición de la puesta en escena al performance, lo cual

...pasa de una semiología descriptiva a una fenomenología del sujeto perceptor. Pero ese pasaje es más bien una alianza entre los dos métodos: la semiología es una herramienta indispensable para la descripción estructural del espectáculo, mientras que la fenomenología incluye activamente al espectador en su dimensión corporal y emocional [Pavis, 2008: 37].

Si aceptamos que el performance abarca tanto los elementos fenomenológicos como semióticos de la práctica humana, habrá que combinar este concepto, creado desde la academia, con los conceptos concretos que los participantes de un performance emplean en contextos específicos. Así podremos trazar las relaciones rizomáticas del performance popular antropológicamente según los usos y entendimientos locales, y “poner la carne experimental sobre los huesos cognoscitivos” (Turner y Turner, 1982: 41). Entre otros interrogantes, habrá que pensar en las relaciones que hay entre sujetos, personajes, actores y públicos, además del alcance performativo de cada tradición. En los siguientes apartados describiré dos ejemplos de teatralidad popular de una región del estado de Guerrero para intentar entender unas prácticas concretas a la luz del discurso de performance antes plasmado.

El performance popular mexicano

Como es el caso para todo el estado, en la región norte de Guerrero una viva memoria histórica gira alrededor del movimiento de Independencia de 1810 a 1821.²² Las dos prácticas que aquí retomo conmemoran los

²² Empecé a hacer trabajo de campo en la región norte de Guerrero en 1999, debido a la intensa teatralización de la memoria histórica que caracteriza gran parte de este territorio serrano que colinda con la Tierra Caliente de Guerrero y Michoacán por el occidente, los estados de México y Morelos por el norte, el valle de Iguala por el oriente, y el río Balsas por el sur. En el libro que fue producto de esta experiencia analizo la tradición artesanal y performativa de los Diablos de Telloapan, los *simulacros* de la Guerra de Independencia y el Abrazo de Acatempan, el peregrinaje a la supuesta tumba de Cuauhtémoc en Ixcateopan y la producción de ofrendas nuevas, entre otros temas (Johnson, en prensa). El concepto de performance me permitió indagar sobre las prácticas, estéticas y relaciones de poder que subyacen tras cada una de estas expresiones culturales.

hechos de este periodo, pero desde una óptica muy local, y con distintos efectos performativos. Conuerdo con Rodrigo Díaz Cruz al aseverar:

Más que preguntar qué representa, ejemplifica o refleja una obra de arte o un ritual, un cortejo fúnebre, un juego o la inhumación de un héroe, debemos elucidar qué cosas hacen, qué efectos tienen, qué transformaciones posibilitan, qué otredad instauran en las realidades políticas [Díaz Cruz, 2010: 122].

Hay que prestar atención a qué hacen los performances y, claro, también qué *no* hacen. Esto nos permite entrar estratégicamente en el rizoma del performance, según el contexto a analizar.

Vestirse de diablo

En el pueblo de Teloloapan, pequeña ciudad de la región norte de Guerrero, las fiestas patrias se conmemoran de una manera singular: con un concurso de diablos. De acuerdo con la versión local de la historia, hacia fines de la Guerra de Independencia las tropas del insurgente Pedro Ascencio de Alquisiras, brazo derecho de Vicente Guerrero, se encontraron atrapadas en Teloloapan, sitiadas por las fuerzas realistas. No tenían armas ni suministros, así que tuvieron que depender de la afamada astucia de Ascencio: aprovecharon la “superstición” de los españoles y la creencia según la cual los indígenas tenían nexos con el demonio, así que fabricaron máscaras de diablo. A la medianoche, los diablos, enmascarados, portando las cueras de gamuza de los ganaderos de la Tierra Caliente y blandiendo chicotes de ixtle cuyo trueno suena a balazos, empezaron a brotar de las cuevas de Teloloapan. Los españoles huyeron sin más. Cada año, desde entonces, se conmemora a Pedro Ascencio y sus hombres con un concurso de diablos.

