

# Presentación

**L**ugar de intersecciones, por tanto, con su propia genealogía de deudas, los estudios del *performance* han emergido de la confluencia de distintas disciplinas y corrientes del pensamiento contemporáneo: antropología, arte y teatrología; lingüística, etnomusicología y psicología; sociología, interpretación oral, historia, semiótica y filosofía; feminismo, folclore y psicoanálisis; estudios culturales, poscoloniales, de la ciencia y la tecnología, organizacionales, *queer*. Con éstas y sus diversas tradiciones teóricas ha tenido convergencias y desencuentros. Como señala uno de los autores de este número de *Alteridades*, que usted, amable lector, tiene en las manos o en la pantalla, no poco se ha subrayado el carácter inaprehensible del concepto de *performance*: se ha resistido a los contornos fáciles, a los límites precisos, a las fronteras puntuales. Cuanto más nos empeñamos en definirlo, en descubrir sus pliegues, en caracterizarlo, tanto más indicamos lo que hace –como si estuviéramos en una carrera sin fin, donde la meta se aleja cuando nos acercamos a ella–. A esta suerte de indeterminación abona el hecho de que, como escribiera Richard Schechner –uno de los actores centrales de este tipo de estudios–, algo *es performance* (un ritual), o bien, algo se puede estudiar *como si fuera performance* (véanse más adelante los comentarios sobre el texto de Adriana Guzmán). El concepto de *performance* es la encarnación de una multitud de prácticas culturales. Marvin Carlson, por ejemplo, subraya que “es esencialmente un concepto que impugna” (1996: 1); Diana Taylor lo va desdoblado en un conjunto de quehaceres, por lo menos “es una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico” (2012: 31); Antonio Prieto nos ofrece una metáfora lúdica: “el *performance* es una *esponja mutante* [...] *esponja* porque absorbe todo lo que encuentra a su paso: la lingüística, la ciencia de la comunicación y de la conducta, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género, los estudios post-coloniales, entre otros [...] Es *mutante* gracias a su asombrosa capacidad de transformación en una hueste de significados escurridizos...” (2005: 53-54), una esponja multiforme que viaja entre diferentes saberes, prácticas, concepciones, formas de vida, pero también gusta fugarse de ellas; para Dwight Conquergood existen en el *performance* tres líneas de actividad y análisis entrecruzadas: 1) es un trabajo de imaginación y objeto de estudio; 2) es una pragmática de indagación; y 3) es una táctica de intervención, un espacio alternativo de lucha, de aquí que asigne a los estudios del *performance* los compromisos con las tres *a* y con las tres *c*: arte, análisis y activismo; creatividad, crítica y ciudadanía, es decir, compromiso cívico por la justicia social. A su vez, Anne W. Johnson nos remite a “*la doble hélice semántica del performance*, que es indeterminadamente ondulatoria y particular, que une relaciones sociales y semióticas”, nace en el movimiento y denota el acto de cumplir, lograr, desempeñar, “implica la participación plena en una relación social, indica la realización corpórea (y muchas veces artística) de una obra, de un texto, de una idea” (2014: 12); para Elin Diamond, el *performance* es “un hacer y una cosa hecha” (1996: 1), al mismo tiempo que objeto de estudio y metodología para estudiar; y, en su notoria ambigüedad, *performance* alude en el ámbito empresarial a la persistencia, gestión, costos y eficiencia –de un motor, por ejemplo–. Podemos seguir ilustrando la enorme maleabilidad de este concepto nómada que ha tenido una enorme capacidad de propagación. A pesar de ello, o tal vez por ello, es un concepto útil y pertinente dado que ha permitido la organización efectiva

de aquellos fenómenos que forman parte de sus diversos dominios, aunque éstos sean, como de hecho lo son, móviles y mutantes.

