



Brújula
Volume 12 • 2018

Arte Factu

*El performance transfronterizo como puente simbólico
ante el duelo a la distancia*

Odette Fajardo*
Universidad Politécnica de Valencia

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se sitúa en el campo de estudio de las artes y de la cultura, retomando también elementos de las ciencias sociales. Pretende ser una investigación novedosa en el ámbito de la producción de saberes, proponiendo al arte y a la autoetnografía como herramientas generadoras y transformadoras de conocimiento desde una perspectiva *glocal*. Dentro de la tesis, el cuerpo de la investigadora se identifica como un cuerpo femenino y migrante que se

* Copyright © Odette Fajardo, 2018. Used with permission.

desenvuelve fuera de su país de origen (México), y experimenta desde su lugar de residencia (España), el fallecimiento de su padre. A partir de este suceso, se desarrolla una serie de *performances* (culturales y artísticos) realizados entre 2012 y 2018, mismos que exponen las distintas posibilidades del *performance* de muerte en la era global.

De esta manera, se abordan tres dimensiones analíticas: la primera se refiere a la necesidad terapéutica ante el duelo, proceso por el cual el doliente tiene que atravesar para aceptar el fallecimiento de un ser querido; la segunda dimensión hace referencia a la resistencia cultural, que es la función conservadora de elementos culturales locales dentro del *performance* de muerte, misma que se contrapone al panorama globalizador que impone el olvido y la banalización de la muerte como herramientas políticas de control. La tercera se refiere al *performance* transfronterizo, que es un concepto novedoso dentro de estos estudios y que se define como aquel acto performativo que funciona como puente simbólico y/o como elemento transitorio entre lugares geográficos y simbólicos separados por un límite denominado frontera.

En esta ocasión, el presente artículo se enfocará en esta función transfronteriza del *performance*. Se presenta dicho concepto como una posibilidad de transgredir fronteras dentro de un panorama globalizador, donde la movilidad internacional es cada vez más frecuente, y donde la muerte corre peligro de quedarse sin sus ritos.

METODOLOGÍA. Autoetnografía visual y performativa.

La propuesta de investigación que se presenta a continuación es parte de las metodologías autoetnográficas y de la Investigación Basada en Artes (IBA). Estas metodologías proponen la producción de un conocimiento corporizado y contextualizado, lo que resulta necesario y pertinente dentro del ámbito académico en el contexto actual. La Investigación Basada en Artes es un género metodológico y teórico que propone partir de elementos estéticos para la generación de conocimiento. Según Finley en *La investigación con base en artes: La realización de una pedagogía revolucionaria*, esta metodología “surge en contextos poscoloniales y posmodernos como resultado de una trama de complejos cambios sociales, políticos y filosóficos dentro de las perspectivas y prácticas a lo largo de múltiples comunidades discursivas”. Según Hernández en *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*, la IBA surge a partir de diversos intentos en los estudios cualitativos y de propuestas como las del “giro narrativo” (Connelly y Clandinin, *Narrative Inquiry* y “Relatos de experiencia;” Lawler, citado en Hernández 87), sumado a diversos cuestionamientos metodológicos surgidos de la “crisis de los supuestos del positivismo y cientificismo” (Ibáñez, citado en Hernández 88). A partir de estos antecedentes, se genera un campo fértil y propicio para la creación de un enfoque nuevo, de una investigación sobre arte hacia una investigación desde el arte.

Dentro de la Investigación Basada en Artes, existen tres enfoques que según Hernández caracterizan las diversas metodologías dentro del campo. La primera es la perspectiva literaria, la segunda es la perspectiva artística y la tercera se trata de la perspectiva performativa. Aunque las investigaciones artísticas suelen poseer una interconexión de los distintos enfoques, en esta ocasión nos dedicaremos a estudiar la perspectiva performativa que más se aproxima al caso que nos concierne. Hernández considera que la perspectiva performativa forma parte de una metodología de investigación que se centra en la práctica, en la acción artística, y que se denomina 'Estudios performativos'. Él considera que lo relevante de esta perspectiva es prestar atención de manera preferente al papel del cuerpo en la narrativa autoetnográfica.