En Teloloapan no se habla del teatro, ni de las representaciones o escenificaciones, mucho menos del performance. Se dice “voy a vestirme de diablo este año” o “aquel señor hace años se vestía de diablo”. Igual que empezar con comunicación artística o restauración de la conducta, “vestirse de diablo” implica prestar atención a ciertos aspectos de la práctica performativa; en este caso, se trata de la transformación del cuerpo del participante mediante su contacto con ciertos objetos, lo cual, según los mismos diablos, también conlleva una transformación en el sujeto. La noción de transformación y la importancia de los elementos materiales, particularmente la máscara, se evidencian en los puntos que son calificados en el concurso: la

elaboración y el peso de la máscara (entre más grande y detallada, mejor); la presencia y apariencia del cuero, las botas, el cinturón y los guantes; la presentación teatral, que debe combinar cierta gracia con la expresión corpórea y vocal diabólica; y, finalmente, la habilidad y la resistencia con el chicote. Un diablo capaz de portar una máscara de más de 15 kilos, que lleva una cuera elegante, que muestra la necesaria gracia diabólica, y que puede tronar su chicote de ida y vuelta con consistencia y sin enredarlo en los masivos cuernos de la máscara, tiene muchas posibilidades de ganar el concurso. Varios de los participantes me han comentado que con la máscara puesta son capaces de grandes hazañas de fuerza y resistencia, que probablemente no podrían realizar en la vida cotidiana.

Don Fidel de la Puente Fabián, organizador de los diablos que falleció en el año 2000, me platicó lo siguiente:

Tenemos una anécdota que, fuimos a un pueblito de, de indígenas, más que nosotros, porque todos somos indígenas, pero algunos más indígenas. Que hablan en náhuatl, o sea en mexicano que le nombran. Entonces, puros rebocitos, morenitas las muchachas, y con sus rebocitos [imita los rebocitos cubriendo las caras de las muchachas], pues da el cambio que se ven pues, feitas. Y ya vistiéndose un muchacho que llegó y dice que, “uuu, aquí vamos con hartas inditas” [hace un gesto para mostrar su desprecio]. Todos no, ya de diablos, andaban haciendo una abrazadera [finge agarrar a las muchachas], no que inditas ni que nada, no para los diablos. Allí demuestra que hay un cambio en la persona, ¿ya?

Se ponen más “gallos”, dicen los diablos. Más diablos, más partícipes en el ámbito de esta figura diabólica que encarna la alteridad. Esto nos lleva otra vez a la performatividad: ¿qué hace el performance de los diablos de Teloloapan? ¿Qué efectos conlleva? ¿Qué tipo de relaciones sociales construye? ¿Cambia a los hombres? ¿O los hace “más hombres”? En efecto, como señala Butler, uno de los efectos del performance es el género. Performativamente, la tradición de los diablos construye cierto tipo de masculinidad, condensada en la virilidad, la fuerza, la destreza y la elegancia. El conjunto de estas prácticas *hace* a los hombres (y se relaciona de alguna manera con el concepto del *performance sexual*). El performance se lleva a cabo en la exhibición del concurso mismo, pero también en las prácticas que lo rodean: vestirse en el espacio exclusivamente masculino de “la cueva del diablo”, platicar con otros hombres acerca de los cambios que ha experimentado la tradición, medirse con otros jóvenes



Foto 1. El Diablo y la Princesa (fotografía de la autora).

mediante las peleas “a chicotazos”, participar en el juego entre los diablos y el hombre que se viste de la vieja, coquetear con las muchachas, preparar a un hijo para que participe en el concurso infantil que se realiza unos días antes del concurso oficial, sentirse teloloapense al desfilar en eventos estatales y nacionales, y reconocerse en las imágenes de los diablos que adornan los muros del ayuntamiento y el escudo municipal.