Este número de *Alteridades* –y no está de más agradecerle el generoso hospedaje que nos ha brindado, a pesar de no ser una colección de textos plenamente ubicados en la tradición y prácticas antropológicas–<sup>1</sup> ilustra la concurrencia en los estudios del *performance* de disciplinas, tradiciones intelectuales y teóricas varias, con quienes dialoga y debate, con quienes está en deuda, y a partir de las cuales ha sabido erigir horizontes analíticos, prácticas sociales y artísticas innovadoras, fructíferas, y socialmente comprometidas. Toda lectura es inevitablemente parcial y muchas veces indica las preocupaciones, preguntas y limitaciones del lector. Por tanto, las notas que siguen sobre cada uno de los trabajos que integran el *Alteridades* que aquí presento buscan destacar sus argumentos más relevantes para invitarlos a leerlos y, al mismo tiempo, no dejan de ofrecer una muy personal lectura. Abre este número con el artículo de Rodrigo Díaz, “Iconoclasia, *performance* y la opacidad de la presencia”. En éste el autor se propone ahondar en una de las notas constitutivas del *performance*: la creación de la presencia, con la que desafía un tópico ampliamente arraigado en ciertas teorías sociales y perspectivas de las humanidades, para las cuales la interpretación –esto es, la identificación y atribución de significado– debe ser su práctica central o, aun, su práctica exclusiva. A partir de un clásico ejemplo, el de la tensión entre idolatría e iconoclasia, y con apoyo de la semiosis de Pierce y la categoría de *persona distribuida* del antropólogo Alfred Gell, Díaz subraya los íntimos entrelazamientos entre efectos-de-presencia y efectos-de-significado. “Debemos restablecer –afirma– nuestro contacto con las cosas del mundo, reconocer y asumir la tangibilidad y cercanía física de las relaciones y el mundo, pues nuestro vínculo con las cosas no es sólo una relación de atribución de significados, es un pasmo ante su efecto”.

Si el trabajo de Rodrigo Díaz se ocupa por elucidar la creación de la presencia, en “Nombrando a los monstruos en zonas de fricción: reflexiones antropológicas sobre sufrimiento social y responsabilidad”, Anne W. Johnson atiende, sí, la presencia, pero de lo insólito, no en fábulas medievales, sino en conflictos –*zonas de fricción*, Anne L. Tsing *dixit*– del mundo contemporáneo: relaciones de fricción entre actores locales y globales, aunque no menos las experiencias de sufrimiento social que ellas han gestado. A partir de distintos ejemplos etnográficos, Johnson ilustra la emergencia de monstruos, fantasmas, brujos. Argumenta que “el discurso sobre los monstruos permite, por un lado, dar sentido epistemológico, moral y pragmático al sufrimiento social [...] Los monstruos son ‘buenos para pensar’ las tensiones, ya que marcan los límites cognitivos y morales establecidos en una sociedad”. Se enfoca centralmente en dos casos: en los “fantasmas salvajes” que aparecieron en la aldea china de Zhizuo después del maoísmo, y en las acusaciones de brujería que han ocurrido en el contexto de los enfrentamientos entre el pueblo yonggom de Nueva Guinea y una minera transnacional. En zonas de fricción, continúa, “el acto de nombrar al monstruo puede llegar a ser una manera de materializar el sufrimiento social y fincar responsabilidades”; por ello, justo por ello, “los representantes del Estado, las empresas transnacionales y otros ‘agentes de la modernidad’ también pueden convertirse en monstruos y, por ende, ser sujetos a acciones para derrotarlos”.

Para Max Herrmann –fundador de los estudios contemporáneos del teatro en Alemania en las primeras décadas del siglo xx y una de las influencias más notables para la emergencia de los estudios del *performance*, a decir de la estudiosa alemana Erika Fischer-Lichte– lo más importante del teatro es su *performance*, no el texto. Muerto en 1942 en un campo de concentración nazi, Herrmann defendía que “el *performance* no debe ser visto como una representación o expresión de algo que ya existe previamente –como el texto de una obra de teatro–, sino como algo que es traído o actualizado por virtud de las acciones, percepciones y respuestas tanto de actores como de los espectadores. El *performance* reclama una comunidad” (cit. en Fischer-Lichte, 2005: 22). De aquí que los estudios del *performance* hayan guardado, y todavía tengan, una relación difícil con los textos; por ello la relevancia del artículo de Elizabeth Araiza: “El ‘libreto’ y sus problemas, o todo

<sup>1</sup> Agradecer, en efecto, a su director, el doctor Héctor Tejera Gaona; a la responsable de los trabajos editoriales de la revista, la doctora Norma Castillo Puebla; y, por supuesto, a los dictaminadores anónimos.

