

Cuatro anotaciones sobre los estudios de la performance

Four annotations about Performance Studies

Luis Durán Segura

DOI 10.15517/es.v82i2.53039



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Cuatro anotaciones sobre los estudios de la performance

Four annotations about Performance Studies

Luis Durán Segura¹

Escuela de Arquitectura, Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Recibido: 24 de septiembre de 2021

Aprobado: 5 de abril de 2022

Resumen

El artículo esboza cuatro anotaciones sobre los estudios de la *performance* que giran en torno al desarrollo, consolidación, disposición y aplicación de este campo de acción, pensamiento y transformación. Para esto, se exploran algunas inquietudes creativas, investigativas y políticas. A partir de la revisión de aportes de autoras y autores de diferentes contextos culturales, temporales y geográficos, se resalta el carácter multívoco, abierto e inconcluso de los estudios de la *performance*. Finalmente, se muestra la utilidad que tiene este campo para escapar de los procesos de autorregulación académica y, por consiguiente, para acoger una perspectiva post-disciplinaria que permite crear preguntas situadas, arriesgadas e incómodas.

Palabras clave: cultura; teoría del arte; investigación histórica; conocimiento; post-disciplinarietàad

Abstract

This article outlines four annotations on the Performance Studies that center around the development, consolidation, availability, and application of this field of action, thought, and transformation. To that end, certain concerns related to the realms of creativity, research, and policy are explored. Based on the review of the contributions from several authors of different cultural, temporal, and geographic contexts, it was possible to highlight the multi-

¹ Docente e investigador de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica. Magíster en Estudios Culturales y Magíster en Antropología por la Universidad de los Andes, Colombia. ORCID: 0000-0002-6325-1566. Correo electrónico: luisarmando.duran@ucr.ac.cr

voiced, open, and inconclusive nature of Performance Studies. The article ends showing the usefulness that this field offers for escaping from the processes of academic self-regulation and, consequently, embracing a post-disciplinary perspective that makes it possible to raise targeted questions that are both bold and unsettling.

Keywords: culture; art theory; historical research; knowledge; post-disciplinarity

Introducción

El performance es un territorio conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas (Gómez-Peña, 2005, p. 200).

Los estudios de la *performance* componen un campo relativamente reciente. No fue hasta la década de los sesenta y setenta cuando, a partir de diversas propuestas que buscaban una ruptura con los paradigmas doctrinales, se empezaron a delimitar algunos intereses que congregaban objetos profundamente heterogéneos: desde manifestaciones artísticas como la actuación, la música y la danza; pasando por hechos sociales como la comunicación, la cotidianidad y el entretenimiento; incluso hasta prácticas culturales como las festividades, los juegos y las ceremonias. El abordaje de estas temáticas extrañas y aparentemente inconexas formó parte de un interés por reconocer la experiencia humana en la diversidad del mundo. Incluso, en la actualidad, los estudios de la *performance* representan una poderosa herramienta para fomentar prácticas de docencia alternativa no necesariamente disciplinares, como señala la teatróloga estadounidense Shannon Jackson en *Professing performance* (2001).

Precisamente, en tanto práctica liminar, los estudios de la *performance* emergen en un momento de profundas crisis en la teoría estética y de un creciente escepticismo institucional, como afirma el teórico de los medios estadounidense Jon McKenzie en *Perform or Else* (2001). Estos reivindican la rara hibridación de las formas críticas, analíticas y artísticas que buscan desestabilizar la organización tradicional del conocimiento y reunir directamente disciplinas afines. En este sentido, la liminalidad intrínseca de los estudios de la *performance* radica en la capacidad que poseen para tender puentes entre conocimientos formalizados y prácticas desvalorizadas o subalternizadas, uniendo y transitando modos de investigación y creación legitimados e ilegítimos.

La intención de este artículo es plantear algunas anotaciones sobre las características de los estudios de la *performance*, las cuales originalmente se enmarcaron en el curso “Problemas de Estética”, impartido en el segundo ciclo 2021 del Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica². Estas anotaciones están orientadas a organizar cuatro

² Agradezco a Priscilla Alfaro por el acompañamiento académico que brindó durante el curso y por la atenta lectura que realizó de este texto.

reflexiones alrededor de este campo. La primera, *Genealogías mínimas*, puntualiza en la constitución de los estudios de la *performance*. La segunda, *Hacer/pensar/transformar*, discute el carácter político de estos estudios. La tercera, *Ofidios y poríferas*, explica las metáforas utilizadas para pensar en sus especificidades. La cuarta, *Una arqueología pendiente*, hace una revisión de un programa de interrogantes futuras en el contexto costarricense. Finalmente, se presenta un cierre a manera de síntesis.

Genealogías mínimas

De-formación de un campo

Los aportes pioneros en la década de los treinta, cuarenta y cincuenta de Johan Huizinga – historiador neerlandés – en *Homo ludens* (1938), Kenneth Burke – teórico literario estadounidense – en *A Grammar of Motives* (1945) y George Gurvitch – sociólogo y jurista francés – en *Sociologie du théâtre* (1956) mostraron las maneras de pensar las relaciones sociales en la teoría del juego, de la literatura y del teatro, más allá de sus límites convencionales y de sus procedimientos ortodoxos. Estos tres autores lograron crear un conjunto de interpretaciones innovadoras, en sus contextos de producción intelectual, sobre las acciones realizadas alrededor de lo lúdico, lo emocional y lo escénico en lugares y tiempos concretos; por ejemplo, en la gimnasia de la Grecia Antigua o las conversaciones distendidas de una taberna.

Huizinga (1938), de manera prematura, identifica en las prácticas deportivas, poéticas y bélicas elementos estructurantes de la cultura, afirmando que la cultura misma ofrece un carácter de juego y que, sin este, es imposible comprenderla. Por otro lado, Burke (1945) presenta el concepto de dramatismo, fundamental en la apertura de una reflexión sobre los circuitos de actos, escenas, agentes, agencias y propósitos. Por su parte, Gurvich (1956) encuentra una sorprendente afinidad entre teatro y vida social e identifica, para la sociología, un método de investigación experimental que, precisamente a través del teatro, es capaz de captar la realidad más intensa de grupos y comunidades en crisis.

Sin embargo, es el trabajo del sociólogo canadiense Erving Goffman, en *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956), que marcó una primera escisión a finales de la década de los cincuenta y durante toda la década de los sesenta. Este académico se alejó de las explicaciones del funcionalismo y mostró las maneras teatralizadas en que las personas se presentan en sociedad mientras que, irremediamente, interactúan con otras.

La incorporación de este enfoque fenomenológico de la interacción le permitió al autor entender microscópicamente los encuentros sociales como juegos cambiantes de actuaciones, guiones, escenarios y bastidores, en donde se disputan perpetuamente la autorrealización de las personas, por una parte, y el cumplimiento de los roles sociales, por la otra.

Los posteriores trabajos del antropólogo escocés Victor Turner – como *The Ritual Process* (1969), *Dramas, Fields and Metaphors* (1974) y *Process, Performance, and Pilgrimage* (1979) – y del dramaturgo estadounidense Richard Schechner – como *Drama, Script, Theatre, and Performance* (1973); *Ritual, Play, and Performance* (1976) y *Essays on Performance Theory* (1977) – empezaron a sistematizar experiencias en disciplinas dispares como la teatrología, el folclore y la etnografía. A la vez, señalaron el camino de un ejercicio intersticial que, a partir de ese momento, tendría una vocación radicalmente intercultural. Estos trabajos se interesaron por experimentar, desde la creación artística no convencional y desde la investigación *in situ*, las secuencias y los encadenamientos de los procesos vitales.