La autoetnografía es una propuesta narrativa que ha surgido de la búsqueda por la superación de varios de los postulados académicos de tradición científica y colonialista dentro de las ciencias sociales. En el caso particular de la etnografía, la ruptura con mecanismos racistas que objetualizaban al 'otro' mediante la separación de los 'sujetos' y 'objetos' de conocimiento, ha resultado fundamental. En este sentido, para autores como Hal Foster en su publicación *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de Siglo*, la alteración del 'yo' es crucial para las prácticas críticas en la antropología, el arte y la política. Una de las propuestas que se ha enfocado en la transformación de la figura del 'yo investigador' ha sido sin duda la autoetnografía. El término autoetnografía empezó a utilizarse hacia finales de los años setenta, pero no fue hasta los noventa, que se estableció como

un método de investigación. Carolyn Ellis, Tony Adams y Arthur Bochner en su texto *Autoethnography: an overview*, han defendido la utilidad y validez de esta metodología, ellos coinciden en que el uso de la narrativa, de los modos literarios y de la primera persona al escribir debe ser una herramienta para llegar al objetivo que se estudia. Esto da cabida a una conjunción de la experiencia etnográfica que investiga mediante el trabajo de campo aspectos sociales y culturales, con la prosa autobiográfica y los relatos personales. Lo anterior convierte a la autoetnografía en un género complejo donde la distancia entre lo personal y lo social desaparece.

Un paso más allá dentro de la misma autoetnografía, podría ser la llamada autoetnografía performativa que es el punto de convergencia entre la perspectiva performativa propia de la investigación basada en artes y la narrativa personal (social) que propone la autoetnografía. Esta metodología, se inserta en el ámbito de reflexión teórica y metodológica en torno a la relación del observador con lo observado, de manera que el investigador se sumerge en su propio cuerpo para enlazarlo con su contexto entendiendo así el lugar que ocupa en el engranaje global. Tal como afirma Denzin en "Haciendo [auto] etnografía políticamente", el autoetnógrafo se transforma en un ser singular- universal, inscribiendo sus experiencias de un momento histórico, universalizando esas experiencias, y sus efectos singulares, en una vida particular. Esta nueva figura de investigador(a) se vincula a la noción de *performance* a la que alude Tamy Spry en "Performing Autoethnography: An embodied Methodological Praxis", refiriéndose a una transgresión en la reflexión del 'sí mismo', pues propone un tipo de narración que

habla *a partir* de uno mismo y no *de* uno mismo. Esto constituye por fuerza un cambio radical en la figura del investigador, apareciendo así un 'sujeto performativo' para quien la propia experiencia es fundamental.

CONTEXTO. Globalización y frontera.

En este apartado se hará una pequeña revisión del panorama actual marcado por la globalización y por la idea de frontera, que nos servirá para entender el campo donde se construye la creación artística dentro del presente proyecto. En este análisis, la frontera es una línea imaginaria que separa al migrante de su familia y de su contexto de origen, la cual logra cruzar por medio de un puente llamado *performance*. En este caso, el fallecimiento a distancia de un ser querido convierte a la muerte en un motor de búsqueda creativa, efectiva e incluso política.

La presente investigación se inserta en el ámbito *glocal* (global-local) puesto que la problemática es particular y posee diversos componentes locales, pero también está inmersa en un contexto complejo lleno de fricciones y discrepancias a nivel global. Cabe mencionar que la globalización, tal como menciona Appadurai en *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, produce problemas que se manifiestan de formas locales pero que tienen contextos que son cualquier cosa, menos locales. Esto quiere decir, que estamos entrando en un campo novedoso y en continua construcción, donde varios postulados del pasado, basados en una única epistemología muy limitada (occidental, masculina, urbana,

moderna), han sido cuestionados, y aunque siguen persistiendo como la norma hegemónica, también otras epistemologías han conseguido un lugar, dejando paso a los estudios de las subjetividades, contradicciones e hibridaciones.

La globalización ha generado desestabilización en varios ámbitos de la vida social. En este punto, la vida de las personas está marcada cada vez más por la velocidad, -de información, comunicaciones, objetos, de las personas mismas, entre otras. Esta aceleración descontrolada, ha provocado la incapacidad de manejar y contener el espacio global y se ha vuelto un elemento indispensable para repensar desde la complejidad. De esta forma, si existe una característica del mundo actual, es el movimiento; mismo que diversos autores(as) coinciden en que vivimos en un mundo de flujos (Appadurai, 1999: 4; Castells, 2004: 2). Son dichos flujos, sus mecánicas y sus protagonistas, los que se han vuelto el verdadero punto de interés, y no ya las estructuras sólidas y estáticas del pasado. Pero, si los flujos marcan el espacio global, ¿cuál es el terreno que estamos pisando?