lo que usted quiso saber sobre el texto”, en el que discute y cuestiona las vocaciones textofílicas y textofóbicas en los estudios del teatro y del *performance*. A partir del trabajo de campo sobre las pastorelas de la región purépecha de Michoacán, Araiza muestra “su carácter a la vez teatral y ritual, texto y habla, escritura y oralidad, significado y presencia, transparencia y opacidad, de una manera menos dicotómica de lo que suele hacerse en el estudio de este tipo de expresiones”. En las pastorelas el texto, o el libreto como se le llama, es resignificado y tiene usos muy diversos al del teatro culto, por ejemplo, se trata al “libreto” [como si] fuera un personaje que permanece ahí y se desplaza sobre el escenario a la vista de todos [...] tiene vida, es un texto viviente”. Araiza enfatiza la dimensión pragmática, relativa al sentido activo del texto, y en esa dirección presta atención “al *performance* del texto, en una doble acepción: lo que el texto hace hacer (que las personas se persiguen ante él, que le hablan pidiéndole permiso para guardarlo), su agentividad o agencia (por ejemplo cuando es un personaje de la pastorela) y las acciones contenidas en el texto: lo que éste hace ‘aparecer’ [...] las presencias que crea o lo que hace que se presenta a nuestros sentidos”. Al igual que Díaz destaca que el énfasis en la producción de presencia no puede eliminar la dimensión del significado e interpretación. Recurre a los trabajos del filósofo y semiólogo francés Louis Marin, lamentablemente poco conocido y traducido a nuestro idioma: “En el seno de toda representación, según observa Marin, coexisten dos dimensiones y por eso genera un doble efecto, un poder a la segunda potencia. A saber: por un lado, la dimensión transitiva o transparente, que produce un ‘efecto de presencia’ y, por el otro, la dimensión reflexiva o de opacidad, que produce un ‘efecto de sujeto’”. Termina su ensayo con una sólida crítica a la “tiranía de lo escénico”, sobre todo en esos casos en que se quiere provocar un “sacudimiento o *shock* en el público” apelando a una estética de la violencia extrema: “La idea de estética de la narcoviencia debe plantearse como un problema, no se le puede practicar, observar y/o estudiar haciendo abstracción de sus dimensiones éticas e incluso morales”.

Acaso la obra de Max Herrmann fue una influencia en el nacimiento del teatro posdramático a partir de los años sesenta del siglo pasado. En su artículo, “Posibilidades de emergencia de lo *Unheimliche* en el teatro posdramático”, Martha Toriz lo describe de esta manera: “El teatro posdramático carece de fábula o anécdota, es decir, no cuenta una historia –al menos, no sólo una historia–. Sin embargo, puede contener todos los demás componentes del sistema teatro: actores, espectadores, dramaturgia, dirección escénica, dirección artística, producción ejecutiva, escenografía, vestuario, maquillaje, iluminación, musicalización, sonorización, tramoya [...] derivado de la polémica acerca de si lo virtual es real, en la era de los medios digitales, llevó a reflexionar acerca de la realidad en el teatro. Con ello, se cuestionó la ficción que hasta ese entonces había imperado en el mundo ilusorio del teatro, y éste comenzó a *presentar* a los actores como personas en su propia individualidad, en vez de que los actores *representaran* personajes ficticios [...] [El teatro posdramático] se adaptó a las nuevas circunstancias creando un lenguaje no lineal y fragmentario. [...] Este tipo de teatro muestra la contingencia, pone en crisis un afán por la verdad o por la realidad, facilita ciertos dispositivos para reflexionar, para cuestionar, sin que dé alguna respuesta”. Toriz nos acerca a una obra de teatro posdramático –tanto su proceso de creación, como su puesta en escena y performatividad– intitulada *Escribió su amor con un cuchillo en mi espalda*, escrita y estrenada en 2011 por dos jóvenes teatristas mexicanos: Javier Márquez, quien la dirigió, e Iván Arizmendi, quien la actuó. La primera sensación de extrañeza, susceptible de ser experimentada por los espectadores, fue “acudir a una puesta en escena que se llevaba a cabo en un espacio teatral fuera de lo común, pues se realizaba dentro de un trolebús, un vehículo eléctrico de transporte público que, retirado de la circulación, se convirtió temporalmente en un foro escénico, estacionado en la colonia Condesa de la Ciudad de México”. ¿Puesta en escena en un trolebús, donde actúa una fotocopidora que plantea interrogantes acerca de la copia, el doble, lo virtual, la identidad, la reproducción, el avatar? Sí, “un microcosmos de una realidad sociocultural de la esfera ciudadana”. Tanto en el proceso de creación como en su presentación pública, se observan condiciones que producen efectos *Unheimliche*, categoría que Toriz retoma de las obras de Ernst Jentsch y Sigmund Freud para aludir a la “profunda inquietud causada por algo reprimido que