Otra práctica periformativa ha emergido en los últimos años: la actuación de la mujer que se viste de diablo. Ciertamente, pocas mujeres se visten y sólo una ha participado en el concurso. Pero estos performances escondidos (detrás de la máscara y la cuera) transgreden, ya que realzan el hecho de que la masculinidad no es solamente una propiedad de los cuerpos de los varones, aun cuando siempre hay una sensación de mimesis incompleta.²³

Como mencioné, los objetos materiales cumplen un papel predominante en la tradición de los diablos; en este sentido, hay que reconocer la máscara en sí como un performance. El artesano crea un objeto estético que surge del juego entre una serie de criterios culturalmente establecidos y la creatividad individual. Intenta representar visualmente una concepción de lo diabólico como monstruo, al mismo tiempo que como aspecto de la identidad local, y suele añadir elementos iconográficos de la identidad nacional. Hay máscaras, por ejemplo, que combinan figuras monstruosas, representaciones de tradiciones teloloapenses (como las ofrendas, elementos del paisaje y los diablos, en una

especie fascinante de *mise en abyme*) y figuras de la historiografía nacionalista, todo dentro de una estética particular. Performativamente, la elaboración de la máscara genera relaciones entre padres e hijos artesanos, entre artesanos y usuarios de las máscaras, entre productores locales y coleccionistas foráneos, e, intertextualmente, entre discursos diversos acerca de la memoria histórica y la identidad.

El simulacro de la Independencia

Cerca de Teloloapan, hay un conjunto de pueblos que celebran las fiestas patrias con una recreación performativa de la Guerra de Independencia, llamada el *simulacro*, término que, lejos de poner el énfasis en el cuerpo de los participantes, lo pone en la memoria colectiva y la repetición de la acción. Aquí sería relevante apuntar que el simulacro referido no tiene una aceptación baudrillardiana, que lo entendería como un vacío de significados o una infinidad de imágenes sin sustancia, sino todo lo contrario. Para los pobladores de El Calvario, Coatepec Costales y Chilacachapa, Guerrero, el simulacro es un evento impregnado de significado: se trata de una mimesis, una verdadera re-presentación de los acontecimientos del inicio del movimiento cuya consecuencia fue la creación de la nación mexicana. En estos pueblos no se da el Grito típico, cuando todas las autoridades de las



Foto 2. Detalle de la máscara “Pedro Ascencio de Alquisiras”, de Fidel de la Puente Basabe (fotografía de la autora).

²³ El espacio tradicional de lo que se podría llamar el performance de la feminidad en este contexto es el concurso de la Reina de las Fiestas Patrias. El complemento de la participación de las mujeres como diablos sería la reciente instauración en una discoteca local del concurso Reina Gay de las Fiestas Patrias.

entidades políticas de manera simultánea se exhiben frente al público desde los balcones de sus palacios para decir las famosas palabras del cura Hidalgo y así crear una línea ininterrumpida entre los héroes del pasado y los políticos del presente. De hecho, en estos pueblos no se involucra a las autoridades oficiales. Los simulacros son organizados por las mayordomías locales. Se escenifican las reuniones de los conspiradores Hidalgo, Aldama, Allende y doña Josefa Ortiz de Domínguez y el descubrimiento de la conspiración; el Grito (dado en la iglesia del pueblo por el actor que toma el papel de Hidalgo); una serie de batallas entre realistas e insurgentes, quienes luchan del lado de los *mecos* y de los *apaches*; la captura de los héroes y su fusilamiento. Hay caballos, cañones y cientos de participantes que recorren todas las calles del pueblo.

Estos simulacros performativamente crean relaciones sociales entre los habitantes del pueblo que participan como organizadores y como público, entre migrantes y vecinos (ya que en Chilacachapa un grupo de *mecos* está conformado por chilacachapenses que radican en la Ciudad de México), y entre los *nuestros* y los *foráneos*. Esta última relación es particularmente relevante, dado que el sentido del simulacro es luchar por lo nuestro y expulsar a los elementos extranjeros que vienen a explotar y corromper. De manera notable, los insurgentes (los nuestros o los buenos) están constituidos por los *mecos* que se visten de campesinos, los *apaches* que se visten de "indios salvajes" y los héroes conocidos por los libros de texto y otros discursos pedagógicos de la historiografía nacional, pero también en ocasiones personajes como la Malinche y Pedro Ascencio. Los realistas (los extranjeros o los malos) incluyen figuras que llevan uniformes históricamente apropiados, además de militares modernos, policías y "bandidos".