En los ochenta, los diálogos creados entre *From Ritual to Theater* (1982), *The Anthropology of Performance* (1987) de Turner y *Between Theater and Anthropology* (1985) de Schechner confirmaron la apuesta, no solo por tender nuevos puentes entre la antropología y el teatro, sino también por entender las principales estructuras, formas y significados de la cultura a través de las acciones que realizan los grupos y las personas, ya fueran estas disruptivas, conservadoras, armónicas, caóticas, carnavalescas, curativas, pedagógicas, funerarias, militares, mágicas, seculares, religiosas, sexuales, recreativas o deportivas. El abordaje de las implicaciones procesales de los dramas sociales y dramas estéticos en la transformación reflexiva de las personas participantes, tanto en los rituales comunitarios como en las realizaciones artísticas, heredan una forma de conceptualizar las eficacias de las acciones escénicas.

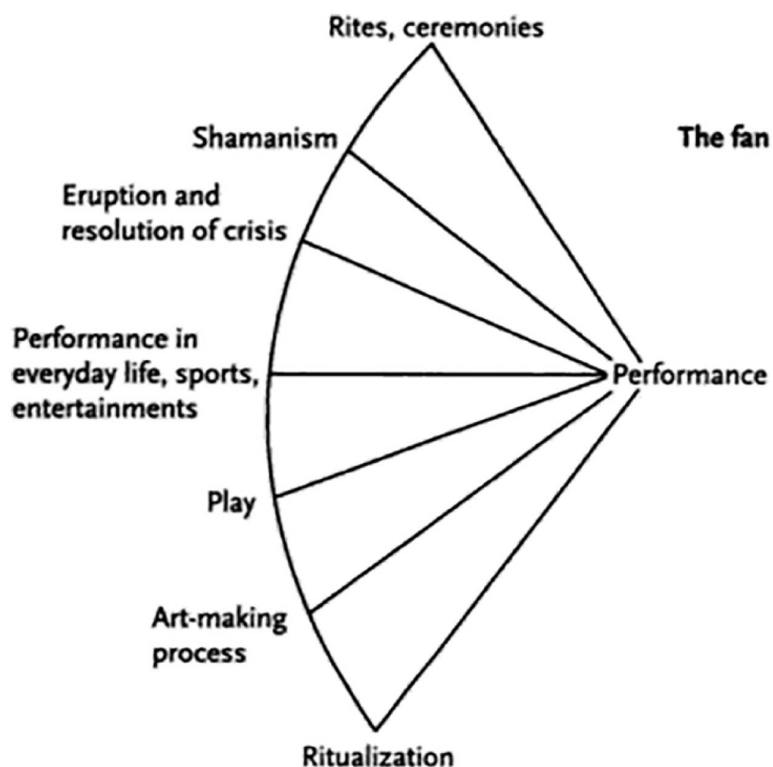
En esta misma década, el antropólogo estadounidense Clifford Geertz, en *Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century* (1980), retoma estas discusiones, empero desde el análisis histórico y político. En esta otra perspectiva, afirma que existen formas de organización social, como la desarrollada en Bali durante el siglo XIX, que no están basadas en órdenes tiránicos ni en jerarquías burocráticas, sino en espectáculos organizados. Es decir, existen formas de organización que no funcionan como un gobierno al uso, sino que funcionan ensambladas en un aparato estatal-teatral que dramatiza las desigualdades

y los estatus por medio de grandes rituales y ceremonias públicas. Esta idea confronta las nociones tradicionales de la teoría política occidental al demostrar las limitaciones de los intentos por distinguir en el Estado un mero accesorio de la tecnocracia.

El enfoque de amplio espectro

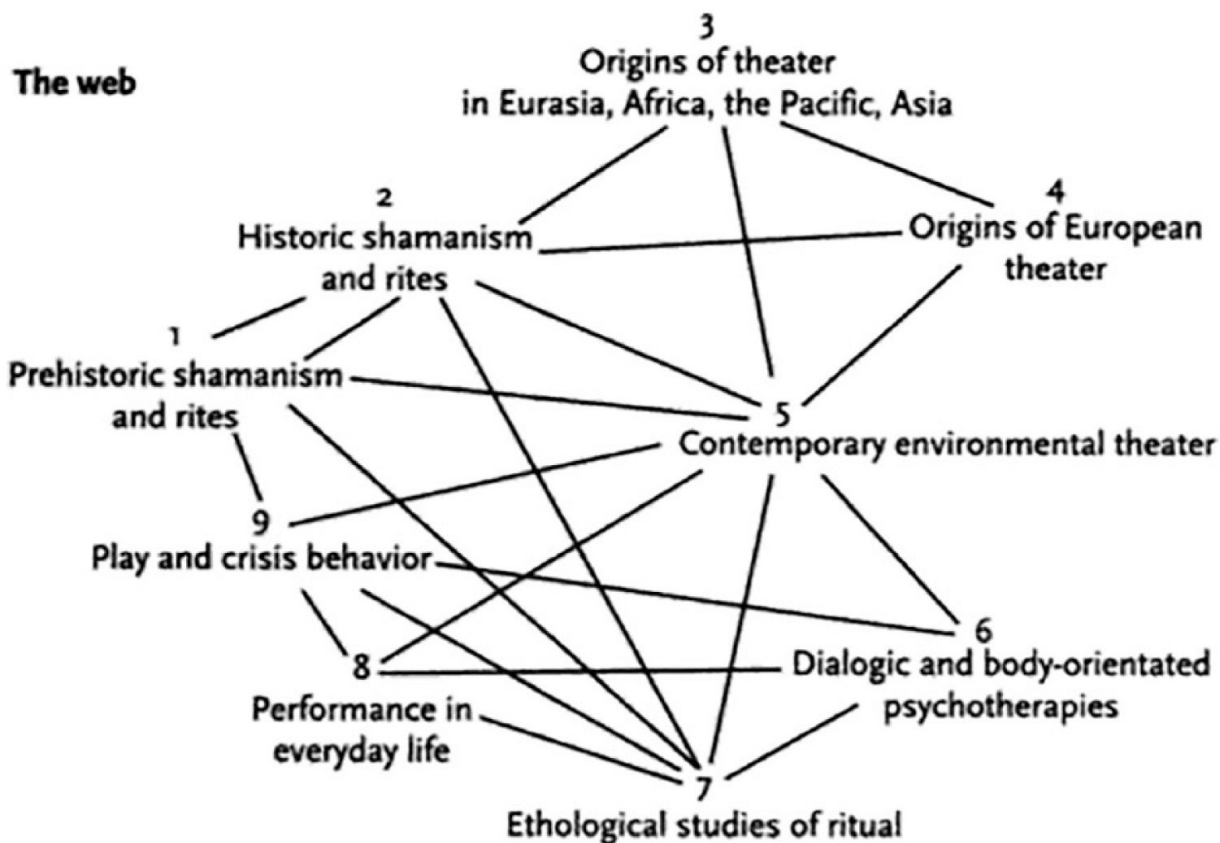
En el ocaso del siglo XX, los estudios de la *performance* crecieron cualitativa y cuantitativamente por medio de lo que Schechner llamó en *Performance Studies: The Broad Spectrum Approach* (1988) “enfoque de amplio espectro”. Esto permitió tratar abiertamente la complejidad de las acciones corporales bajo el nombre de prácticas encarnadas, o comportamientos incorporados, como una excusa de estudio. En este marco de discusión, existe una mirada relacional y un deseo por enlazar, a manera de abanico o red de puntos contingentemente, la *performance* y las diversas formas en que la vida se escenifica. Estas dos figuras, el abanico y la red (Imagen 1, Imagen 2), son expandibles según el autor.