retorna”, algo que, debiéndose mantener en secreto, sale a la luz. Una consecuencia del artículo es que Toriz nos invita a pensar la cultura, la ciudad, en términos de sus efectos *Unheimliche*: cómo lo familiar deviene extraño, insólito.

Decíamos arriba que algunos fenómenos pueden ser indagados *como si fueran performance*. Diana Taylor escribía que “la Nación no es un *performance*, pero se puede analizar como *performance* en el sentido de la puesta en escena de lo nacional” (2012: 31). El trabajo de Adriana Guzmán, “Fascinación y extrañeza: la consolidación del flamenco en la España de los siglos XIX y XX”, explora, en sus tensiones y contradicciones, la puesta en escena de lo nacional español, esto es, la preeminencia del flamenco desde el siglo XIX, el siglo de la construcción de las naciones. El creciente nacionalismo impulsado por los liberales españoles en las décadas de los treinta y cuarenta del siglo XIX utilizó “las manifestaciones que han sido llamadas populares, pero que en realidad son creadas por artistas, y popularizadas con la finalidad de buscar y difundir una idea de lo propio, singular, tradicional, perteneciente. Esta nueva idea y sus imágenes se asientan en los cafés cantantes desde donde supone y determina que está lo más puro, propio y nacional. Entonces los bohemios establecen la forma y el tipo de lo nacional otorgándole a lo oriental –‘moro’– y a lo gitano un lugar preponderante; situación peculiar, ya que con ellos se han mantenido relaciones de aceptación y rechazo, en especial lo segundo, durante centurias”. Guzmán traza los senderos gracias a los cuales lo gitano, desdeñado por varias centurias, se convirtió en lo más representativo de lo hispano: la apropiación de lo extraño, de lo insólito. Un poderoso movimiento cultural cuya fuerza alcanzó al periodo franquista –la España de pandereta–, para quien “lo nacional proviene, señalan, de las más profundas tradiciones del pueblo español que, deberá entenderse desde esta perspectiva, no incluye a moros, árabes, judíos, sefaradíes, gitanos, germanos, turcos, eslavos”. Pero el *performance* de lo nacional, nos muestra Guzmán, nunca es lineal, es zona de fricciones: los republicanos reclamaban el estilo, el aire, la figura o el porte de la maja o el flamenco “que han querido popular, pero, a decir verdad, sólo es popularizado”. De aquí que cada *performance* de lo nacional desempeñe un papel esencial –y esencializador– en la creación y reproducción de comunidades, en la (auto)conciencia de comunidad, pero también en la imposición, en muchas ocasiones estigmatizada, de conciencias de comunidad.