El Grito hegemónico sirve para establecer ciertas relaciones verticales (entre autoridades y entre éstas y el pueblo) y horizontales (entre la masa de ciudadanos). Sin embargo, también se trata de un acto aparentemente ilocucionario, una llamada cuya finalidad original fue emprender una guerra: "¡Viva México! ¡Mueran los gachupines!" Empero, los realizadores del Grito en la actualidad no tienen la misma intención, y ahora no es un acto ilocucionario. En vez de intentar iniciar un movimiento social, de algún modo el mensaje periperformativo del Grito es la negación del disenso y el movimiento, ya que lo que realmente pretende hacer es perlocucionariamente crear *commu-*

nitas y así mantener el *statu quo*. Basta recordar la historia de San Ginés, un actor romano del siglo III, para demostrar que la mimesis puede ser una fuente importante de poder transformador. En una obra de teatro que presentó al emperador romano, persecutor de los cristianos, San Ginés incluyó una escena paródica de conversión religiosa. En el momento de realizar esta escena, en la cual interpretó el papel del converso, San Ginés experimentó una epifanía y aceptó la nueva religión. Por lo tanto, el emperador lo torturó y mató.²⁴ Quizás los políticos de hoy deberían tener cuidado con sus actos miméticos, ya que podrían tener efectos ilocucionarios no deseados.

Hay una diferencia en la mimesis llevada a cabo en los simulacros del Grito en los pueblos del norte de Guerrero. Primero, éstos no pretenden confundir a las autoridades actuales con los héroes del pasado, ya que su estructura organizativa no tiene nada que ver con la política partidista. Realizan el Grito en una serie de fechas a partir del 27 de septiembre, con un simulacro cada semana en un pueblo distinto, temporalidad que recuerda el sistema de mercados regionales que operaba en el pasado y que suele justificarse con la idea de que "la noticia de que se iba a iniciar la guerra no llegó acá hasta mucho después". Por su vestuario, los realistas son identificados con los militares, representantes del Estado mexicano actual, lo cual evidencia aún más un distanciamiento periperformativo ante el vínculo entre los héroes de la patria y las autoridades oficiales. El simulacro termina con la muerte de los héroes, con el público de luto. Aquí



Foto 3. Las fiestas patrias de Chilacachapa (fotografía de la autora).

²⁴ San Ginés es el santo patrón de actores, abogados, magos e ilusionistas, payasos, conversos, danzantes, epilépticos, músicos, editores, estenógrafos, ladrones y torturados: todos performers.

el discurso de pérdida y fracaso sirve para señalar justamente esta falla performativa de las fiestas patrias hegemónicas.