Imagen 1. El abanico



Fuente: Schechner (2004, p. xvi).

Imagen 2. La red



Fuente: Schechner (2004, p. xvi).

Schechner nuevamente propone, en *Performance: Teoría y Prácticas Interculturales* (2000), que los estudios de la *performance* se pueden entender bajo este modelo:

Un modo de comprender la escena de este mundo confuso, contradictorio y extremadamente dinámico, es examinarlo “como performance”. Y eso es precisamente lo que hacen los estudios de la performance. Los estudios de la performance utilizan un método de “amplio espectro”. El objeto de esta disciplina incluye los géneros estéticos del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos, comprende también los ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representación y juegos; performance de la vida cotidiana; papeles de la vida familiar, social profesional; acción política, demostraciones, campañas electorales y modos

de gobierno; deportes y otros entretenimientos populares; psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto con otras formas de curación (como chamanismo); los medios de comunicación. El campo no tiene límites fijos (p. 12).

Es precisamente a partir de los años noventa, y dentro de este viraje que señala la conexión de múltiples objetos, cuando se crean las primeras conferencias anuales, revistas temáticas, programas académicos y asociaciones internacionales de estudios de la *performance* de alcance global. Estas actividades tuvieron como objetivo promover la comunicación y el intercambio entre las personas que se adscribieron a este campo de trabajo. Ejemplo de lo anterior es *Performance Studies International* (PSi), una asociación fundada en 1997 que agrupa a artistas, pensadores, activistas y académicos que trabajan con y desde la *performance*. Aunado a ello, explora la internacionalización, no como la expansión mundial de un paradigma de investigación en particular, sino como la multiplicación y diversificación de perspectivas y múltiples sitios de impugnación de la teoría y la práctica.

Resonancias latinoamericanas

Sin denominarse de esta manera y utilizando otros lenguajes, en Latinoamérica, el trabajo del antropólogo brasileño Roberto da Matta llamado *Carnavais, malandros e heróis* (1979), el de la teórica cultural chilena Nelly Richard titulado *Márgenes e Instituciones* (1986), el del comunicólogo español radicado en Colombia Jesús Martín-Barbero denominado *De los medios a las mediaciones* (1987), el del antropólogo argentino radicado en México Néstor García-Canclini llamado *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989), el de la teórica literaria Beatriz Sarlo titulado *Escenas de la vida posmoderna* (1994) y el del ensayista mexicano Carlos Monsiváis denominado *Rituales del caos* (1995) han mostrado las puestas en escena de las diferentes manifestaciones culturales con las mismas intenciones disruptivas que las propuestas en otros contextos geográficos dentro de los estudios de la *performance*. Para ese entonces, estos estudios no eran reconocidos en absoluto como un campo autónomo; sin embargo, en retrospectiva, las formas de reflexión no-disciplinar, la escogencia de objetos de trabajo poliédricos y las vocaciones críticas pueden ser vistos como resonancias provocativas.

No en vano, da Matta (1979) estudia el papel de la fiesta de los carnavales, las procesiones religiosas y los desfiles militares en las negociaciones con los poderes estatales. Por su parte, Richard (1986) analiza la estrecha relación entre estética y política en el contexto de la dictadura militar chilena; Martín-Barbero (1987) trabaja los melodramas culturales

y emocionales de las telenovelas como espectáculos totales de la vida; García-Canciani (1989) aborda las producciones estéticas y las disputas en los ámbitos formales del arte. Finalmente, Sarlo (1994) analiza las transformaciones globales de la vida urbana y Monsiváis (1995) investiga los rituales masificados, religiosos, cívicos, mercantiles y musicales.

Sin embargo, la teórica cultural costarricense Anabelle Contreras en *¿Qué son los estudios de performance?* (2015) afirma que, en países centroamericanos, los estudios de la *performance* son apenas marginales y producto de las asimetrías de producción y circulación de conocimiento. Este campo se trabaja por medio de prácticas de “usurpación” de conceptos y materiales de “pirateo”:

Bueno, eso es un problema en países pequeños como [en] América Central, en donde no se importan grandes cantidades de libros, no hay ventajas de precios para los libros porque tienen impuestos altos. Entonces tenemos un sistema bastante informal e ilegal. Es decir, fotocopiamos libros, clonamos libros, escaneamos libros y hacemos circular el conocimiento por medio de maneras informales, ilegales (Contreras, 2015, p. 1).

De este modo, los estudios de la *performance* también se conforman como un territorio del tráfico simbólico, pero, sobre todo, como un puerto desde donde se negocian activamente, en perspectiva situada, muchas de las ideas provenientes de Estados Unidos y Europa bajo la premisa de rebatir la presunta superioridad teórico-epistemológica de los modelos importados y coloniales. No en vano la intraducibilidad del propio concepto de *performance*, a pesar de no ser la primera palabra importada, e incluso el debate del género irresuelto de la palabra –“la performance” o “el performance”–, muestran toda una serie de contradicciones que son parte del campo en la región. Como afirma el director de teatro brasileño Marcos Steuernagel en *La (in)traducibilidad de los estudios de performance* (2015), estas confusiones, por supuesto, son tan incómodas como productivas.

Hacer/pensar/transformar

Expansiones postdisciplinares

El historiador del teatro estadounidense Marvin Carlson, en *Performance: A Critical Introduction* (1996), confirma que, en la actualidad, los estudios de la *performance* no solo han franqueado las disciplinas anteriormente mencionadas, sino también han tenido la

capacidad de mezclarse con la biología, la historia, la literatura, la filosofía, la lingüística, la psicología, el psicoanálisis y la comunicología. Carlson (1996) afirma que recientemente se han creado estrechos vínculos con conocimientos situados y saberes flotantes como el feminismo, la teoría *queer*, los estudios de género y la sexualidad, los estudios poscoloniales y decoloniales, los estudios sobre raza y el racismo, los estudios culturales y los estudios visuales. También se han hecho vínculos con las diferentes expresiones del arte contemporáneo. Sin embargo, la museóloga estadounidense Barbara Kirshenblatt-Gimblett, en *Performance Studies* (1999), aclara que se trata más de una fusión contingente que de una suma simple de inclusiones.

Imagen 3. Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco en *The Couple in a Cage*



Fuente: Fusco (2011).

El valor estratégico del campo reside, paradójicamente, en resistir definiciones, evadir los encuadres normativos y colapsar muchas de las categorías que tradicionalmente se emplean en el análisis de la sociedad, la cultura y las artes. En consecuencia, la *performance*

apunta hacia los intercambios no-instrumentales de saberes. Guillermo Gómez-Peña, artista y escritor chicano, y Coco Fusco, intelectual cubano-estadounidense, en *The Couple in a Cage: Two Amerindians Visit the West* (1992), encarnaron este postulado destruyendo los ambientes de confort con una acción que transitó entre la compilación documental, la fabricación de dioramas, la ironía intercultural y la antropología inversa (Imagen 3). Más adelante, Gómez-Peña, en *En defensa del arte del performance* (2005), llega a definir el término de manera lúdica como un territorio con fronteras cambiantes:

Nos encontramos en “este” terreno intermedio, precisamente porque nos garantiza libertades especiales que a menudo se nos niegan en otros espacios donde somos meramente *insiders* temporales. En este sentido, somos desertores de la ortodoxia, embarcados en la búsqueda permanente de un sistema de pensamiento político y una praxis estética.