En “Máquinas extrañas. Encuentros performativos y maquinales en la estética contemporánea”, Pedro Ovando nos ofrece, primero, una inteligente revisión del lugar que han ocupado las máquinas, con su sórdida y evidente materialidad, en la producción del mundo que conocemos –una vieja preocupación del pensamiento occidental, en el que destaca la obra de Karl Marx–. En particular, Ovando afirma que: “El orden social contemporáneo –para el cual contamos con un variado catálogo de apelativos como ‘posmoderno’, ‘hipermoderno’, ‘sobremoderno’, ‘líquido’– tiende a pensarse inseparable de las relaciones que mantenemos con la infraestructura tecnológica. Una relación tan penetrante y omnipresente cuyo impulso parece empujar los límites de nuestra historicidad hacia una alteridad de la que comenzamos a percibir algunos signos, un horizonte que trasciende la estructura de la subjetividad moderna en el que se diluyen las fronteras entre lo natural y lo artificial, lo humano y lo tecnológico, un mundo habitado por seres extraños, híbridos entre hombre y máquina”. Subraya, en segundo lugar, las transformaciones simbólicas a las que se ha visto sometido ese artefacto genérico que es la máquina: ésta “adquiere una fuerza simbólica particular alrededor de la cual se han producido utopías futuristas, imaginarios de la revolución, alegorías de la metamorfosis del hombre y, al mismo tiempo, retóricas de la opresión y la decadencia del género humano. [...] En la máquina parece habitar una contradicción, una doble condición que por un lado anuncia una confluencia inquietante entre hombre y máquina tornando ambiguos los límites entre ambos –dando paso a la imaginería del *cyborg*–, y por otro, muestra el carácter opresivo de la máquina que reduce la acción humana a una operación mecánica, regulada por dispositivos de control, donde la producción, la comunicación y el orden social se encuentran fuertemente condicionados a la lógica instrumental de la tecnología”. Y es justo esta contradicción la que nos recuerda la ambigüedad que sobre los monstruos nos había mostrado Johnson en su trabajo, la que ha alimentado “prácticas estéticas que reflexionan sobre el carácter opresivo de la máquina y la

extensión de su lógica de automatización y regulación por medio de tecnologías de intercambio, el crecimiento de la industria armamentística y la implantación de dispositivos informáticos de control social”, y al mismo tiempo, en distintos países de Latinoamérica, “creadores y activistas han empleado máquinas para construir discursos críticos sobre los regímenes dictatoriales, las intervenciones militares y las formas de explotación instauradas por los modelos económicos neoliberales”. Ovando ilustra con detalle esta perplejidad a partir del trabajo de la artista guatemalteca Regina José Galindo, “quien evoca en sus *performances* la particular tensión entre el cuerpo humano y la máquina para enunciar la memoria de los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura en Guatemala. [Y] en un registro similar [...] la obra de Enrique Ježik, artista argentino radicado en México, que mediante sus instalaciones y *performances* introduce distintas herramientas y maquinaria pesada para generar ejercicios de confrontación [...] donde las armas y las máquinas de construcción son prolongaciones del poder político y económico”. Cierra su texto con esta visión: “Al utilizar máquinas, la obra de estos artistas restituye la concatenación entre máquina y cuerpo, y a la vez denuncia la escisión que la modernidad ha moldeado para enfrentar al hombre consigo mismo; mediante estrategias performativas que deforman y enrarecen las estructuras significantes, la máquina aparece como el espejo maligno del hombre, como una criatura deshumanizante”.

El artículo de Pedro Ovando nos permite unir la sección temática de este número de *Alteridades* con la siguiente sección, que abre con el texto de Paola Velasco, “Deshilando etnográficamente la mezclilla: materialidad y escenarios socioambientales paradójicos”. Señala que México es líder mundial en la producción de prendas de mezclilla. Y en la enorme heterogeneidad de la industria de la mezclilla, este trabajo se ocupa de una comunidad del estado de Tlaxcala, “San Mateo Ayecac, [que] no se ubica en los grandes círculos maquiladores o en las cadenas de subcontratación para marcas transnacionales. [...] esta localidad, con una población de poco menos de 4000 personas, está dedicada desde hace más de 30 años a la producción de pantalones de mezclilla de marca propia o ‘clones’ de marca para un mercado regional”. Ahora bien, en su innovador estudio procura “incorporar a los objetos y materiales en el análisis social”; y además retoma “los aportes de la antropología de las mercancías, así como perspectivas más recientes que sugieren una coproducción del mundo entre los objetos y sujetos que lo habitamos, sin dejar a un lado el contexto sociopolítico que constriñe y moldea esta coproducción”. La mezclilla –y la producción de prendas de mezclilla– forma parte de un complejo ensamblaje “que involucra, entre otros, a humanos, animales no humanos, agua, compuestos químicos, algodón, máquinas diversas, madera, desechos industriales y domésticos, moda, patrones de consumo, mutaciones cromosómicas, maíz, tierra y lugares lejanos como China”. Y continúa, “En San Mateo, la mezclilla es fuente de trabajo e ingresos, pero su materialidad está presente constante e insistentemente en sus vidas y cuerpos. El polvo de algodón tapiza los muebles, ropa y pisos de sus casas, y se introduce en sus vías respiratorias; sus corrientes de agua están teñidas de azul, así como los cabellos y las manos de sus habitantes. La acción de los tóxicos industriales corrompió sus células; daños que serán heredados a futuras generaciones. Estos y otros rastros materiales son indelebles recordatorios de los ritmos impuestos por esta mercancía”. Velasco concluye que “este entramado socioambiental es la expresión local de las relaciones desiguales de poder propiciadas por el sistema capitalista neoliberal cimentado en la precariedad, la sobreexplotación, la desigualdad y la depredación del entorno”.