El porvenir del performance

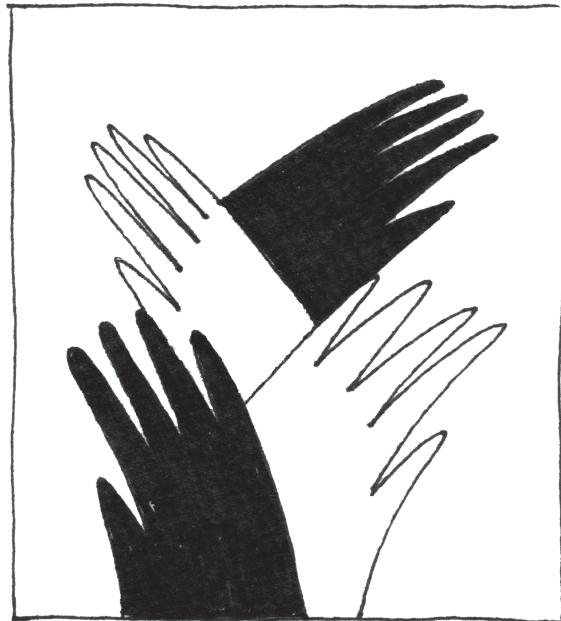
Lo que conocemos como performance, aunque tuviese otro nombre ¿mantendría su perfume? Julieta, la pobre ilusa, quería vivir en un mundo de esencias, en donde la relación entre cosas y sus referentes no representara ningún problema de carácter epistémico-ontológico. Pero, al nombrar una cosa, no simplemente se crea un puente lingüístico entre un significante y su significado preexistente; más bien, se generan las condiciones para la emergencia de la cosa misma. Cómo nombramos, cómo traducimos, sí importa, porque las palabras, igual que las acciones, son performativas. Producen relaciones, producen efectos y tienen consecuencias.

Usar la palabra performance, con toda su enredada historia no lineal,²⁵ permite participar en un discurso que une la praxis con la poiesis, la acción con el arte, el tiempo con el espacio y el cuerpo, la relación social con la relación semiótica; así como reflexionar sobre las posibilidades de “vestirse de” (un verbo) y del “simulacro” (un sustantivo). Estos conceptos locales son importantes no porque sustituyen al performance (no lo hacen), sino precisamente porque son locales, porque orientan fenomenológicamente y epistemológicamente el estudio de las acciones, los discursos y las relaciones humanas. Señalan la puerta de entrada del rizoma del performance.

Bibliografía

- ARAIZA HERNÁNDEZ, ELIZABETH
 2000 “La puesta en escena teatral del rito. ¿Una función metarritual?”, en *Alteridades*, año 10, núm. 20, pp. 75-83.
- AUSTIN, J. L.
 1991 *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona [1962].
- BARAD, KAREN
 2003 “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”, en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, núm. 3, pp. 801-831.

- BAUMAN, RICHARD
 1992 “Performance”, en Richard Bauman (ed.), *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*, Oxford University Press, Oxford, pp. 41-49.
- BUTLER, JUDITH
 1998 “Actos performativos y constitución del género”, en *Debate Feminista*, núm. 18, pp. 296-314 [1988].
- CALLON, MICHAEL
 2007 “What Does it Mean to Say that Economics is Performative?”, en Donald MacKenzie, Fabian Muniesa y Lucia Siu (eds.), *Do Economists Make Markets?: On the Performativity of Economics*, Princeton University Press, Princeton, pp. 311-359.
- CONQUERGOOD, DWIGHT
 1998 “Beyond the Text: Toward a Performative Cultural Politics”, en Sheron J. Dailey (ed.), *The Future of Performance Studies: Visions and Revisions*, National Communication Association, Annandale, pp. 25-36.
- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI
 1987 *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. Brian Massumi, University of Minnesota Press, Mineápolis.
- DEROCQUIGNY, JULES
 1901 *A Contribution to the Study of the French Element in English*, Le Bigot Brothers, Lille.
- DERRIDA, JACQUES
 1998 “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, pp. 347-372 [1971].



²⁵ O performance, performador, performante, performar. ¿por qué no? El inglés es una lengua floja. Cuando interactúa con otras lenguas, pide prestado y acumula términos y palabras en vez de recurrir a las posibilidades creativas del lenguaje. Pocas veces adapta al inglés los vocablos extranjeros. Por eso está lleno de palabras celtas (pocas), anglosajonas, escandinavas, latinas, francesas, alemanas, españolas e indígenas. Pero el castellano, en particular el hispanoamericano, es altamente creativo gracias a su estructura gramatical; tiene grandes posibilidades para hacer suyas las palabras prestadas.