Un concepto que es interesante para entender dónde empieza y dónde acaba este espacio global, es el de frontera. Benítez define la frontera en su texto *Frontera: Una cartografía para la investigación de la Comunicación* como una “construcción simbólica, social y política, se ha redefinido como consecuencia de las transformaciones y cambios radicales de la globalización”. En este punto, globalización y frontera, se han vuelto conceptos igualmente dúctiles, puesto que la frontera se ha convertido en un límite imposible dentro de un espacio descontrolado y maleable. Pero ¿qué sucede cuándo una frontera, que por

definición es un límite, se vuelve flexible? La expansión de este espacio global ha llevado “al colapso de toda una serie de fronteras” como afirma Ritzer (citado en Benítez 9). Esto ha generado una inversión del concepto, por lo que Bauman en *Miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores*, afirma que todo el espacio global ha asumido el carácter de frontera. Así, la frontera se ha convertido en un espacio habitable, transitable, mutable, se ha vuelto un campo de guerra, un campo de juegos, un campo de experimentación social y creativo. Los agentes que la habitan y sus acciones, se han convertido en el nuevo punto de mira para las investigaciones en el campo. En este sentido, tal como menciona Benítez, “los imaginarios y las identidades fronterizas son los motores de la nueva conceptualización de la frontera” (Benítez 10). Estos sujetos y colectivos poseen una percepción y una identidad particular que se inserta dentro del nivel subjetivo de la frontera, mismo que se ha vuelto fundamental para entender la importancia de diversos cambios culturales que se están generando hoy en día. Gracias a estas subjetividades, se han podido reconfigurar nuevos escenarios posibles dentro de la frontera. En estos espacios, los rasgos identitarios y culturales se conservan y se transforman en el terreno de lo simbólico. Así, para Rodríguez en su texto “¿Qué es la frontera?”, las fronteras subjetivas pueden ser incluso las fronteras corporales, y se mueven no solo a partir de la convivencia con el otro, sino también con base en las transformaciones que experimentan los sujetos a nivel de agencia política.

En este sentido, Appadurai afirma que la imaginación se ha transformado en una parte crítica en la vida colectiva, social y cotidiana. Además de ser la

facultad que permite a las personas considerar, por ejemplo, la migración como remedio para resistir a la violencia del Estado, busca compensaciones sociales y diseña nuevas formas de asociación cívica y colaboración. Según esta perspectiva, es en la imaginación donde se encuentra el poder creativo de las personas para transformar la vida social y emanciparse de aquellos conflictos que generan las políticas globalizadoras. Cabe resaltar este punto, pues la imaginación con sus recursos creativos, tales como el arte y la cultura, determinan la esperanza de cambio ante las disyuntivas generadas por este sistema. Esta capacidad imaginativa es la que puede transformar la cotidianeidad mediante actos performativos, y es la que permite a los sujetos fronterizos, crear nuevas estrategias desde sus cuerpos migrantes para afrontar y transformar sus realidades.

DESARROLLO ANALÍTICO. Cuerpo migrante, cuerpo fronterizo.

“We didn’t cross the border, the border crossed us”. “Nosotros no cruzamos la frontera, la frontera nos cruzó a nosotros”. (Eslogan enarbolado desde 2006 por los movimientos por los derechos de los inmigrantes asentados en Estados Unidos.)

No fue hasta que mi cuerpo-mujer encarnó la condición de migrante, que me pude dar cuenta de los muchos niveles en que el colonialismo me atraviesa. Cuando viajé por primera vez a Valencia para estudiar durante seis meses, tenía veinte años, estaba en una posición de migrante privilegiada que llegaba a estudiar y no a trabajar. El choque cultural fue muy grande; sin embargo, creo que no fue hasta varios años después que volví a ‘cruzar el charco’, que pude analizar con mayor detenimiento lo que significaba mi cuerpo devenido migrante.