“Aquí”, la tradición pesa menos, las reglas pueden romperse, las leyes y las estructuras están en constante cambio, y nadie le presta demasiada atención a las jerarquías o al poder institucional. “Aquí” no hay gobierno ni autoridad visible. “Aquí” el único contrato social que existe es nuestra voluntad para desafiar modelos y dogmas autoritarios, y continuar empujando los límites de la cultura y de la identidad. Es precisamente en las afiladas fronteras entre culturas, géneros, oficios, idiomas, y formas artísticas, en las que nos sentimos más cómodos, y donde reconocemos a nuestros colegas. Somos criaturas intersticiales y ciudadanos fronterizos por naturaleza – miembros e intrusos al mismo tiempo – y nos regocijamos en esta paradójica condición. Justo en el acto de cruzar una frontera, encontramos nuestra emancipación... temporal (pp. 203-204).

La mayoría de caracterizaciones de los estudios de la *performance* rechazan las acepciones disciplinares y los encuadres conservadores, presentando su quehacer como uno heterogéneo y difícil de encasillar, tanto por su carácter huidizo como por su inestabilidad. No en vano, el historiador del teatro Joseph Roach, en *Cities of the Dead* (1996), los considera una post-disciplina, es decir, un campo en expansión que se opone a cualquier intento de construir límites, reglas y doctrinas únicas de pensamiento. Esto implica no solo una revisión constante del papel de los estudios de la *performance* en la creación del conocimiento, sino también la elaboración de un programa que se distancie de la apatía y la neutralidad académica y asuma posturas de compromiso y de participación activista.

Una trialectica

En esta línea, el etnógrafo canadiense Dwight Conquergood, en *Performance Studies: Interventions and Radical Research* (2002), afirma que los estudios de la *performance* giran en torno a tres elementos que en parte los diferencia de otros campos similares:

I. Accomplishment—the making of art and remaking of culture; creativity; embodiment; artistic process and form; knowledge that comes from doing, participatory understanding, practical consciousness, performing as a way of knowing.

II. Analysis – the interpretation of art and culture; critical reflection; thinking about, through, and with performance; performance as a lens that illuminates the constructed creative, contingent, collaborative dimensions of human communication; knowledge that comes from contemplation and comparison; concentrated attention and contextualization as a way of knowing.

III. Articulation – activism, outreach, connection to community; applications and interventions; action research; projects that reach outside the academy and are rooted in an ethic of reciprocity and exchange; knowledge that is tested by practice within a community; social commitment, collaboration, and contribution/intervention as a way of knowing: praxis

[I. Realización - la creación de arte y la reconstrucción de la cultura; creatividad; encarnación; proceso y forma artística; conocimiento que proviene del hacer, comprensión participativa, conciencia práctica, *performar* como forma de conocer.

II. Análisis - la interpretación del arte y la cultura; reflexión crítica; pensar sobre, a través y con la *performance*; la *performance* como una lente que ilumina las dimensiones creativas, contingentes y colaborativas de la comunicación humana; conocimiento que proviene de la contemplación y la comparación; la atención concentrada y la contextualización como forma de conocimiento.

III. Articulación - activismo, divulgación, conexión con la comunidad; aplicaciones e intervenciones; investigación para la acción; proyectos que van más allá de la academia y están enraizados en una ética de reciprocidad e intercambio; conocimiento que es probado por la práctica dentro de una comunidad; compromiso social, colaboración y contribución/intervención como forma de saber: praxis] (p. 152).

Los estudios de la *performance* son especialmente adecuados para entretrejer formas de conocimiento dispares, especialmente los que provienen de los ámbitos académicos y los ámbitos de la lucha social. Como afirma Conquergood (2002), se puede pensar a través de esa sugerente dialéctica de la realización, el análisis y la articulación. Este proyecto supone como postura más radical abarcar siempre, de manera trenzada, la *performance* tanto como acción creadora y emancipadora, así como operador de la curiosidad y la investigación, y alternativa para afrontar las batallas culturales.

Por su parte, la artista argentina Marcela Fuentes, en *Activismos tecnopolíticos: Constelaciones de performance* (2020), propone rastrear conjuntamente las cambiantes prácticas de encarnación y las formas en que las movilizaciones transmediales reinventan la política. Asimismo, recuerda que Latinoamérica, región con una trayectoria de movilización popular y en la que se ha usado la *performance* como herramienta de resistencia en contextos políticos, económicos y sociales convulsos, tiene muchas experiencias para compartir sobre los activismos conectados que sobrepasan las fronteras por medio de la internet. Esto también incluye los activismos que, gracias a las redes sociales digitales, han posicionado la impugnación por la desaparición de estudiantes de Ayotzinapa en México, las protestas feministas de “Ni una Menos” en Argentina y las marchas por el derecho a la educación pública en Chile.

Para Fuentes (2020), los estudios de la *performance* estarían ocupados de co-relatar y co-construir la relación estrecha que se da entre dos medios aparentemente dispares – el cuerpo y las redes sociales digitales – para sondear, desde un razonamiento comprometido, las acciones colectivas que articulan y provocan *performances* asincrónicas y multilocalizadas en la era de la conectividad global. En este sentido, le corresponde a este campo acompañar las transformaciones políticas en un momento donde el poder está hiper-concentrado y las democracias altamente amenazadas por el neoliberalismo, el conservadurismo y la violencia clasista, racista y patriarcal.

Invertir las interrogantes

La teórica literaria estadounidense Diana Taylor, en *Performance, teoría y práctica* (2011), argumenta que pensar desde los estudios de la *performance* implica evadir la respuesta sobre si los fenómenos estudiados son o no una *performance* en términos autorreferenciales o autocontenidos. Se debe plantear, de manera más productiva, la pregunta sobre qué permiten hacer, pensar y transformar estos, tanto teórica como metodológicamente.

En otras palabras, este campo de estudio busca revertir las contestaciones cerradas, las que necesitan de un “sí” o “no”, para volver a la formulación de preguntas y utilizarlas como una valiosa herramienta de trabajo.

Así entonces, Taylor (2011) propone reemplazar la cuestión sobre la naturaleza ontológica de los fenómenos estudiados por una provocativa invitación a reconocer la capacidad heurística de la *performance* para la exploración y transformación del mundo. Esta idea se emparenta con la de la teoría planteada por los filósofos franceses Michel Foucault y Gilles Deleuze en una conversación publicada en *Microfísica del poder* (1980):

Foucault: Es en esto en lo que la teoría no expresa, no traduce, no aplica una práctica; es una práctica. Pero local y regional, como usted dice: no totalizadora. Lucha contra el poder, lucha para hacerlo aparecer y golpearlo allí donde es más invisible y más insidioso. Lucha no por una «toma de conciencia» (hace tiempo que la conciencia como saber ha sido adquirida por las masas, y que la conciencia como sujeto ha sido tomada, ocupada por la burguesía), sino por la infiltración y la toma de poder, al lado, con todos aquellos que luchan por esto, y no.