En “Lo salvaje en nosotros: la reconceptualización de la otredad en la obra de Roger Bartra”, Arsenio Dacosta reconstruye y reflexiona sobre los significativos aportes de *El salvaje en el espejo*, de Roger Bartra, a propósito de las formas en que se ha elaborado la construcción material y simbólica de la otredad: uno de los temas constitutivos de la antropología y, más que eso, componente central en la producción y reproducción de todo grupo humano. Una de las premisas de trabajo de Bartra, sostiene Dacosta, es que esos *homines sylvestres*, tan profusamente difundidos en su tiempo, “no son –en palabras del antropólogo mexicano– una imagen de los indígenas americanos: son auténticamente europeos, originarios del Viejo Mundo”. Esto es, antes de descubrirse el salvaje hubo de ser inventado: “se construye de adentro hacia afuera en un mecanismo fácilmente

reconocible, donde primero se define el motivo, y después se aplica al otro”. De aquí que el salvaje sea “construido por nosotros y al mismo tiempo nos construye en un mecanismo tan sencillo como poderoso”: al igual que los monstruos y *cyborgs* marcan los límites cognitivos y morales establecidos en una sociedad, según observamos en el texto de Anne W. Johnson incluido en este número. No es casual, por tanto, que “una de las características del hombre salvaje para Bartra es precisamente la liminariedad [...] Esta cuestión, la de la liminariedad, ayuda a comprender cómo la otredad se moltura sobre los límites –percibidos– del yo, materializados en términos culturales tanto en códigos como en cuerpos [...] Otro aspecto destacado de la liminariedad que caracteriza al salvaje es la sexualidad, que se sintetiza materialmente en la desnudez y en el hirsutismo que caracteriza a los hombres y mujeres salvajes”.

El peculiar exotismo de los *homines sylvestres* revisado en el texto anterior ha sido sustituido, en la política neoliberal de nuestro tiempo y circunstancia, por el consumo turístico de la diversidad cultural. Yassir Rodríguez, en “Turismo y gubernamentalidad en Ek Balam: ser maya en el contexto neoliberal”, ofrece lúcidos materiales analíticos y etnográficos para “entender cómo la introducción del turismo en las comunidades campesinas y la producción de representaciones étnicas forman parte de una práctica de gobierno encaminada a conducir la vida de las poblaciones indígenas hacia una lógica neoliberal”. En particular subraya que las “comunidades mayas yucatecas representan espacios privilegiados respecto de este entramado turismo-autenticidad-cultura, [...] el estado de Yucatán, siguiendo los impulsos del gobierno federal y de las distintas agencias internacionales, promueve constantemente la cultura maya como un gran atractivo”. Rodríguez expone los esfuerzos que se han hecho para “introducir el turismo en Ek Balam, como un mecanismo de gobierno con ciertas racionalidades no dirigidas a determinar, sino a guiar, promover e impulsar cambios en los habitantes de la comunidad”. Recurre, para su examen, a la categoría de *gubernamentalidad* propuesta por Foucault: “adentrarse en el análisis de los ensambles de autoridades, conocimientos y técnicas que procuran formar la conducta de los individuos y poblaciones”. Una de sus conclusiones sostiene que “si bien en el discurso se enuncia el interés en *convertir* a los campesinos en empresarios, en la práctica no sucede y tampoco está dentro del horizonte de las posibilidades; por el contrario, a lo que están encaminados los cursos de capacitación es a transformarlos en *buenos* prestadores de servicios turísticos, es decir, que sepan cómo y qué hacer para servir a un turista. [...] El neoliberalismo ha llegado a Ek Balam bajo la forma del turismo, que claramente no es violenta, pero que sí produce una serie de imágenes y representaciones negativas o románticas de sus habitantes”.

