

Detrás de un performance siempre hay otro De cómo dialogan entre sí diferentes modalidades performativas*

ELIZABETH ARAIZA HERNÁNDEZ**

Abstract

BEHIND ONE PERFORMANCE THERE IS ALWAYS ANOTHER. HOW DIFFERENT MODES OF PERFORMANCE DIALOGUE AMONGST THEMSELVES. *The author analyzes the event known as the pastorela (Christmas Pageant), which is performed in the Purepecha mountains of Michoacán. Significant Mexican theatrical and artistic works based on indigenous themes are also examined, centering on the creation of the devil in the first case, and the indigenous presence in the second. The figure of the Purepecha ch'ananskua serves as a means of observing how play and performance are articulated. The goal is to reflect on the usefulness, from an anthropological perspective, of the notion of performance as "the creation of presence", and the importance in performance studies of focusing on action, "things getting done", rather than products, "the thing already done".*

Key words: *creation of presence, play, the performativity, Purepecha*

Resumen

Se analiza un evento conocido como pastorela realizado en la sierra purépecha de Michoacán. Se examinan obras significativas de teatro y de arte culto mexicano con tema indígena, identificando cómo se crea la presencia del diablo, en el primer caso, y la del indígena, en el segundo. Se remite a la ch'ananskua purépecha, para observar cómo se articulan juego y performance. El propósito es reflexionar, desde una perspectiva antropológica, sobre la utilidad de la noción de performance como "creación de la presencia", y la importancia que tiene para los estudios de lo performativo centrarse en la acción, "la cosa haciéndose", más que en el producto, "la cosa hecha".

Palabras clave: *creación de la presencia, jugar, performativo, purépechas*

Introducción

Este artículo tiene como antecedente una obra colectiva (Araiza, 2010) en la que nos esforzamos por explorar las posibilidades de una antropología del arte apta para el contexto mexicano. El eje rector de esta obra es el análisis de las formas intermedias entre arte y ritual; para construirlo retomamos algunas orientaciones teórico-metodológicas que fueron señaladas en diferentes reuniones internacionales (notablemente en el marco de la creación del museo del Quai Branly de París) tendientes a consolidar este campo, la antropología del arte, como rama de la disciplina antropológica. Una de las orientaciones que nos pareció particularmente prometedora en nuestra circunstancia investigativa, que, cabe subrayar, no sólo atiende al arte indígena, es la que destaca la importancia de centrarse en los procesos creativos más que en el resultado, el producto, la

* Artículo recibido el 05/12/13 y aceptado el 22/09/14.

** Centro de Estudios Rurales, El Colegio de Michoacán. Calle Martínez de Navarrete 505, fracc. Las Fuentes, 59699, Zamora, Michoacán <elizabeth.araiza@colmich.edu.mx>.

obra acabada. En este sentido la pregunta más pertinente no es tanto *qué* hace una obra de arte, *qué* efectos produce una práctica artística, sino *cómo* lo hace. De ahí la pertinencia de considerar el arte como “una cosa haciéndose”, algo que está tomando forma, más que como una “cosa hecha”. Las indagaciones en antropología del arte tienen que ver con los estudios del *performance*, no solamente porque al concebir el arte como todo tipo de puesta en forma y saber hacer que se transmite integran a las prácticas performativas, sino sobre todo debido a que comparten con éstos una concepción del arte y del performance como “la cosa haciéndose”. Me refiero, claro está, tan sólo a una de las muchas maneras de entender esta noción, una para la cual lo característico del performance es que se articula con “la producción de la presencia” (Gumbrecht cit. en Lehmann, 2013: 248) o más precisamente con “la creación de la presencia” (Díaz Cruz, 2000: 65). Una presencia que “no puede nunca estar allí y ser colmada en sentido pleno, pues siempre conserva el carácter de lo anhelado, de lo únicamente aludido y ya desaparecido cuando se torna experiencia reflexiva” (Lehmann, 2013: 249). Es por eso que otros autores prefieren decir “nacimiento” o “advenimiento” de la presencia (Nancy cit. en Lehmann, 2013: 250); mientras que para otros resultará más apropiado denominar a esa presencia como un “aparecer súbito” o una “epifanía autorreferencial”, que, de hecho, es lo propio de la experiencia estética (Nancy cit. en Lehmann, 2013: 251). Así entendido, el performance se caracteriza también por articular “procesos miméticos”, puesto que lo propio del “proceso mimético” –según la teoría estética de Adorno– es que “no se dirige exclusivamente a la mera imitación de lo que ya existe; antes bien es una pretensión de ir contra lo establecido y aspira a la creación de lo que todavía no existe [...] la anticipación de un ser en sí que todavía no es” (Adorno cit. en Wulf, 2008: 204).

Esta manera de entender el performance corresponde en varios sentidos a la idea que guía a una de las orientaciones más iluminadoras de la antropología del arte. Esta idea, inspirada por Warburg (1990 [1906]), sugiere que el arte no es una forma dada, como expresión emblemática de una visión del mundo, sino que se relaciona con “algo que no ha adquirido una determinación precisa pero que empuja del afecto a la forma” (Careri, 2003: 45). La puesta en forma de ese algo, esa cosa –que es difícil de nombrar con precisión–, no es un proceso que se desarrolle dentro de un arte en particular, obedeciendo a la lógica interna de una sola disciplina artística. Podríamos decir que es mediante la interacción y el diálogo entre diferentes modalidades de performance: ritual, teatro, mito, ima-

gen y narrativa. Así, por medio del diálogo entre acción, palabra e imagen, lo que hasta entonces no tenía forma puede adquirir una (Careri, 2003: 45). Los estudios que siguen esta línea (Michaud, 1998; Careri, 2003; Coquet, 2009; Didi-Huberman, 2002 y 2006) aspiran precisamente a dar cuenta de esta forma nueva que resulta huidiza en razón de que “ya no es ni del orden de la acción, ni de la palabra, ni de la imagen [o] se sitúan en un espacio que ya no es ni lingüístico, ni visual, ni performativo” (Careri, 2003: 44).

He encontrado principalmente en las obras de dos autores, ambos ubicados en el campo de la antropología del arte, indicaciones metodológicas muy útiles: primero, para poner en relación acción, imagen y palabra (Careri, 2003), y segundo, para entrelazar datos provenientes de ámbitos muy distintos como pueden serlo el de las artes llamadas *primeras* –el arte indígena o el de los pueblos originarios– y el del mundo de arte, el arte culto, las bellas artes (Coquet, 2009). Tomo en consideración que cuando Careri procede integrando en su análisis de la imagen al mito y al ritual, lo que le preocupa es dar cuenta de algo muy complicado, en tanto que no puede ser definido, sino recurriendo a la formulación metafísica que Warburg denominó “la concepción de la vida”, o bien, “la experiencia vivida” que enriquece “la complejidad del mundo y la regeneración de su inagotable alteridad” (cit. en Careri, 2003: 44). Por su parte, aquello que a Coquet preocupa –cuando entrelaza diferentes objetos de estudio: actos y producciones plásticas de sociedades pastorales africanas y europeas, prácticas artísticas contemporáneas occidentales– es indicar la relevancia que tiene para la antropología del arte un enfoque atento a las propiedades físicas de los objetos, a las dimensiones concretas del hacer artístico, al involucramiento que traduce el cuerpo en movimiento, el gesto, la relación con los materiales, la génesis manual de las formas. Por ende, se interesa por las cualidades sensibles de la experiencia y se interroga acerca de cómo la experiencia sensorial puede, mediante los artefactos, influir sobre la elaboración de las relaciones que fundamentan toda existencia social (Coquet, 2013).