Deleuze: Eso es, una teoría es exactamente como una caja de herramientas. Ninguna relación con el significante... Es preciso que sirva, que funcione. Y no para uno mismo. Si no hay personas para utilizarla, comenzando por el teórico mismo, que deja entonces de ser teórico, es que no vale nada, o que el momento no llegó aún. No se vuelve sobre una teoría, se hacen otras, hay otras a hacer. Es curioso que sea un autor que pasa por un puro intelectual, Proust, quien lo haya dicho tan claramente: tratad mi libro como un par de lentes dirigidos hacia el exterior, y bien, si no os sirven tomad otros, encontrad vosotros mismos vuestro aparato que es necesariamente un aparato de combate. La teoría no se totaliza, se multiplica y multiplica. Es el poder quien por naturaleza opera totalizaciones, y usted dice exactamente: la teoría por naturaleza está contra el poder (Foucault, 1980, pp. 79-80).

En este respecto, los estudios de la *performance* deben de servir como una caja de herramientas que posee instrumentos particulares y no sistemas universales: una caja en la que las personas expertas, pero especialmente las inexpertas en la temática, puedan husmear y escoger entre artefactos para encontrar algunos de los tantos alicates, destornilladores, martillos y cintas y usarlos según les convenga en su propio trabajo.

Ofidios y poríferas

La función de las metáforas

Los lingüistas estadounidenses George Lakoff y Mark Johnson, en *Metáforas de la vida cotidiana* (1998), afirman que las metáforas no solo son un aspecto formal del lenguaje o unas simples palabras enlazadas, sino, por el contrario, son elementos que nos permiten crear y destruir conceptos, organizar y modelar formas de pensar y provocar maneras de hacer:

Para la mayoría de la gente, la metáfora es un recurso de la imaginación poética, y los ademanes retóricos, una cuestión de lenguaje extraordinario más que ordinario. Es más, la metáfora se contempla característicamente como un rasgo solo del lenguaje, cosa de palabras más que de pensamiento o acción. Por esta razón, la mayoría de la gente piensa que pueden arreglárselas perfectamente sin metáforas. Nosotros hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica (Lakoff & Johnson, 1998, p. 39).

Nuestro sistema vivencial es en gran medida metafórico. Buena parte del proceso de construcción del mundo está mediada por las metáforas que tensan nuestras experiencias directas en él, es decir, los procesos del pensamiento humano son en gran medida metafóricos. En este sentido, las metáforas son claves para crear nuevas ficciones sobre las ficciones ya construidas. Parafraseando al filósofo español Paul B. Preciado, en el *Manifiesto contra-sexual* (2002), estas metáforas son políticamente vividas e implican agencias y consecuencias.

En los ámbitos académicos, las metáforas han servido históricamente para designar determinadas situaciones, objetos e ideas. Las metáforas orgánicas, por ejemplo, son muy comunes: el cuerpo docente, el músculo estudiantil y la vida académica. También es frecuente el empleo de metáforas medievales que vehiculan y ritualizan los procesos de investigación: el examen de candidatura, la defensa de tesis, el tribunal examinador, el veredicto del jurado, el público presente, los testigos firmante, la distinción de honor, la deliberación colegiada, entre otros. Recientemente, el historiador argentino Walter Mignolo, en *The Role of the Humanities in the Corporate University* (2000), identificó las metáforas geopolíticas que mercantilizan la propia universidad: los usuarios del campus, los consumidores de servicios educativos, la producción intelectual y la eficiencia productiva.

Los estudios de la *performance*, evidentemente, también se han valido de metáforas para explicar sus acciones, imaginar sus alcances y politizar sus especificidades. Algunas metáforas han cartografiado el trabajo que realizan; por ejemplo, los estudios de la *performance* pertenecen a lo fronterizo, lo marginal, lo periférico y lo exterior. Otras lo han festejado afirmando que estos son carnavales, celebraciones, fiestas y caravanas. Mientras tanto, otro grupo le ha asignado cualidades de personalidad: los estudios de la *performance* conllevan rebeldía, nomadismo, disidencia y desobediencia.

La cascabel cornuda

Otras metáforas, tal vez las más sugerentes, han pensado los estudios de la *performance* en relación con ciertas figuras de animalidad. No en vano, como recuerda el filósofo francés Jacques Derrida en *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2008), pensar desde la animalidad es un recurso privilegiado para desprendernos del antropocentrismo que ha trazado las diferencias entre “lo animal” y “lo humano” y, de alguna manera, “desnaturalizar” y “deconstruir” esa diferencia. Otro ejemplo de esto son las novelas del escritor cubano Severo Sarduy que muestran travestismos, simulaciones, polivalencias y metamorfosis. En *Cobra* (1986), los personajes transmutan continuamente y nunca acaban de definirse:

Cobra aparece al fondo del coche, de pie contra la pared de lata, pájaro clavado contra un espejo. Está maquillada con violencia, la boca de ramajes pintada. Las órbitas son negras y plateadas de alúmina, estrechas entre las cejas y luego prolongadas por otras volutas, pintura y metal pulverizados, hasta las sienes, hasta la base de la nariz, en anchas orlas y arabescos como de ojos de cisne, pero de colores más ricos y matizados; del borde los párpados penden no cejas sino franjas de ínfimas piedras preciosas. Desde los pies hasta el cuello es mujer; arriba su cuerpo se transforma en una especie de animal heráldico de hocico barroco. Detrás, la curva del tabique multiplica sus follajes de cerámica, repetición de crisantemos pálidos (Sarduy, 1986, p. 126).

La zoología imaginaria de Sarduy (1986), grotesca y desbordante, precisamente está plagada de metáforas que trastocan los lugares comunes del pensamiento sobre lo que debe y puede hacer un cuerpo humano y un cuerpo animal. A propósito de las metáforas ofídicas, Schechner, en *What is Performance Studies?* (1998), utiliza como referencia una serpiente para explicar la vocación zigzagueante de los estudios de la *performance*:

Is performance studies a 'field,' an 'area,' a 'discipline'? The sidewinder snake moves across the desert floor by contracting and extending itself in a sideways motion. Wherever this beautiful rattlesnake points, it is not going there. Such (in)direction is characteristic of performance studies. This area/field/discipline often plays at what it is not, tricking those who want to fix it, alarming some, amusing others, astounding a few as it side-winds its way across the deserts of academia

[¿Son los estudios de performance un 'campo', un 'área', una 'disciplina'? La cascabel cornuda se mueve por el suelo del desierto contrayéndose y extendiéndose en un movimiento lateral. Dondequiera que apunte esta hermosa serpiente, no va allí. Tal (in)dirección es característica de los estudios de la *performance*. Esta área/campo/disciplina a menudo juega con lo que no es, engañando a aquellos que quieren estabilizarla, alarmando a algunos, divirtiendo a otros, asombrando a unos pocos mientras se abre camino a través de los desiertos de la academia] (p. 357).

Esta serpiente, que se caracteriza principalmente por tener un crótalo en la punta de la cola y escamas supraoculares elevadas, le sirve a Schechner para afirmar primero que tanto los estudios de la *performance* como la cascabel cornuda habitan desiertos o espacios de extrema soledad y de aparente esterilidad. Una habita las zonas áridas del suroeste de Estados Unidos y del noroeste de México, mientras que la otra vive en las aulas y pasillos de la academia. La segunda afirmación son los movimientos inusuales de ambos: cuando la serpiente se mueve, lo hace lateralmente (*sidewinding*) para formar ondas y así minimizar las áreas de contacto con la superficie irregular y abrasadora. De igual manera, los estudios de la *performance* se mueven siempre despistando, sin una dirección clara, gracias a las ondulaciones y vibraciones inesperadas y sorprendidas.