En México ya me había percatado de las muchas desigualdades sociales que existen y de las mil maneras distintas en que estaban tatuadas en mi piel, en mi cabello y en mi pensamiento. El racismo-machismo instaurado por ‘la conquista’, se reflejaba en mi rostro, configurándolo de una cierta belleza (siempre insuficiente), por su piel ‘no tan morena’ y por sus ojos ‘no tan oscuros’. Había crecido escuchando la palabra ‘indio’ e ‘india’ como un insulto, aunque siempre, dentro de mis tripas, un dolor de estómago me hacía entender que ese insulto acarreaba consigo siglos de dolor de mujeres y de hombres convertidos en esclavos. El patriarcado mestizo y racista influyó desde siempre en mi cuerpo, y con el paso de los años esa conciencia se fue haciendo cada vez más clara. Quizá fue el mismo sistema privilegiado y opresor que me enseñó desde muy pequeña que Europa era la mejor parte del mundo, y me llevó a tomar la decisión de irme lejos de mi país a estudiar a la ‘madre patria’ (término que utilizaba mi abuela para referirse a España). Pese a que yo me resistía a creer en la superioridad europea que se nos impone a las personas pertenecientes a las excolonias, está claro que la

influencia de dichas ideas influyó en mi búsqueda de superación académica en Europa.

Fue así, que cuando ‘cruce el charco’, mi cuerpo se reconfiguró una vez más en un cuerpo migrante, un cuerpo ‘Sudaka’ (sin importar que México esté en Norteamérica). En España, mi cuerpo se veía bastante más moreno, mis facciones más indígenas, y poco a poco entendí lo que ello significaba. El trato sería distinto, porque para los *otros*, poseía una imagen sumisa, simpática y subestimada. Las divisiones, los límites y las fronteras nunca dejarían de estar ahí, solo se transformarían en nuevas barreras lingüísticas, ideológicas y emocionales. Pero mi cuerpo, ahora cuerpo-migrante, nunca coincidió con las etiquetas. Mi apariencia y mi acento condicionaban el trato que recibía, pero mi cuerpo-raíz se perdía dentro de esas lógicas. Mi cuerpo cada vez más acostumbrado y resistente al viaje, caminaba y podía transitar distintas geografías, distintas naciones, era cada vez más un cuerpo-nómada, pero siempre seguía siendo raíz. ¿Cómo vivir bajo esta aparente contradicción? La clave está en pensar que somos una hermosa contradicción. La identidad nunca fue un problema, pues siempre tuve claro quién soy. En este punto, me vienen a la cabeza los discursos de integración que suelen manejarse en los ámbitos institucionales y no dejo de pensar en el racismo que se esconde debajo de las ‘buenas intenciones’. La cultura-raíz para quienes afortunadamente la tenemos clara, forma parte de nuestra epidermis y se mezcla, se atrae y se repele con todas las influencias del mundo exterior. Pues, ¿qué es la cultura si no un ente mutante?, ¿qué es la identidad sin la sal de la vida?

Mi cuerpo-migrante es ahora consciente de las opresiones y privilegios que tiene según quien lo mire y quien lo toque. Mi cuerpo-migrante se ha ido haciendo cada vez más consciente del lugar que ocupa en cada uno de los mundos a donde se sitúa. Así, he encarnado una identidad fronteriza, que tiene las raíces en un lado y las alas en el otro. Pues el cuerpo-migrante es quizá por definición un cuerpo fronterizo, ya que vive en este espacio intermedio que relaciona su cultura de origen con la de llegada. Este cuerpo es capaz de situarse a kilómetros de su hogar y seguir conservando y transformando su identidad, es un cuerpo que se contradice, pero que no deja de tener un anclaje firme.



Ilustración 1. Yo no me visto de negro tampoco me pinto de blanco, Performance, Sudakas
nómadas, Madrid, 2018

Un cuerpo con emociones.

Analizar las emociones permite encontrar la forma interconectada entre lo macro y lo micro, entre lo individual y lo social, elementos que no deben estar separados, sino entretreídos. Una visión

*escindida del sujeto –lo individual versus lo social- sería un error teórico conceptual. Como también es un error la visión maniquea de plantear la identidad como un proceso que termina, que cambia en otra “cosa” diferente, que la identidad es una y que es un proceso psicológico. ¿Qué es ser migrante? ¿Qué es ser mexicano?
(Tovar en “Los rostros ocultos de la migración”)*

Para la realización de este estudio, se ha decidido abordar el ámbito de las emociones, puesto que son un elemento indispensable para el completo entendimiento de la problemática planteada. No existe acontecimiento corporizado sin emociones y sin pensamientos, que son los que llevan a los cuerpos a actuar de determinada forma. En primer lugar, resulta una postura política interconectar las emociones con su contexto, puesto que una cierta postura académica de tradición colonialista ha defendido la separación de elementos como la racionalidad y lo emocional. Todo ello, sin entender que las emociones son la consecuencia de un sinfín de factores sociales e individuales y que son a su vez el motor de nuestras acciones. De esta manera, entender la interrelación de lo íntimo y lo político se vuelve fundamental para la transformación de la investigación social y en artes.