Dando forma a la figura del diablo: acción, palabra e imagen

En este apartado analizaré la figura del diablo –también conocido como Luzbel, o *no ampakiti* (no bueno)– en las pastorelas, en las narraciones orales y en las figurillas de barro. Me apoyaré en el trabajo de observación directa que vengo realizando desde diciembre de

2007 en varios poblados de la región purépecha y más precisamente en Comachuén, localidad perteneciente al municipio de Nahuatzen y situada en lo más alto de la sierra purépecha (figura 1), la cual conserva un alto porcentaje de hablantes de lengua vernácula que se autodefinen como tarascos o purépechas. Entrelazaré mis datos etnográficos con fuentes de segunda mano (Carrasco, 1976; Báez-Jorge, 2003: 394-402; Gallardo Ruiz, 2005: 229-274; Muñoz Morán, 2011) relativas a los mitos, leyendas y testimonios sobre apariciones del diablo en la zona purépecha.

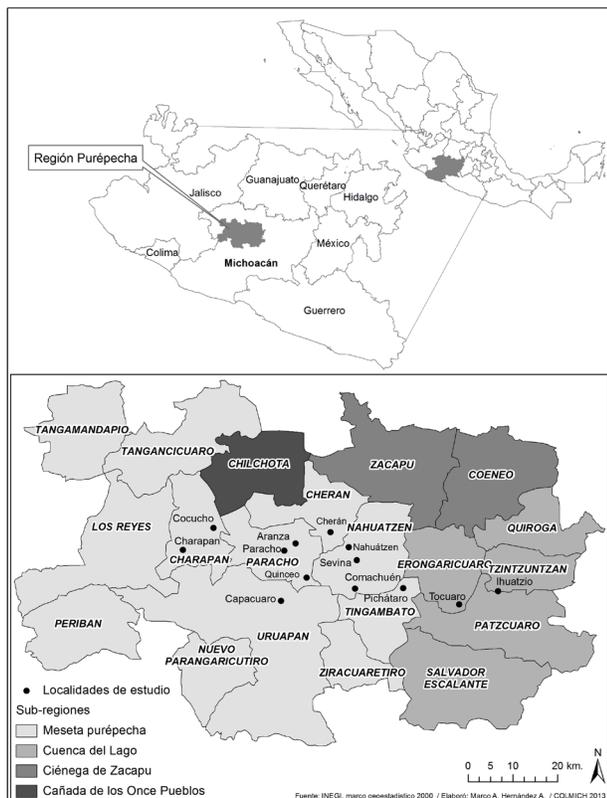
Cabe comenzar aclarando que el evento conocido en esta región como *pastorela* o *coloquio* manifiesta formas que contrastan en gran medida respecto de las pastorelas que solemos observar en ámbitos urbanos, por ejemplo en los teatros, las calles, los barrios de la Ciudad de México. La pastorela es, en principio, una representación viviente y dialogada que evoca el nacimiento de Jesucristo, el afán de los pastores por celebrar dicho acontecimiento y las tentativas del diablo por impedirlo. Este pasaje evangélico, inculcado por los misioneros españoles desde el siglo XVI, ha sido adaptado constantemente en función de la historia sociocultural del lugar donde se realiza. Hoy en día existen incontables variantes. En la región pu-

répecha, asistimos a un evento en el que se imbrican varias modalidades de actuación, cada una de las cuales pone en marcha diferentes universos sensoriales y múltiples referentes. Centrando la atención en la figura del diablo, notaremos que en lugar de vestir con un traje rojo ceñido al cuerpo a modo de segunda piel, una cola muy larga, unos cuernos pequeños y un tridente en la mano, está ataviado con una túnica y pantalón tipo pescador, una capa muy larga y un velo oscuro cubriéndole por completo el rostro, además de un tocado grande con plumas puesto sobre la cabeza. En las pastorelas de la sierra purépecha, Luzbel no figura en modo alguno como un ser gracioso, que es ridiculizado y burlado de manera constante por los pastores, por cualquier otro personaje o por el público. Deberíamos decir los luzbeles, puesto que no aparece uno solo sino tres –por lo general–, pero pueden contarse hasta siete e incluso nueve. Luzbel es el diablo principal y mientras evoluciona su actuación convoca a sus cómplices: Pecado y Astucia y a veces además a Avaricia, Envidia, Osmodeo y Satán, quienes visten trajes similares. La actuación de los luzbeles se desarrolla en un ámbito de absoluta solemnidad, seriedad y respeto.

Pero no son éstos los únicos diablos que figuran en la pastorela, ya que en una de las tres secuencias que la conforman (Araiza, 2014) aparecen decenas, incluso cientos de diablos, como en Comachuén, donde prácticamente todos los varones pertenecientes al poblado se disfrazan de diablo y lo interpretan bajo múltiples formas. Estos diablos –también conocidos como *changos*– pueden adquirir una variedad de apariencias tanto zoomorfas –burro, perro, toro, serpiente– como antropomorfas –llevando por ejemplo máscaras que recuerdan el rostro de políticos en turno, expresidentes de la República (como Salinas), militares, narcos, entre otros–. A diferencia de los luzbeles, quienes tienen el don de la palabra y en muchas variantes incluso pronuncian largos y complicados parlamentos, los diablos menores no dialogan entre sí, solamente profieren sonidos guturales que semejan bramidos, o gritos para incitar a la acción o para provocar reacciones entre el público. La acción performativa de estos *changos* consiste en bailar, sin una coreografía preestablecida, y enfrentarse unos a otros (Araiza, 2014).

Las máscaras que usan los diablos menores tienen formas muy diversas –perros, vacas, toros, políticos en turno, etcétera–, pero en algunas distinguimos claramente al personaje por los signos visuales de la máscara: dos cuernos sobre la frente, ojos desorbitados y la lengua proyectada hacia afuera de la boca. Quienes interpretan a estos diablos encargan a un maestro mascarero o a un artesano la elaboración de

Figura 1
Ubicación de la región en estudio





Ejemplo de diablos menores
(fotografía de la autora, Comachuén, 2010).