La esponja mutante

Otra metáfora es la propuesta por el crítico teatral mexicano Antonio Prieto, en *Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico* (2005), donde reclama la idea que los estudios de la *performance* son un sistema vivo de investigación y creación que se asemeja a una esponja, ya que carecen de una forma predefinida y, más bien, poseen una forma adaptativa. En este campo engullen las prácticas de las artes escénicas, los movimientos sociales y las teorías socioculturales:

Es una esponja porque absorbe todo lo que encuentra a su paso: la lingüística, las teorías de la comunicación y de la conducta, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género y ahora los estudios postcoloniales. Es mutante gracias a su asombrosa capacidad de transformación en una hueste de significados escurridizos: parte del latín *per-formare* (realizar), para con el paso de los siglos denotar desempeño, espectáculo, actuación, realización, ejecución musical o dancística, representación teatral, etc. Incluso muta de género al realizar un ‘travestismo’ en países como España y Argentina donde se conoce como la *performance*. Nuestra palabra es nómada ya que se le ha visto viajar sin necesidad de pasaporte de una disciplina a otra y también de un país a otro, aunque su desplazamiento transfronterizo no ha estado exento de dificultades al mudar de lengua (Prieto, 2005, p. 59).

Prieto (2005) destaca, justamente, la idea de un campo porífero. Los estudios de la *performance*, y específicamente los realizados desde Latinoamérica, absorben todo lo que creen útil para generar nuevas preguntas. También cambian de forma cuando lo requieren y se desplazan constantemente de sitios. Las esponjas, animales que no lo parecen, se desplazan con su crecimiento. En otras ocasiones, se incrustan en rocas marinas. Asimismo, con sus cuerpos celulares emergentes e indefinibles, se mueven dentro de las aguas oceánicas y en su versión mutante, más compleja aún, se mueven por las calles, las plazas, los edificios abandonados, las aulas, las bibliotecas, los teatros, las galerías, los museos y los laboratorios.

El regreso de la esponja mutante

Prieto, nueve años después en *Las mutaciones del performance mexicano* (2019a), asegura que la esponja también tiene la capacidad de hacer ruido: logra provocar actos expresivos que transforman y sacuden las estructuras del poder.

La esponja mutante nos acompañará como metáfora para explicar que el *performance* es arte, es teoría, es movilización social que hace ruido aún en su manifestación más silenciosa para resistir el poder. En Latinoamérica desde hace tiempo nos hemos apropiado de este término, que en inglés significa actuación, representación escénica y desempeño, para hablar de materializaciones corporales, afectivas, sexuales, políticas, en el teatro, la danza, el cabaret y el arte acción, que pueden ser estudiadas desde la antropología, la sociolingüística, la psicología, los estudios

de género y poscoloniales, los estudios de la cultura y la comunicación. La esponja performática absorbe y transforma todo esto, mientras que realiza viajes transfronterizos a lo largo y ancho del hemisferio (Prieto, 2019a, pp. 74-75).

La esponja recorre la ciudad de Estridentópolis, una Xalapa imaginada por el movimiento estridentista de la segunda década del siglo XX (Imagen 4). El estridentismo, que surgió de las cenizas de la Revolución Mexicana, propuso como base de sus reivindicaciones la iconoclasia, la crítica, el humor y la disidencia utilizando la poesía, la imagen, la danza y la intervención. La nueva mutación de esta “notable” y “folclórica” criatura urbana hereda al mundo de los estudios de la *performance* sistemas acuíferos de hoyos, canales y cámaras en las cuales las personas pedagogas, artistas, investigadoras y activistas trabajan libremente desde sus posicionamientos políticos y estética radicales, sin alinearse a ideologías hegemónicas contemporáneas.

Imagen 4. Fotograma de la esponja mutante



Fuente: Prieto (2019b).

Retornando a Lakoff y Johnson (1998), es pertinente recordar que las metáforas no son neutrales, ni son un adorno que se le añade *a posteriori* a un concepto. Por el contrario, las metáforas que utilizamos limitan o expanden nuestra concepción de un fenómeno, lo moldean y, adicionalmente, lo traducen en acciones concretas. En este caso, las metáforas animales de la serpiente y la esponja en los estudios de la *performance* permiten pensarlos dinámica y abigarradamente, es decir, contruidos desde múltiples movimientos, a veces engañosos y desde muchas mutaciones yuxtapuestas.

Una arqueología pendiente

Algunas pistas básicas

A falta de un balance agitador sobre los estudios de la *performance* en Costa Rica, se pueden distinguir algunas iniciativas que aportan de manera significativa en el descubrimiento de las bases de un programa de interrogantes futuras. Esta arqueología, que aún está por realizarse, debe retomar espacios, trayectorias y exploraciones que no son necesariamente evidentes y notorias, sino que se realizan, en muchas ocasiones, con otros nombres y bajo otras identidades. En otras palabras, es necesario identificar algunos ejercicios que, desde los llamamientos de los estudios de la *performance*, puedan dar pistas sobre formas alternativas de identificar, abordar y resolver fenómenos culturales en un país donde las disciplinas tradicionales, que reparten sus parcelas por objetos, teorías y métodos, aún mantienen un valor hegemónico en las formas de producir y divulgar conocimientos.

Sin afán de crear un listado exhaustivo, este “disciplinarismo” se ha tratado de romper mediante los esfuerzos realizados dentro de los posgrados de Estudios Latinoamericanos, de Estudios de Cultura Centroamericana y de Letras y Artes de la Universidad Nacional y del posgrado en Artes; y de Estudios de Sociedad y Cultura de la Universidad de Costa Rica. Esto también se ha dado en algunos cursos y grupos de reflexión que surgieron a lo interno de las carreras de Arte Escénico de la Universidad Nacional y Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. Otros refugios para practicar disidencias han sido El Teatro Abya Yala, grupo independiente de investigación y creación escénica, y TEOR/ética, fundación dedicada al arte contemporáneo y al pensamiento crítico. Asimismo, se ha presentado de manera más cohesionada en algunos museos, centros y galerías dentro de la orientación estrictamente artística como el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, el Centro Cultural de España y Despacio.

Existen dos propuestas que son considerablemente atractivas y que podrían servir para seguir excavando este “giro performativo”, como llamó la teatróloga alemana Ericka Fischer-Lichte en *La estética de lo performativo* (2004): *Vacío* y *Soralla de Persia*.