Los ensayos de esta entrega de *Alteridades* concluyen con el de Abel Rodríguez, “Concepto de *persona* entre los rarámuri del alto río Conchos. Una interpretación”. A partir de un intenso trabajo de campo en la zona del alto río Conchos, Rodríguez muestra cómo “la concepción de persona parece estar fundada en la concepción de cuerpo aun cuando en la referencia cotidiana, o como concepto de experiencia próxima, la persona apenas se distingue del cuerpo. Algunos rarámuri sugieren que la persona es, en primer lugar, un cuerpo animado, y que un cuerpo por sí solo no es persona. Entonces, el cuerpo y la multiplicidad de almas (tres en los hombres, cuatro en las mujeres) que hacen aparecer la idea del ‘pensamiento’ conforman a la persona, ya que las almas, por otro lado, son el origen del movimiento de un cuerpo. Así pues, el movimiento aparece como un elemento constitutivo de la persona pero no del cuerpo [ya que] las personas caminan, corren, se cansan y piensan, pero estas posibilidades del cuerpo sólo las proporciona el hecho de tener almas sanas dentro de sí. De allí que la motricidad de un cuerpo sólo es posible si se es un sujeto gracias al sustrato interior generador del movimiento”. Otro elemento constitutivo de la persona es el *nátari*, “una especie de *raciocinio* [...] [se dice que] junto con las almas, el *nátari* otorga la calidad de humano al rarámuri”. También los animales pueden ser personas, “comparten un interior similar al de los humanos: las almas [...] Incluso se ha dicho que las herramientas de trabajo y otros objetos contienen almas. [...] Lo mismo ocurre con los astros, el sol, la luna y las estrellas: son personas por cuanto comparten el movimiento, pues caminan o corren según consideran los interlocutores, y también ellos piensan”. Y, a propósito de la ontología rarámuri y de las posiciones perspectivistas de Viveiros de Castro,

Rodríguez apunta que “encontramos una distinción entre humanidad, animalidad y divinidad, a diferencia, como se ha señalado, de lo que ocurre en algunas cosmologías sudamericanas”.

Cierra el número con dos inteligentes reseñas bibliográficas: la de María Ana Portal sobre el libro *Mano de obra*, de Antonio Ziri6n (Universidad Aut6noma Metropolitana/Ediciones del Lunes, M6xico, 2014), un ensayo etnofotogr6fico acerca de los alba6iles en la Ciudad de M6xico; y la de Paula Valencia sobre el texto de Felipe Gonz6lez Ortiz, *Apuntes antropol6gicos desde la etnograf6a. Cr6nica del primer trabajo de campo* (Bonobos Editores, Toluca, 2016), donde, entre otras cosas, “el autor conjuga el relato literario con el an6lisis cient6fico, y usa como estrategia narrativa la cr6nica del primer trabajo de campo, ritual de paso infaltable en el etn6grafo, para dar cuenta de [...] [un] despliegue reflexivo de la alteridad, [y de] ‘la antropolog6a como un logos transformador de personalidades’”.

Rodrigo D6az Cruz

## Fuentes

CARLSON, MARVIN

1996 *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, Londres y Nueva York.

DIAMOND, ELIN

1996 “Introduction”, en E. Diamond (ed.), *Performance and Cultural Politics*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 1-12.

FISCHER-LICHTE, ERIKA

2005 *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge, Londres y Nueva York.

JOHNSON, ANNE W.

2014 “‘¿Qu6 hay en un nombre?': una apolog6a del performance”, en *Alteridades*, a6o 24, n6m. 48, pp. 9-21.

PRIETO, ANTONIO

2005 “Los estudios del performance: una propuesta de simulacro cr6tico”, en *Citru.doc. Cuadernos de Investigaci6n Teatral*, n6m. 1, pp. 52-61.

TAYLOR, DIANA

2012 *Performance*, Asunto Impreso, Buenos Aires.