Luzbel
(fotografía de Serafín, Turícuaro, 2012).



Escena con figurillas de barro de Ocumicho,
colección de El Colegio de Michoacán
(fotografía de la autora).

sus máscaras, o las hacen ellos mismos. La confección se desarrollará a partir de una idea previa de la acción performativa que realizará aquel que se ponga la máscara.¹ En este sentido, se anuda un diálogo entre la máscara y la acción performativa, entre quienes elaboran la máscara y quienes le dan vida, entre performance e imagen.

Estos diablos han inspirado la creación de figurillas de barro en Ocumicho, localidad ubicada también en la sierra purépecha, donde se realiza la pastorela al modo que estoy describiendo. Estas figurillas de barro, gracias a las cuales Ocumicho se ha vuelto célebre en el ámbito internacional, representan al diablo en una variedad de situaciones: montado a caballo o en bicicleta, conduciendo un taxi, dando clases a unos niños diablos dentro de un aula, atendiendo a los clientes en un banco, tomando fotos y recopilando datos tal como hacen los antropólogos, incluso elaborando en el interior de un taller una figurilla de diablo que a su vez elabora una figurilla de diablo, que a su vez... y así sucesivamente (una especie de ingeniosa puesta en abismo). Los diablos esculpidos efectúan actividades propias de la vida ordinaria: trabajan, comen, se transportan de un lugar a otro, etcétera. Pero los hay también que asisten a misa, participan en una fiesta o en un ritual, entre otras actividades extracotidianas. De modo que no es raro ver estatuillas que figuran al diablo realizando alguna de las danzas del repertorio dancístico purépecha. Las más recurrentes son las que evocan la famosa Danza de los Viejitos, o bien la Danza de Moros y Cristianos, que se presenta sobre todo con ocasión de las fiestas patronales. De igual manera destacan las que evocan a uno de los dos tipos de diablos (luzbeles y diablos menores o *changos*) característicos de la pastorela.

Observando la forma que adquiere el diablo por medio de la palabra podremos identificar aspectos que se asemejan a las performances actuadas y a las figurillas de barro. Según los mitos, leyendas y testimonios sobre sus apariciones, el diablo se oculta o prefiere emerger en las afueras del pueblo, en el monte, en cuevas, parajes, barrancas, habitualmente durante la noche. Se le ve bajo la forma de un perro muy grande de color negro o blanco, con los ojos rojos; con este aspecto provoca una serie de sensaciones, como calor

excesivo, desprende destellos de lumbre y emite sonidos espantosos como alaridos. El diablo se presenta también bajo la figura de otros animales, principalmente burros, toros o víboras. Puede semejar a un hombre vestido con ropas elegantes de color negro, pero jamás con el traje típico de los purépechas, sino más bien con el que suelen usar algunos rancheros o al modo de la “estética charra” (Muñoz Morán, 2011). En cuanto charro, aparece siempre montado en un caballo negro. El diablo además se aparece bajo la forma de una mujer seductora, que incita a los hombres a ir con ella al monte. En Sevina se cree que el diablo puede también aparecer como el espíritu de un revolucionario (Muñoz Morán, 2011), mientras que en San Juan Parangaricutiro y en Ihuatzio se vincula al demonio con los agraristas, “por ir contra del principio de propiedad” (Báez-Jorge, 2003: 400-401). Precisamente algunos diablos menores se disfrazan de mujeres, bailan y realizan gestos seductores; otros se visten como charros o llevan máscaras que evocan a los agraristas. Por ello se puede decir que en cierto modo el aspecto de algunos de ellos corresponde con lo que describen los testimonios sobre apariciones. Sin embargo, no se puede aseverar que las acciones performativas de los diablos menores constituyan una puesta en escena de las narraciones orales, ni que éstas compongan el texto o el “guion” (en el sentido de Schechner, 1988) de aquéllas. Además, si sólo reparamos en la obra ya acabada, objetaremos sin duda que las estatuillas de barro que “representan” o figuran a los diablos de la pastorela casi no se asemejan en sus expresiones formales a estos últimos; es decir, no son representaciones realistas. Inspirarse en las acciones performativas tendría por objeto alcanzar un alto grado de realismo. Pero justamente esta ausencia de similitud formal –que no sean realistas ni las acciones performativas ni las elaboraciones plásticas– revela un interés más centrado en el proceso, en “la cosa haciéndose”, esto es, lo que les importa a los artesanos que elaboran las figurillas de barro, a los maestros mascareros y a quienes interpretan al diablo no es lograr una interpretación apegada, rasgo por rasgo, a los mitos, las acciones rituales o las pinturas sobre el diablo, sino expresar algo que está tomando forma.

¹ En la actualidad en Comachuén predominan las máscaras elaboradas con cartón; los diablos o *changos* –en su mayoría jóvenes, también niños o señores, pero por lo general todos varones– se organizan en cuadrillas en función de relaciones de amistad o de parentesco, llevando máscaras con formas y motivos similares que elaboran conjuntamente poniéndose de acuerdo sobre la acción performativa a realizar: pasos de danza, lugar de llegada y de salida, estrategias para enfrentar a los diablos de las otras cuadrillas.

Dando forma a la figura del indígena: teatro, literatura y pintura

En el entorno purépecha, la influencia recíproca entre acciones performativas y elaboraciones plásticas no parece apuntar a obtener como resultado una obra como imitación o reflejo fiel de lo que acontece en la realidad empírica. En efecto, las figurillas de barro no son idénticas al diablo de pastorela, y este último se parece sólo en parte a la imagen descrita en relatos orales, mitos y leyendas. En este apartado desplazo la mirada hacia otro contexto: el del teatro culto de inspiración prehispánica, en el cual lo que motiva a anudar un diálogo entre teatro o ritual, palabra o mito y pintura o “jeroglíficos” (Chavero, 1877: 2) es alcanzar un alto grado de realismo en la obra terminada tanto como en la expresión que está tomando forma. No solamente este tipo de teatro, sino también el arte culto o académico, se propuso construir una imagen del indígena, basándose en el rigor científico —el análisis de códices, crónicas, estudios arqueológicos, históricos o antropológicos— con tal de conseguir un gran nivel de realismo en expresiones teatrales, literarias y plásticas. Me refiero en particular a una vertiente del arte académico, a la cual quizá habría que denominar *aztequista*. Ésta deriva de una categoría pensada para el teatro de inspiración prehispánica, o sea el “teatro aztequista” (Araiza, en prensa), cuya creación se fundamenta precisamente en la idea de que se puede lograr una copia fidelísima, un reflejo fiel de los indígenas de la época prehispánica, con todo y su mundo, su cultura, su cosmovisión, sus mitos y en especial sus ritos.² Este deseo de figurar al indígena de la época prehispánica se volvió singularmente notable desde 1830 hasta el periodo posrevolucionario, aunque la corriente aztequista —en el teatro, la literatura y la plástica— no se limita a dicha época. Al coincidir en una misma preocupación —construir una imagen del indígena—, las diferentes artes académicas establecieron un diálogo, constituyéndose así recíprocamente.