Vacío: re-escenificar la maternidad y la locura

Este espectáculo multidisciplinario explora la relación histórica entre la maternidad y la locura en Costa Rica. Fue creado e inaugurado por el Teatro Abya Yala en el año 2010. Se trata de una compleja y rica puesta en escena que intenta crear una ruptura con las convenciones que marcan una separación entre las personas espectadoras y personas actuantes y crea, por medio de pequeñas provocaciones personales y grupales, un espacio-tiempo de interacciones que exceden la estricta contemplación. *Vacío* detona varias sensibilidades gracias a un diseño escenográfico abierto y flexible, y a la combinación heteroglósica de estilos: el cabaret, la danza, el coro, la música, el baile, la actuación, el canto y de otras tantas acciones que, en el desarrollo de la obra, aparecen de manera espontánea y sin un hilo narrativo prescrito con anterioridad. La sinopsis de la obra esboza:

En Abya Yala la necesidad de decir algo ha estado siempre acompañada de la pregunta de cómo decirlo. Es la interrogante más dura y la que produce un insomnio a veces productivo y a veces, solo insomnio, sin algo por el cual dar la cara. *Vacío* no es la excepción. ¿Cómo hablar de algo de lo cual hay tanto que decir? ¿Qué es lo que hay que poner en la escena para convocar el profundo y largo viaje que hemos emprendido 17 mujeres tan distintas? La puesta propone un camino alternativo a los anteriores en el grupo pues apuesta por una dinámica diferente con los espectadores; apela a una espectadora dispuesta, abierta y generosa; un espectador dispuesto a dejarse tocar por la música, herir por las danzas, conmover por los textos y cuestionar sus valores y principios sobre elementos que tenemos arraigados en el ser como si fueran naturales. Desea un diálogo con personas que vienen al teatro para dejarse afectar para hablar desde otro lugar.

La propuesta es completa: espacio, olor, movimiento, color, sonido, texturas unido a la estrategia de multifoco, de decisiones apenas racionales, de un inmenso trabajo colaborativo y de una horizontalidad de decisiones (Teatro Abya Yala, 2010, p. 2).

El proyecto toma como punto de partida el libro de la psicóloga costarricense Mercedes Flores, titulado *La construcción cultural de la locura femenina en Costa Rica (1890-*

1910) (2007), y extiende su arco temporal hasta 1950 para presentar una serie de casos de mujeres tratadas psiquiátricamente en el Asilo Chapuí, el hospital psiquiátrico más importante de la época, por razones asociadas con el comportamiento “natural” y “moral” femenino. El diálogo de las directoras teatrales costarricenses, Ailyn Morera y Roxana Ávila, y la participación de un equipo de trabajo de más de una docena de mujeres logró convertir en tonos, gestos y movimientos las prácticas de control político, jurídico, sexual, religioso y familiar de las mujeres en condiciones del encierro, no solo arquitectónico, sino también biopolítico. Así, *Vacío* provoca algunas tensiones que surgen entre las corporalidades colonizadas, atravesadas, sometidas y las corporalidades disputadas, liberadas y emancipadas, y entre subjetividades silenciadas y las subjetividades aullantes (Imagen 5).

Imagen 5. *Vacío* en el Teatro Universitario durante el año 2011



Fuente: Repositorio personal de Mariela Richmond.

La reconstrucción de un archivo y la indagación escénica, propia de una exploración transversal, permite como acto estético, además, re-escenificar la locura en los múltiples sistemas clasistas, patriarcales y racistas: las mujeres madres, también esposas, mujeres libidinosas, lujuriosas, pasionales, lunáticas, delirantes, histéricas, poseídas, entre otras figuras deformadas. Ese régimen de monstruosidades y anormalidades, que aparecen con frecuencia en el imaginario médico de la enfermedad, es alterado con re-presentaciones que, al exponerse públicamente, construyen nuevos significados. Este proceso de investigación y creación, acorde con una postura feminista situada, reactiva los recuerdos de las personas que se involucran en este espectáculo, escindiendo y alejando a *Vacío* de las formas tradicionales de concebir los efectos de una puesta en escena.

Soralla de Persia: una performer de sí misma

Por su parte, *Soralla de Persia. Médium, medios y modernización cultural en Costa Rica (1950-1970)* (2013), de Anabelle Contreras, es una publicación lúcida e inclasificable que propone un tratamiento detallado, arriesgado e imaginativo de la cultura, el poder y el cuerpo en la Costa Rica de la segunda mitad del siglo XIX. Contreras (2013) logra elaborar un fascinante relato – basado en la complicidad – sobre Soralla de Persia, una mujer exótica, barroca y exuberante que llegó a ser una importante pitonisa y una sabia asesora en asuntos mundanos del corazón y de la billetera. También fue una médium consultada por personas de todas las clases sociales de su época. La autora reconoce en *Soralla* un caso concreto de sujeto histórico, un producto de la cultura popular y de los medios de comunicación masiva, y una respuesta al proyecto político-cultural socialdemócrata liderado por el Partido Liberación Nacional y el caudillo José Figueres Ferrer.

La autora propone, fundamentada en los trabajos de Monsiváis, Schechner y Taylor, una lectura de la vida, obra y milagros de Soralla desde la construcción de una memoria no oficial y de la recopilación de fuentes apócrifas. Hace, con particular interés, una lectura de la cultura encarnada en Soralla, las formas de transmisión de la cultura a través de su cuerpo, sus gestos y movimientos para encontrar que estos no empatan exactamente con los ideales proclamados por el Estado benefactor costarricense y que, en ocasiones, los excedía o desviaba. Los estudios de la *performance* le permiten a Contreras escabullirse de la visión que proclama la existencia de sujetos pasivos y controlados por los dispositivos

de poder y comprender a Soralla como una inusual figura que agujereaba y atravesaba con sus actos de magia, adivinación y consejería las estructuras políticas, culturales y sociales forjadas en la Costa Rica de la posguerra. Sobre esto afirma:

Estamos diciendo con esto que el performance es ese lugar desde el cual Soralla reelaboró los términos con los cuales seguía y no seguía a sus líderes políticos, se acoplaba y no se acoplaba a su modelo de ciudadanía. Soralla con su performance era subversiva también porque imitaba, desde otra parte, el camino por el cual se produce una figura pública, de autoridad, un/a líder hegemónico/a, un/a actor/a político-cultural, y así desafiaba la pretensión del sistema de que la pertenencia a un campo político-cultural se da por medios democráticos. Tan lejos estaban aquellos actores culturales de representar e interpretar al “pueblo” como Soralla de pertenecer al campo cultural. En su performance, sin embargo, ella pasaba de ser lo representado a representar a un conglomerado dentro del sistema de relaciones entre cuatro instancias: los hechos históricos, las estructuras de representación de la democracia, el lugar que ocupaba el “pueblo” en esa democracia y el papel desempeñado por ella en el proceso de estructuración de esas relaciones. El performance fue el lenguaje con el cual Soralla expresó la subjetividad alternativa encontrada en esa fusión de persona y personaje y el contenido construido en de su “ser mujer” y el de su ciudadanía (Contreras, 2013, p. 286).

De esta manera, Soralla, muestra una capacidad especial de actuar estratégicamente ante las demás personas e instituciones. Sin embargo, no estaba representando un papel del que pudiera salir al terminar una función nocturna o un evento especial, sino un papel que implicaba su propia metamorfosis. Era una *performer* de “sí misma”, pero ajena a las vanguardias del momento. Produjo y manipuló reiterativamente su cuerpo de una forma única, irrepetible, con una puesta en escena orientalista que, con el paso de los años, fue adornando y sobrecargando de emociones, ficciones, objetos y símbolos. Virginia Rojas, el nombre de pila de Soralla de Persia, se convirtió entonces en una artista subalterna y multimedial que empleó su persona y su personaje fusionados en una sola e impactante presencia pública para “hacer” cosas con los recursos que disponía: el libro, la radio, la fotografía, la televisión y el periódico.