Por otro lado, el estudio de las emociones en los migrantes permite examinar con mayor detenimiento, aspectos que de otro modo se pasarían por alto. Para Shinji Jirai en su artículo “¡Sigue emociones y significados!: la etnografía multisituada y el estudio de la migración transnacional”, prestar atención en la

mentalidad y las emociones de los migrantes es una de las aproximaciones estratégicas para explorar lo ‘profundo’ del fenómeno estudiado y aterrizar donde el sujeto de estudio percibe, experimenta e interpreta la realidad social. Es decir, dentro de los factores emocionales se encuentran las pistas de la autocomprensión, pero también de la cosmovisión de los actores involucrados. Coincidiendo con este punto de vista, Tovar en *Los rostros ocultos de la migración, en Migración e Identidad: emociones, familia, cultura* menciona que las emociones son las que narran la manera en que los individuos se perciben a sí mismos y el mundo a su alrededor. Por lo tanto, indagar en ellas da cuenta no solo de la parte más íntima del proceso sino también, da pistas sobre la cultura, el contexto, la manera de reaccionar ante los estímulos externos, entre muchos otros detalles significativos dentro de un estudio etnográfico y autoetnográfico.

Existen diversas emociones que suelen vincularse a la condición de migrante, emociones como la nostalgia, la rabia, o la esperanza, solo por mencionar algunas. Estas se manifiestan tanto en las personas que migran como en los seres queridos que se quedan en las comunidades de origen. Es por ello que, al hablar de emociones en los estudios sobre migración, no se puede dejar de lado a las personas que se quedan, ya que el vínculo emocional que se genera es tan significativo que es capaz de atravesar ‘fronteras’ que muchas veces la presencia física no puede. Por ejemplo, en el trabajo de Bryceson y Vuorela, *Transnational Families in the Twenty-first Century*, la familia transnacional es definida como “aquella familia que vive buena parte o la mayor parte del tiempo separada. Sin

embargo, a pesar de la distancia, ésta logra mantenerse unida dando paso a un sentimiento colectivo de bienestar y de unidad que supera las fronteras nacionales” (Bryceson y Vuorela 3). Esta definición coincide con la perspectiva dentro de la presente investigación, ya que es una visión positiva sobre las relaciones que se construyen entre los miembros de una familia a la distancia. Esto, es un cambio importante con relación a la mirada trágica con la que se suele relacionar el fenómeno migratorio. Este tipo de entendimiento de la familia transnacional habla además de la capacidad imaginativa de las personas para construir y conservar lazos de afecto y también de preservar rasgos identitarios propios de su cultura de origen.

Entre las diversas situaciones que puede atravesar una persona que migra y su familia transnacional, quizá una de las más difíciles de afrontar sea el fallecimiento de un ser querido que se encuentra lejos. Esta problemática particular ha sido poco estudiada pese a su incremento, debido a que el fenómeno migratorio es cada vez más frecuente, numeroso y prolongado de tiempo. Tomando en cuenta esta problemática, cabe preguntarse, ¿qué implica el fallecimiento de un ser querido a la distancia? ¿Qué particularidades tiene el proceso de duelo?

La muerte de lejos.

Detrás de aquella pantalla de Skype, estaban mi hermano y mi mamá. Al ver sus rostros entendí que algo estaba muy mal. Mi mamá no se aguantaba las

ganas de llorar y mi hermano que no quería hacerme esperar más, me dijo que mi papá había tenido un accidente y que había muerto. Al igual que ellos, el recibir esa noticia a través de aquel medio, fue probablemente lo más duro que tuve que vivir en la vida. Sentí que la pantalla del ordenador era una ventana a otra realidad y que esa realidad no tenía sentido dentro de este lado. Entonces, la sensación de ficción que brinda este medio virtual se combinó con la sensación de irrealidad que da el fallecimiento repentino de un ser querido. Así, la pesadilla se duplicó. A veces, esa incredulidad se puede acallar solo con la contundencia de los hechos. Comencé a llorar y sentí que el mundo se deshacía. Y comencé a pensar –¿Por qué estoy tan lejos? Tal vez podría haberme despedido de él, pero mi mamá me dijo – Nosotros tampoco pudimos despedirnos. Entonces, con el tiempo recordé que en realidad yo fui la única persona que pudo despedirse de él. Algunos meses antes, cuando partí a Valencia, mi padre me acompañó al aeropuerto e insistió en ser el último despedirse de mí con un gran abrazo.