Recordemos que en el ámbito de la literatura se crearon, desde el primer tercio del siglo XIX, obras como *Netzula* (1837), novela corta firmada con las iniciales J. M. L. —por lo que algunos estudiosos la atribuyen a José María Lacunza y otros a José María Lafragua

(Miranda cit. en Sandoval, 2012: 45)—; *La Batalla de Otumba* (1837), de Eulalio Ortega; *La profecía de Guatimoc* (1839); *Anáhuac* (1853), de José María Rodríguez y Cos; *Los Aztecas* (1854), de José Joaquín Pesado; y *Leyendas mexicanas* (1862), de José María Roa Bárcena. En tanto que las artes plásticas dieron origen a obras como *Colón ante los Reyes católicos* (1850), cuadro de Juan Cordero en el que se incluye a tres naturales americanos en actitud reverente, los cuales son presentados ante los reyes como prueba del descubrimiento del Nuevo Mundo; *El senado de Tlaxcala* (1875), de Rodrigo Gutiérrez; *Chiconcuauhtli* (1869), de Luis Coto; *Cuahutemotzin* (s. f.), de Santiago Rebuell; *Nezahualcoyotl* (s. f.), de José Salomé Piña; *El descubrimiento del pulque* (1869), de José Obregón; *Fray Bartolomé de las Casas* (1875), de Félix Parra; y *Fundación de la ciudad de México* (1889), de José María Jara. En el ámbito teatral de igual manera se hicieron notables piezas en las que personajes indígenas, fueran históricos o mitológicos, ocupaban un sitio estelar. Entre 1820 y 1886 salieron a luz pública alrededor de 15 obras de teatro cuya acción se situaba en la época de la Conquista o el primer encuentro entre españoles e indígenas. En los prestigiosos teatros de la Ciudad de México, El Principal y El Abreu, se estrenaron cinco de estos dramas (Sten, 1994): *La Noche Triste*, de Ignacio Ramírez (firmada con el seudónimo de el Nigromante); *La Hija de Moctezuma*, de Andrés Portillo; *Xóchitl* y *Quetzalcóatl*, de Alfredo Chavero (1841-1906); y *Romances históricos mexicanos*, de José Peón Contreras (1843-1907). En 1828 se convocó en Puebla a escritores criollos a participar en un concurso de dramaturgia a partir del cual se pretendía enaltecer la figura de un indígena rebelde, el joven tlaxcalteca Xicoténcatl (González Acosta, 2010: 148). Se presentaron a este concurso tres obras: *Xicoténcatl* (José María Mangino), *Xicoténcatl* (José María Moreno Buenvecino) y *Teutila* (Ignacio Torres Arroyo). Esta última lleva como título el nombre de la protagonista, una indígena cuyos comportamientos y valores morales se contraponían con los de la antagonista, doña Marina, la Malinche (González Hernández, 2002: 107).

Si nos centramos en qué hacen y qué efectos tienen las obras de arte, coincidiremos con muchas de las interpretaciones sobre la “representación” del indígena

² Mi aproximación, en este caso, es a partir de fuentes hemerográficas, los testimonios de la crítica teatral y la crítica de arte plasmados en los principales periódicos y revistas de aquella época, así como estudios académicos sobre el tema. Para la crítica de arte, véase la compilación de notas periodísticas reunidas en Rodríguez Prampolini (1997, ts. I, II y III); para la crítica teatral, consúltese *El Monitor Republicano*, núm. 78, año 28, Quinta época, México, 31 de mayo de 1878; *La Colonia Española*, núm. 142, año 5, México, 31 de marzo de 1878, pp. 2-3; *La Patria*, 16 de octubre de 1877, p. 2; *El siglo diez y nueve*, México, 11 de agosto de 1892, pp. 1-2; *Decano de la Prensa Mexicana*, México, sábado 15 de diciembre de 1894; *Biblios*, *Boletín Semanal de Información Bibliográfica* publicado por la Biblioteca Nacional, t. 4, núm. 167, México, 1º de abril de 1922, p. 51.

en las artes que le atribuyen a ésta la cualidad de infundir un sentimiento de unidad y pertenencia a una nación, forjar una identidad mexicana como distinta de la española o la europea, una identidad mestiza. El hecho de que estas obras experimentaran un auge notable justo dos décadas después de decretada la Independencia de México vendría a corroborar tales interpretaciones. En este sentido, reforzarían también la producción de un efecto político tendiente a manipular los signos, los símbolos y sobre todo los rituales provenientes de la cultura indígena con el propósito de mantener a los grupos indígenas en una situación de dependencia y subordinación respecto de los sectores dominantes de la sociedad mexicana. Esta posibilidad no se puede negar, pero si nos interesamos en el cómo, es decir, cómo lograron o no hacer tal cosa, provocar tal efecto, tendrán que distinguirse muchos matices.

Entonces, si atendemos al “cómo hacen”, podríamos identificar dos niveles en los que se pone de manifiesto una interacción e influencia recíproca entre diferentes modalidades de performance: en un primer nivel, las que provienen de la cultura o del mundo indígena: mitos, leyendas o testimonios, rituales, pinturas, esculturas, iconografía. Por ejemplo, para crear una obra de teatro sobre los indios de la época prehispánica, el dramaturgo, el escenógrafo y los actores ponían en relación el ritual, el mito y la imagen –que se describen en crónicas coloniales, en códices, en documentos escritos por indígenas que aún se preservan y en las pinturas plasmadas en los muros de los templos o en monumentos arqueológicos–. En un segundo nivel, las modalidades de performance que provienen de la cultura de los artistas mismos, del mundo del arte, es decir, del diálogo que establecieron las prácticas teatrales, literarias y plásticas para crear una imagen del indígena. En la articulación de estos dos niveles se encontraba por ejemplo, según algunos dramaturgos, como Chavero (1841-1906), el fundamento para emprender un proceso creativo que diera como resultado una obra realista; tal es el caso de su obra seminal *Quetzalcóatl* (1877). Más aún, la articulación de estos dos niveles no se guiaba por el imaginario o la idealización artística del dramaturgo, sino por el rigor científico. En las acotaciones mismas se especifica tal fundamento:

Mi distinguido amigo el señor don Antonio García Cubas ha formado los diseños de las decoraciones, reconstruyendo los monumentos toltecas *que tanto ha estudiado*. He tomado los trajes de *las descripciones más auténticas y de los mismos jeroglíficos*. He cuidado de que el lenguaje y las ideas del Ensayo, vayan de acuerdo con las

costumbres, filosofía y teogonía toltecas [Chavero, 1877: nota 2; las cursivas son mías].