- DÍAZ CRUZ, RODRIGO
2008 "La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance", en *Nueva Antropología*, vol. 21, núm. 69, pp. 33-59.
- 2010 "La invocación de lo posible. Conmemoraciones, juego, poder", en Laura Angélica Moya López y Margarita Olvera Serrano (coords.), *Conmemoraciones. Ritualizaciones, lugares mnemónicos y representaciones sociales*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 115-149.
- GODEFROY, FRÉDÉRIC
1888 *Dictionnaire de l'ancienne langue française du IXe siècle au XVe siècle*, F. Vieweg, París.
- GOFFMAN, ERVING
1993 *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu Editores, Buenos Aires [1959].
- GREENAWAY, KATE
1884 *The Language of Flowers*, George Routledge and Sons, Londres.
- HAMERA, JUDITH Y DWIGHT CONQUERGOOD
2006 "Performance and Politics: Themes and Arguments", en D. Soyini Madison y Judith Hamera (eds.), *The Sage Handbook of Performance Studies*, Sage, Thousand Oaks, pp. 419-425.
- JACKSON, SHANNON
2004 "Professing Performance: Disciplinary Genealogies", en Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, Londres/Nueva York, pp. 32-42.
- JOHNSON, ANNE WARREN
En prensa *Diablos, insurgentes e indios: Poética y política de la historia en el norte de Guerrero*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- KELHAM, ROBERT
1779 *A Dictionary of the Norman or Old French Language*, Edward Brooke, Londres.
- LITTRÉ, ÉMILE
1872 *Dictionnaire de la langue française*, Hachette, París.
- NICOT, JEAN
1606 *Le thresor de la langue françoise*, David Douceur, París.
- PAVIS, PATRICE
2008 "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?", en *Telondefondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 4, núm. 7, pp. 1-37.
- PELIAS, RONALD J. Y JAMES VAN OOSTING
1987 "A Paradigm for Performance Studies", en *Quarterly Journal of Speech*, núm. 73, pp. 219-231.
- PHELAN, PEGGY
1998 "Introduction", en Peggy Phelan y Jill Lane (eds.), *The Ends of Performance*, New York University Press, Nueva York, pp. 1-19.
- PICKERING, ANDREW
1995 *The Mangle of Practice: Time, Agency and Science*, University of Chicago Press, Chicago.
- PRIETO STAMBAUGH, ANTONIO
2005 "Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico", en *Citru.doc. Cuadernos de Investigación Teatral*, núm. 1, pp. 52-61.
- ROACH, JOSEPH
1996 *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, Nueva York.
- RUSHDIE, SALMAN
1983 *Shame*, Picador, Nueva York.
- SCHECHNER, RICHARD
1985 *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia.
- 2002 *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, Nueva York.
- SEDWICK, EVE KOSOFSKY
2003 *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham.
- SEGOVIA ALBÁN, RAFAEL
2012 "Nota sobre la traducción", en Richard Schechner, *Estudios de la representación: Una introducción*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 12-13.
- SHAKESPEARE, WILLIAM
2001 *Romeo y Julieta*, trad. Pablo Neruda, Pehuén, Santiago de Chile [1597].
- 2002 *Romeo y Julieta*, trads. Martín Caparrós y Erna van der Walde, Norma, México [1597].
- STRATMANN, FRANCIS HENRY
1891 *A Middle-English Dictionary, Containing Words Used by English Writers from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Oxford University Press, Londres.
- TAYLOR, DIANA
2004 "Translating Performance", en Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, Nueva York, pp. 381-386.
- THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY
1989 *The Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 2^a ed. <www.oed.com>.
- TURNER, VICTOR
1969 *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Aldine de Gruyter, Nueva York.
- 1974 *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, Ithaca.
- TURNER, VICTOR Y EDITH TURNER
1982 "Performing Ethnography", en *The Drama Review. TDR*, vol. 26, núm. 2, pp. 33-50.
- VAAN, MICHAEL DE
2008 *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*, Brill (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, 7), Leiden.
- WATKINS, CALVERT (ED.)
2000 *The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots*, Houghton Mifflin, Boston, 2^a ed.