Cierre

En *Performance Studies Reader* (2004), el teatrólogo británico Henry Bial y la antropóloga estadounidense Sara Brady realizan una exhaustiva recopilación y presentación de trabajos publicados entre los años 1934 y 2000. En este acopio, la *performance* aparece no únicamente como una categoría, objeto o evento del arte o de las instituciones artísticas, sino, en un sentido amplio, como parte de las relaciones propias del mundo cultural. Esta renuncia implica, como afirman Bial y Brady (2004), pensar los estudios de la *performance* como un campo absolutamente plural. En relación con lo anterior, se pueden dimensionar como una episteme, una teoría, un medio, una metodología, un lente, una técnica, una intervención e incluso un producto. Esto marca la agenda futura de los estudios de la *performance* y, más bien, representa la infinidad y la posibilidad de elementos que están por identificarse e incorporarse.

A lo largo de este artículo, se han desarrollado cuatro anotaciones propositivas sobre los estudios de la *performance*. A saber: el desarrollo, consolidación, disposición y aplicación de este campo. Para esto, se ha explorado, de manera parcial y fragmentaria, algunas de sus reflexiones, de sus inquietudes y de sus quehaceres, tanto creativos e investigativos como políticos y emancipatorios. Con esto, y a partir de la revisión de aportes de autoras y autores, se pudo resaltar el carácter multívoco, abierto e inconcluso de este campo de estudio. Por esta peculiaridad, se evita valorar la pureza de las disciplinas normadas y, por el contrario, se abraza su utilidad para plantear preguntas arriesgadas e incómodas. Justamente, los estudios de la *performance* intentan constantemente huir de los procesos de autorregulación disciplinaria y de canonización dentro de los saberes hegemónicos.

La división planteada entre teoría y práctica y entre abstracción y encarnación – separación evidentemente arbitraria – tiene una trampa que, como todos los binarismos, naturalizan con el tiempo la jerarquía de valores que se le asigna a lo intelectual y lo corporal. El desafío continuo de los estudios de la *performance* es rechazar y reemplazar dicha división que está profundamente arraigada en la academia y que naturaliza las diferencias entre el pensar, el hacer y el transformar. Por esto, se debe ocupar de restablecer las conexiones entre conocimiento, creatividad y compromiso, que son pedagógicamente poderosas y que toleran y estimulan con frecuencia las contradicciones, las ambigüedades y las paradojas señaladas por Gomez-Peña (2005) en el epígrafe de este artículo.

Referencias

- Bial, H., & Brady, S. (2004). *Performance Studies Reader*. New York, United States: Routledge.
- Burke, K. (1945). *A grammar of motives*. New Jersey, United States: Prentice-Hall.
- Carlson, M. (1996). *Performance: A Critical Introduction*. New York, United States: Routledge.
- Conquergood, D. (2002). Performance Studies: Interventions and Radical Research. *TDR: The Drama Review*, 46(2), 145-156.
- Contreras, A. (2013). *Soralla de Persia. Médiu, medios y modernización cultural en Costa Rica (1950-1970)*. Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional.
- Contreras, A. (2015). Entrevista. En D. Taylor, & M. Steuernagel (Eds.), *¿Qué son los estudios de performance?* (pp. 1-10). Durham, United States: Duke University Press.
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid, España: Trotta.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *La estética de lo performativo*. Madrid, España: Abada Editorial.
- Flores, M. (2007). *La construcción cultural de la locura femenina en Costa Rica (1890-1910)*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Madrid, España: La Piqueta.
- Fuentes, M. (2020). *Activismos tecnopolíticos: Constelaciones de performance*. Buenos Aires, Argentina: Canopus Editorial.
- Fusco, C. (2011). La otra historia del performance intercultural. En D. Taylor (Ed.), *Estudios avanzados del performance* (pp. 307-342). Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- García-Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México, México: Grijalbo.
- Geertz, C. (1980). *Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*. New Jersey, United States: Princeton University Press.
- Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh, United Kingdom: University of Edinburgh.

- Gómez-Peña, G. (2005). En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos*, 11(24), 199-226.
- Gurvitch, G. (1956). Sociologie du théâtre. *Les Lettres nouvelles*, 35(1), 196-210.
- Huizinga, J. (1938). *Homo ludens*. Amsterdam, Netherlands: Amsterdam University Press.
- Jackson, S. (2001). Professing Performance, Disciplinary Genealogies. *TDR: The Drama Review*, 45(169), 84-95.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1999). *Performance Studies*. New York, United States: Rockefeller Foundation, Culture and Creativity.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1998). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, España: Cátedra.
- da Matta, R. (1979). *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar Editores.
- Martín-Barbero, J. (1987) *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- McKenzie, J. (2001). *Perform or Else: From Discipline to Performance*. New York, United States: Routledge.
- Mignolo, W. (2000). The Role of the Humanities in the Corporate University. *Modern Language Association of America: PMLA*, 115(5), 1238-1245.
- Monsiváis, C. (1995). *Rituales del caos*. Ciudad de México, México: Era.
- Preciado, P.B. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Madrid, España: Opera Prima.
- Prieto, A. (2005). Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico. *Citru.doc*, 1, 52-61.
- Prieto, A. (2019a). Las mutaciones del performance mexicano. *Conjunto*, 192-193, 75-83.
- Prieto, A. (2019b, septiembre). La Esponja Mutante de Estridentópolis. En *Hemisférico Encuentro 2019*. Conferencia conducida en la Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, México.
- Richard, N. (1986). *Márgenes e Instituciones*. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- Roach, J. (1996). *Cities of the Dead*. New York, United States: Columbia University Press.

- Sarduy, S. (1986). *Cobra*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Schechner, R. (1985). *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia, United States: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, R. (1973). Drama, Script, Theatre, and Performance. *TDR: The Drama Review*, 3, 5-36.
- Schechner, R. (1976). *Ritual, Play, and Performance*. New York, United States: Seabury Press.
- Schechner, R. (1977). *Essays on Performance Theory*. New York, United States: Drama Book Specialists.
- Schechner, R. (1988). Performance Studies: The Broad Spectrum Approach. *TDR: The Drama Review*, 3, 4-6.
- Schechner, R. (1998). What is Performance Studies? In P. Phelan, & J. Lane (Eds.), *The ends of performance* (pp. 357-362). New York, United States: New York University Press.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Argentina: Libros de Rojas y Editorial de la Universidad de Buenos Aires.
- Schechner, R. (2004). *Performance theory*. London, United Kingdom: Taylor & Francis.
- Steuernagel, M. (2015). La (in)traducibilidad de los estudios de performance. En D. Taylor, & M. Steuernagel (Eds.), *¿Qué son los estudios de performance?* (pp. 1-19). Durham, United States: Duke University Press.
- Taylor, D. (2011). Performance, teoría y práctica. En D. Taylor (Ed.), *Estudios avanzados del performance* (pp. 45-56). Ciudad de México, México: Fondo Cultura Económica.
- Teatro Abya Yala. (2010). Sinopsis de Vacío. Recuperado de <https://www.teatro-abyayala.org/node/165>
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago, United States: Aldine.

Turner, V. (1974). *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, United States: Cornell University Press.

Turner, V. (1979). *Process, Performance, and Pilgrimage*. New Delhi, India: Concept.

Turner, V. (1982). *From Ritual to Theater*. Baltimore, United States: The John Hopkins University Press.

Turner, V. (1987). *The Anthropology of Performance*. New York, United States: Performing Arts Journal Publications.