La aplicación del rigor científico como procedimiento para realizar una obra altamente realista no sólo fue cultivada por Chavero, sino por muchos otros dramaturgos, pintores o literatos de la misma época. Cabe citar el caso, que quizá nos sea más conocido, del antropólogo Manuel Gamio, quien incursionó en cierto modo en el teatro azteca, puesto que su guion cinematográfico *Tlahuicole* fue adaptado para su presentación como pieza teatral en la explanada de las pirámides de Teotihuacan (De los Reyes, 1991: 27-30). Justamente, el diálogo crítico que estableció Gamio con De la Bandera, autor del guion *Cuauhutemoc* (1919), y realizador de la película con el mismo título, dio lugar a la creación de esta nueva forma teatral, que fue el teatro azteca en versión de Gamio. Este último pensaba que solamente una persona con sólidos conocimientos históricos, antropológicos y arqueológicos podría llevar a cabo con éxito la empresa de producir una representación verídica, un reflejo realista del México precolombino. En su solicitud de registro del guion para los derechos de autor, Gamio argumentó que:

la arquitectura, la indumentaria, la decoración, la mímica y otros elementos, habían sido inspirados en el estudio científico de los monumentos arqueológicos, de los códices o pinturas jeroglíficas indígenas, de las leyendas, de los relatos históricos de origen prehispánico [Gamio cit. en De los Reyes, 1991: 11].

Cabe destacar que el argumento de la obra teatral de Chavero, *Quetzalcóatl*, se basa –precisa él mismo en las acotaciones del texto (1877)– en el mito que da cuenta del origen del pulque, el cual es evocado en un escenario con muchos enredos en el que la trama principal es un triángulo amoroso: Huitzilopochtli y Quetzalcóatl deben sobreponerse a varios obstáculos para alcanzar el amor de Xóchitl. Lo que interesa destacar es que, en la misma época, este mito dio lugar a la creación de un óleo por parte del reconocido pintor José Obregón, al cual tituló *El descubrimiento del pulque* (1869). Resulta significativo que la fuente directa de inspiración del pintor fuera una recopilación de leyendas dadas a conocer por Roa Bárcena en 1862, con el título de *Xóchitl o La ruina de Tula*. Así pues, teatro, literatura y obras plásticas colocaron un mismo mito como objeto de inspiración y podemos suponer que al darle forma se influenciaron recíprocamente. Entre los numerosos ejemplos de este tipo de diálogo cabe resaltar tan sólo el que se anudó en torno a la

figura de Cuauhtémoc, ese mártir de la patria, “la más hermosa figura épica de la historia americana” –según señaló Justo Sierra (cit. en Zavala, 1946: 345)–, y especialmente al episodio del suplicio del que fue objeto. La expresión de este gesto en particular, el rostro del personaje siendo torturado, su cuerpo sufriente, martirizado por las llamas, es con frecuencia plasmada en obras de aquella época y aún en nuestros días. Baste mencionar en literatura: *La profecía de Guatimoc* (1839), de José María Rodríguez y Cos; en pintura: *Cuahutemotzin* (s. f.), de Santiago Rebuell; en teatro: *Cuauhtémoc* (1900), de Tomás Domínguez Illanes. Acaso habría que ver en dicha expresión, “la vuelta a la vida de lo antiguo” o *Nachleben*, según el sentido que atribuyó a esta noción Warburg (cit. en Didi-Huberman, 2006: 110), o, en palabras de Careri (2003), unas *formas gestuales arcaicas* que vuelven cada vez con mayor intensidad. La elocución del poeta cubano José Martí dirigida a los jóvenes pintores es reveladora del tipo de gestualidad que se buscaba manifestar:

Copien la luz en el Cinantécatl y el dolor en el rostro de Cuauhtémoc; adivinen cómo se contraían los nervios de los que espiraban sobre la piedra de los sacrificios; arranquen a la fantasía los movimientos de compasión y las amargas lágrimas que ponían en el rostro de Marina el amor invencible de Cortés, y la lástima de sus míseros hermanos [Martí cit. en Ruiz Naufal, 2006: 58].

Para dar forma a estas expresiones gestuales de la Antigüedad, en este caso del pasado precolombino, algunos artistas recurrieron al modelo de la Antigüedad griega o romana. Al hacerlo, buscaban también dar una imagen de los aztecas, principalmente, como poseedores de una cultura refinada, sofisticada, con altos valores espirituales, asociándola con la greco-romana. Este procedimiento suscitó en los críticos

de arte y en el público en general gran impresión tanto favorable como condenatoria. Esta última no soportaba que para afirmar lo que es nuestro se recurriera a modelos extranjeros, pues a partir de la obra acabada juzgaba la obra fija, sin considerar el proceso de creación. Por último, cabe apuntar que, durante este mismo periodo, hubo artistas que en lugar de fundamentarse en el rigor científico o en modelos grecorromanos, se basaron en su propia experiencia perceptiva, en el modelo que les proporcionaba la observación directa de un ritual llevándose a cabo y realizado por los mismos indígenas. Un caso significativo es el óleo titulado *El velorio* (1889), elaborado por el pintor José Jara. En él se pueden ver las marcas, las huellas que revelan que el pintor tomó como base un ritual que se estaba realizando, por lo que pudo plasmar con suma precisión el vestuario de los personajes, los peinados, así como los elementos del entorno, la luz de las velas, incluso los gestos y las posturas corporales en actitud de duelo. Este procedimiento también fue y sigue siendo ampliamente utilizado en el teatro (Araiza, en prensa), dando lugar a nuevas formas de expresión que se pueden denominar *indigenistas* y *neoztequistas*. Por supuesto no es sólo en torno a la figura del indígena que las diferentes artes establecen un diálogo. En ocasiones, de lo que se trata es de dar forma, por ejemplo, al propio cuerpo captando el momento justo en que éste está haciéndose. Cabe citar el caso de las impresionantes esculturas vivientes de Javier Marín (nacido en 1962), que evocan a seres cuyos cuerpos han sido lacerados, deformados, atormentados, por razones sobre las que el observador está conminado a imaginar. Son cuerpos en los que los signos del sufrimiento, el cansancio, el dolor, la angustia, las heridas provocadas en las pequeñas batallas cotidianas no se ocultan ya –con maquillaje, fajas o cirugías plásticas para alcanzar un modelo



Escena teatral que representa el suplicio de Cuauhtémoc, 1965 (archivo fototeca INAH). Izq. *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1893. Leandro Izaguirre. Óleo sobre tela, 294.5 x 454 cm. Museo Nacional de Arte.

ideal de belleza según los cánones occidentales—, sino que son puestos al descubierto. Lo interesante es que estas esculturas dieron lugar a un performance artístico. Cuatro actores y danzantes realizan las mismas posturas corporales, los mismos gestos, pero en un intento de devolver a estas esculturas el dinamismo y la intensidad de movimiento que les es propio. Tanto las esculturas de Marín, como el performance que les da vida, están suscitando la elaboración de numerosas narrativas.

Los que acabo de describir son casos ejemplares de performance en tanto que lo que prevalece es la presencia provocadora del cuerpo viviente del actor, la copresencia del público y su implicación en el proceso de puesta en forma, de creación de la presencia. Pareciera que, al introducir una dimensión “realista”, el teatro azteca reprime esta creación de presencia, puesto que pese a esta pretensión de realismo no hace sino crear una figura imaginaria o virtual —por no decir “falsa”, “distorsionada”, o “irrisoria”, como señaló la mayoría de las veces la crítica teatral— del indígena. Pero por imaginaria o virtual que sea esta presencia no deja de reforzar o alterar “las disposiciones, los hábitos corporales, las relaciones sociales, los estados mentales” como lo hacen todos los géneros de performance al “hacer presentes realidades suficientemente vividas como para conmover, seducir, engañar, ilusionar, encantar, divertir, ilusionar” (Díaz Cruz, 2000: 65). De hecho, los performances de los diferentes tipos de teatro con tema indígena provocaron que a los indígenas y a sus rituales no los volviéramos a ver como los veíamos antes (Araiza, en prensa). Sin embargo, los eventos que aquí describo y que se realizan en la región purépecha indican que quizá debamos asumir que existen variantes en la creación de la presencia, puesto que los efectos que ésta produce son variables. En algunos casos, estos efectos —reforzar o alterar las disposiciones, los hábitos, etcétera— no se producen después de haberse manifestado ciertas realidades, sino en el aquí y ahora, en el momento mismo en que se ejecuta la acción por medio de la cual se crea la presencia. Así, por ejemplo, en una secuencia de la pastorela en la que niños y niñas o muchachos y muchachas que son solteros crean la presencia de patrimonios conformados por un rancho y una ranchera, están estableciendo un compromiso para el matrimonio. Ellos experimentan una transformación real al momento mismo de realizar sus acciones performativas. Algo similar sucede, como veremos, en un evento denominado *ch'ananskua*. Estas acciones corresponden plenamente con la noción de performativo en el sentido de los actos de habla a los que refiere Austin (1996 [1955]). No obstante, para los purépechas esto no es más que juego o rejuego

(según se traduce al español la palabra *ch'ananskua* y la asociación que en este contexto se hace entre el juego y la acción que consiste en “representar un papel”). Merece la pena dedicar el último apartado de este artículo a reflexionar sobre la acción de jugar a partir del caso purépecha.

***Ch'ananskua* o la acción de jugar**

Ch'ananskua, en lengua purépecha, señala “lo que se vuelve a jugar cada año o muchas veces” y suele traducirse al español como “rejuego” o simulación. Esta palabra es un sustantivo que se compone de la raíz *chanan* —presente también en el verbo *chanani* (jugar)— y el morfema *kua* para formar sustantivos. En la mayoría de los poblados de la región purépecha (figura 1) es el nombre de un evento festivo que se lleva a cabo en fechas que coinciden con el Corpus Cristi —mayo o junio— en el calendario de la religión católica. En algunas otras localidades se le llama así a una de las secuencias de acción ritual que se realizan para celebrar el Carnaval (en Cheranastico, por ejemplo). En la *ch'ananskua* de Corpus Cristi, la acción central es el rejuego de los oficios. Agricultores, carpinteros, cazadores, artesanos, entre otros, efectúan frente al público las acciones propias de sus respectivos oficios (Araiza, 2010: 129-157). En principio, éstos son ejecutados tal como en la vida ordinaria, pero es frecuente que se exageren algunos aspectos: gestos que se enfatizan, rostros cubiertos con tizne —como en el caso de los agricultores o los cazadores—, vestuario y herramientas de trabajo que ya no son habituales se vuelven a utilizar.

En la *ch'ananskua* de Carnaval, los muchachos y las muchachas que tienen entre ocho y 16 años y que son solteros realizan en espacios públicos y ante la mirada de la gente del pueblo ciertas acciones para demostrar que están capacitados para llevar a cabo los trabajos característicos de los hombres y las mujeres que están casados: ir al monte a cortar un tronco de árbol, hacer tortillas, preparar ciertos alimentos, entre otros. Es ésta la acción principal dentro de un marco festivo que involucra muchas otras ejecuciones corporales, como danzas y procesiones. Por tanto, podría decirse que la *ch'ananskua* de Carnaval es una preparación para la ceremonia nupcial. En muchas ocasiones, a partir de esta simulación, en la que demuestran que están listos para el matrimonio, muchachas y muchachos salen casados de verdad. A este respecto las concepciones de performance, entendido en cuanto representación o puesta en escena, no resultan de gran ayuda ya que conducen a perder de vista la transformación que, como en estos dos últimos

casos, produce el rejuego en las personas que lo ejecutan. Quienes participan en la *ch'ananskua* o en las pastorelas, no están nada más representando el papel que desempeñan o que aspiran a desempeñar en la vida cotidiana –ser agricultor, carpintero, esposa, esposo–, un papel que por algún motivo se habría vuelto difuso³ para los miembros de su comunidad, sino que están siendo partícipes de una experiencia sensorial –sentir las semillas de maíz, la planta de éste y los elotes entre las manos; modelar un tejamanil, una cuchara, una canoa, golpe a golpe sobre un trozo de madera; crear figuras de colores entrecruzando hilos sobre un pedazo de tela; o dar forma a las tortillas y a las corundas sobre un pedazo de masa de maíz–. En el caso de la *ch'ananskua* de Carnaval, están dando forma corporal a algo que influye en la construcción de relaciones sociales. Para decirlo con Houseman (2008), están elaborando su propia experiencia emocional y afectiva e instaurando así relaciones sociales en el momento mismo de ejecutar sus acciones corporales.

No deja de llamar la atención el hecho de que en este contexto purépecha se asocie el juego –o rejuego– y la acción de jugar con las prácticas que constituyen el objeto de los estudios del performance: ritual, carnaval, teatro, actos de simulación o simulacro. Además, el juego y la acción de jugar no sólo están presentes en los marcos de celebración que acabo de mencionar. De acuerdo con algunos testimonios, que ameritan ser confirmados teniendo en cuenta los usos de la lengua purépecha en diferentes poblados, cuando alguien interpreta un personaje se dice que “está jugando”, por ejemplo, a hacer de diablo, en el marco de la pastorela –la expresión es *chanani no-ampakiti*–;⁴ pero también se aplica a otros personajes: jugar a o hacer de rancho o de ranchera. Así, todo parece indicar que la acción de jugar no únicamente se realiza en entornos rituales y festivos. En la vida ordinaria, los niños dicen *jucha uichu chambini*, cuando están jugando a imitar –o a hacer de– perros; o bien, *jucha chambini kumachinkua sapi*, “estamos jugando a la casita”; o los adultos también pueden decir *jucha uay chambini*, “estamos haciendo de ardillas”; los animales por su parte juegan cuando se comportan de manera inusual.⁵ Los santos juegan, por ejemplo, al Niño

Dios, según oí en varias ocasiones en diversos poblados de la sierra.⁶ Se le ve y se le escucha cuando sale a jugar, tiene juguetes y manifiesta emociones a través de sus gestos que cambian continuamente. Con base en estas observaciones, no intento señalar la pertinencia de sustituir la categoría analítica de performance por la de juego, más bien busco reflexionar sobre las perspectivas que ofrece una antropología del juego atenta no sólo a la cosa hecha (el juego), sino a la cosa haciéndose (la acción de jugar) y a las interacciones de la acción de jugar con otras modalidades de performance (ritual, fiesta, teatro...). Cabe abundar al respecto a partir de uno de los trabajos más recientes en los que se proporciona un enfoque novedoso para la antropología del juego.

En su magnífica obra *Jouer. Étude anthropologique à partir d'exemples sibériens*, Roberte Hamayon (2012), reconocida como la gran especialista del área mongola y siberiana, apunta que en dicha área el vocabulario relativo a la acción de jugar es omnipresente. Jugar se denomina a una fiesta, a un ritual o a un episodio de ritual, lo mismo que al acto de imitar a los animales; estos mismos juegan y los chamanes a su vez de igual manera juegan. Esta constatación la conduce a preguntarse si no sería más conveniente para los antropólogos tomar al pie de la letra esta asociación que los siberianos y los mongoles, así como sus vecinos, establecen entre ritual y juego: empleando verbos que quieren decir *jugar* para designar el acto ritual. Además comprobó que no solamente en Siberia sino en otras regiones del mundo ciertos juegos pueden tener las propiedades que de ordinario caracterizan a los rituales. En efecto, en muchas descripciones de los etnólogos y los antropólogos, por ejemplo en un coloquio sobre ritualización al cual ella asistió, la palabra “juego” figuraba como traducción literal de un término autóctono que designa un ritual o un episodio de ritual. No obstante, este hecho no fue considerado para el análisis antropológico. Acaso esto se deba, señala Hamayon, a que se juzga que este término es incongruente en un contexto ritual. “Como si no pudiera o no debiera existir vínculo alguno entre lo serio del ritual y la supuesta ligereza del juego” (Hamayon, 2012: 16). Por mi parte, intenté argumentar que para los purépechas lo serio no se opone al juego, incluso

³ Recordemos que Gluckman (1978: 251) atribuyó la necesidad de representar los papeles de las personas por medios rituales a la confusión que éstos generan en la vida ordinaria; el ritual es entonces una puesta en escena de papeles sociales –que en la vida ordinaria tienden a disolverse– y que tiene como efecto la resolución del conflicto social. Como indica Lassègue (2003), no queda claro en la teoría de Gluckman en razón de qué los lazos sociales tenderían a disolverse por sí mismos.

⁴ Tata David Diego, maestro de lengua purépecha, comunicación personal.

⁵ Tata David Diego, maestro de lengua purépecha, comunicación personal.

⁶ Notas de mi cuaderno de campo: Ocumicho, diciembre de 2007; Comachuén, diciembre de 2011 y 2012; Pichataro, diciembre de 2012; Aranza, octubre-noviembre de 2011 y 2012.

la devoción no se opone a la burla. Prueba de ello es la *ch'ananskua*, entre muchas otras festividades y rituales (Araiza, 2010: 138). Esta ocultación etnográfica, continúa explicando la autora, evidencia en toda su extensión la condenación crónica del Occidente cristiano a todo lo que es juego y jugar.⁷ La apuesta de Hamayon es alcanzar una visión universal de la acción de jugar a partir del caso siberiano, es decir, poner en relación los casos particulares para detectar principios similares en las diferentes formas que adquiere dicha acción. Ahora bien, si no es sumando casos particulares, haciendo inducciones o deducciones de éstos, ¿cómo entonces alcanzar dicha visión? Nuestra autora sugiere no centrarse tanto en el juego sino en el verbo jugar. Así, jugar ha de considerarse no como un tipo de actividad, ni siquiera como un modo de acción, sino como una modalidad de la acción, ya sea ésta organizada o no. Así lo señaló Benveniste en un artículo sobre “el juego como estructura” (Hamayon, 2012: 21) en el entendido de que el juego “es una modalidad de toda actividad humana”. Además, enfocarnos en el jugar permite captar el proceso más que el producto. Finalmente de lo que se trata es de analizar la acción humana en cuanto tal, en su dimensión antropológica, y como esto que se emprende y se vive se concibe como una acción (siguiendo a Hamayon sobre “el jugar”), en sus distintas expresiones y modalidades, logra tener una eficacia social, la transformación efectiva de quienes ejecutan dicha acción.

Para una conclusión abierta

Un modo de concluir sería mencionando que la noción de performance no deja de ser una herramienta útil para pensar en términos antropológicos, pese a –o quizá precisamente debido a– que no ha sido todavía definida con precisión. En estas páginas exploramos algunas de las posibilidades que ofrece la noción de performance como creación de la presencia, entrelazando con una concepción del arte con la que coincide en varios sentidos. Así entendido, performance abre perspectivas prometedoras, por ejemplo la que señala la pertinencia de estudiarlo captando la relación y el diálogo que establece con otras modalidades de performance. De este modo podemos elucidar viejos temas desde un ángulo diferente, como el de la “representación” del indígena en las artes, o bien, la relación entre ritual, teatro y juego –a partir de los eventos de la región purépecha–. Llegados a este punto debemos

reconocer que por muy prometedor que sea esta noción de performance como creación de la presencia, no deja de suscitar nuevos interrogantes sobre los que habría que profundizar en trabajos futuros. Si bien todo género de performance hace presentes ciertas realidades, los efectos que esta presencia provoca no son equiparables: las acciones que se llevan a cabo en el marco de la *ch'ananskua* y de la pastorela transforman realmente a quienes las ejecutan. En cambio, en el teatro azteca y en todo género teatral la transformación no se produce al momento de realizarse la acción sino que ésta es diferida en el tiempo. Entonces todo parece indicar que hay variantes en la creación de la presencia, puesto que los efectos varían de un contexto a otro; la presencia que se crea en un marco ritual no es de la misma naturaleza que la que se crea en un marco teatral. Es decir, pareciera que algunas modalidades de performance son más performativas –en el sentido de la teoría de los actos del habla– que otras. Es necesario continuar reflexionando al respecto a partir de un corpus amplio de datos empíricos.

Bibliografía

- ARAIZA, ELIZABETH
 2013 “El arte de actuar varias realidades particulares. Notas para un estudio antropológico de las pastorelas del territorio purépecha”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. XXXIV, núm. 35, pp. 181-218.
 2014 “Ritual, teatro y performance en un culto al Niño Dios y al Diablo. Las pastorelas de la región purépecha. Michoacán, México”, en *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 100, núm. 1, pp. 171-198.
 En prensa *Actuando identidades y rituales. Una historia del teatro indígena en México*, El Colegio de Michoacán (Colmich), México.
- ARAIZA, ELIZABETH (ED.)
 2010 *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, Colmich, México.
- AUSTIN, JOHN L.
 1996 *Cómo hacer cosas con las palabras*, Paidós, Barcelona [1955].
- BÁEZ-JORGE, FÉLIX
 2003 *Los disfraces del diablo. (Ensayo sobre la reinterpretación de la noción del Mal en Mesoamérica)*, Universidad Veracruzana, Xalapa.
- CAILLÉ, ALAIN
 2012 “Jouer. Une étude anthropologique, de Roberte Hamayon, suivie de la préface inédite d'Alain Caillé”, en *Revue du MAUSS permanente*, octubre, París <<http://www.journaldumauss.net/.?Jouer-Une-etude-anthropologique-de->>.

⁷ Resulta bastante revelador al respecto el hecho de que dos de las grandes obras dedicadas al juego: *Homo ludens*, de Huijziga, un historiador, y *Los juegos y los hombres*, de Callois, un escritor, hayan sido elaboradas fuera del campo de la antropología (Caillé, 2012: 7).

- CARERI, GIOVANNI
2003 "Aby Warburg: Rituel, *Pathos formel* et forme intermédiaire", en *L'Homme*, núm. 165, pp. 41-76.
- CARRASCO, PEDRO
1976 *El catolicismo popular de los tarascos*, Secretaría de Educación Pública (SepSetentas), México.
- CHAUVERO, ALFREDO
1877 *Quetzalcoatl: ensayo trágico en tres actos y en verso*, Imprenta de Jens y Zapiaín, México <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/quetzalcoatl-ensayo-tragico-en-tres-actos-y-en-verso--0>>.
- COQUET, MICHELE
2009 "Savoir faire et donner forme, ou ce qui advient lorsqu'on façonne une œuvre", en *Histoire de l'art et anthropologie*, Institut National d'Histoire de l'Art/Musée du Quai Branly ("Les actes"), París, pp. 213-226.
2013 "Du sensible comme source de connaissance", conferencia dictada en El Colegio de Michoacán.
- DÍAZ CRUZ, RODRIGO
1998 *Archipiélagos de rituales. Teorías antropológicas del ritual*, Anthropos, Barcelona.
2000 "La trama del silencio y la experiencia ritual", en *Alteridades*, año 10, núm. 20, julio-diciembre, pp. 59-74.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES
2002 *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, París.
2006 *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- GALLARDO RUIZ, JUAN
2005 *Medicina tradicional p'urhépecha*, Colmich, México.
- GLUCKMAN, MAX
1978 *Política, derecho y ritual en la sociedad tribal*, Akal, Madrid.
- GOFFMAN, ERVING
1991 "Réplique à Denzin et Keller", en *Les cadres de l'expérience*, Les Éditions de Minuit, París, pp. 132-159.
1993 *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu Editores, México.
- GONZÁLEZ ACOSTA, ALEJANDRO
2010 "Se levanta el telón: 'Señoras y señores: ¡La Independencia!'", en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol. XV, núms. 1 y 2, pp. 147-151.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, CRISTINA
2002 *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana*, Ediciones Encuentro, Madrid.
- HAMAYON, ROBERTE
2012 *Jouer. Étude anthropologique á partir d'exemples sibériens*, La Découverte, París.
- HANDELMAN, DON Y GALINA LINDQUIST (EDS.)
2004 *Ritual in its Own Right*, Berghahn Books, Nueva York.
- HOUSEMAN, MICHAEL
2003 "Vers un modèle anthropologique de la pratique psychothérapeutique", en *Thérapie Familiale*, vol. 24, núm. 3, pp. 289-312.
2008 "Relations rituelles et recontextualisation", en Haruka Wazaki (ed.), *Multiplicity of Meaning and the Interrelationship of the Subject and the Object in Ritual and Body Texts*, Nagoya University, Nagoya, pp. 109-114 <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00445620>>.
- HOUSEMAN, MICHAEL Y CARLO SEVERI
1994 *Naven ou le donner à voir*, Centre National de la Recherche Scientifique Éditions/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, París.
- LASSÈGUE, JEAN
2003 "Ritualisation et culture", ponencia presentada en el Séminaire Formes Symboliques, París, 4 de marzo <www.lassegue.net>.
- LEAL, LUIS
1960 "Jicoténcal, primera novela histórica en Castellano", en *Revista Iberoamericana*, vol. XXV, núm. 49, enero-junio, pp. 9-31.
- LEHMANN, HANS-THIES
2013 *Teatro posdramático*, Paso de Gato/Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, México.
- MICHAUD, PHILIPPE-ALAIN
1998 *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, París.
- MUÑOZ MORÁN, ÓSCAR
2011 "El diablo y la enfermedad: precisiones en cuanto al concepto de susto/espanto entre los indígenas de Michoacán, México", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates*, 31 de marzo <<http://nuevomundo.revues.org/61215>> [1º de octubre de 2012].
- REYES, AURELIO DE LOS
1991 *Manuel Gamio y el cine*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, IDA
1997 *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, ts. I, II y III, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 2ª ed.
- RUIZ NAUFAL, VÍCTOR
2006 "El indio real y el indio ideal: un dilema en el arte académico mexicano del siglo XIX", en *Estudios*, núm. 76, primavera, pp. 45-64.
- SANDOVAL, ADRIANA
2012 "Dos cuentos del siglo XIX sobre indígenas", en *Literatura Mexicana*, vol. XXIII, núm. 1, pp. 43-67.
- SCHECHNER, RICHARD
1988 "Drama, Script, Theater and Performance", en *Performance Theory*, Routledge, Londres/Nueva York, pp. 66-169.
2000 *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- SEVERI, CARLO (DIR.)
2003 *L'Homme*, núm. 165, enero-marzo, *Image et Anthropologie* <<http://lhomme.revues.org/293>>.
- STEN, MARÍA
1994 "Estudio introductorio: El mundo prehispánico en el teatro del siglo XIX", en Héctor Azar y Patrick Johansson (eds.), *Dramas románticos de tema prehispánico (1820-1886)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp. 11-36.
- WARBURG, ABY
1990 *Essais florentins*, Klincksieck, París [1906].
- WULF, CHRISTOPH
2008 *Antropología. Historia, cultura, filosofía*, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- ZAVALA, SILVIO
1946 "Tributo al historiador Justo Sierra", en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia correspondiente de la Real de Madrid*, vol. 4, octubre-diciembre, Academia Mexicana de la Historia, México, pp. 343-366.