Sin embargo, en ese momento me quedé en un estado de desorientación total y sentí una profunda tristeza. Pero la sensación de desconcierto no pudo durar mucho, pues inmediatamente tuve que tomar varias decisiones. La primera decisión importante que tomé fue no volver a mi país para enfrentarlo. La razón principal fue una corazonada, cuando me preguntaron si quería tomar un vuelo de inmediato a México, me resonaba en la cabeza la voz de mi padre gritándome muy enojado lo absurdo que sería volver –¡A qué chingados vienes!, me decía. Me reconfortó entender que mi padre había sido tan influyente en mi vida, que su

personalidad se lograba expresar con la misma fuerza vivo o muerto. Recuerdo haberle comentado a mi mamá y a mi hermano aquellas palabras que sonaban en mi mente, y ellos riendo y llorando, las reconocieron como propias de mi padre. La segunda razón para no volver fue porque al hacerlo, no cambiaría nada de lo sucedido, dicen que todo tiene solución menos la muerte. Fue un accidente inesperado a sus cincuenta y un años, ni la gente que se encontraba *cerca* pudo despedirse de él. El tercer motivo por el que decidí no volver fue porque no tuve la fuerza suficiente. El cuerpo me avisó que no se le puede exigir tanto cuando acaba de ser golpeado por la realidad. Entonces pensé que se despertarían demasiadas emociones al tomar un vuelo de doce horas para asistir al funeral de mi padre y ver a toda mi familia sumida en la tristeza. Y eso no era todo, pues tendría que volver la siguiente semana a España pretendiendo que nada hubiera pasado y reanudar mis actividades en la universidad y en el trabajo. Tras pensar todas las razones para no viajar a México, me quedé sola en un cuarto dentro de un piso de estudiantes; ahí, solo estaban dos de mis compañeros con quienes tenía una relación buena pero no cercana. Fue sumamente difícil compartir con ellos un momento así, la situación era tan íntima que me sentía en un estado de vulnerabilidad absoluta. Recuerdo que ellos me dijeron -¿qué quieres hacer?, yo no supe qué decir. Así que, me puse a contarles cosas sobre mi papá, cómo era él, qué pensaba de la vida y de la muerte, la manera en que murió y cómo coincidía con su manera de vivir, entre otras divagaciones. La plática me sirvió a medias, ya que no me encontraba con alguien que conociera a mi papá, que lo quisiera a él o

que me quisiera a mí. Entonces sentí la distancia física que me separaba de mi familia, de la realidad y de la muerte. Me sentí triste y sola, pero a la vez me sentí afortunada de no afrontar todo de golpe. Sentía que no estaba preparada para ver a mi padre muerto, ni tampoco para cambiar repentinamente de contexto. Era un sentimiento muy ambiguo en el que extrañaba la ritualidad viva de mi familia y a la vez, abrazaba mi soledad.

Así, con el tiempo pude ir dilucidando las ventajas y desventajas de haber experimentado el fallecimiento de mi padre a través de la distancia. Una de las ventajas fue el proceso que desarrollé para vivir su muerte, en el que, de alguna manera, seguía formando parte de los rituales familiares, pero desde una distancia relativa. Esto me ahorró tener que vivir la parte más burocrática del tratamiento de su cuerpo y el estrés de saber que todo se realizara conforme a su voluntad. También, me ahorró tener que presenciar algunas actitudes desagradables y faltas de respeto por parte de algunas personas que asistieron a los rituales funerarios de mi padre. Además, el convivir con la soledad me enseñó a crecer como persona. Pude olvidarme de aquellas cosas que no tienen tanta importancia pero que a veces les invertimos mucho tiempo. A su vez, me ayudó a concentrarme en aquello que realmente importa. Por otra parte, el aspecto negativo de haber experimentado la muerte desde lejos estuvo muchas veces marcado por la insensibilidad de muchas personas que tienen prejuicios ante una cultura distinta. Al respecto, recuerdo que había gente que me decía constantemente, -pero tú eres mexicana, allá se vive la muerte distinta, ¿no?, sin tristeza y con alegría. De hecho, no se

equivocaron en la concepción simbólica de la muerte festiva del día de los muertos. Sin embargo, banalizaron un sentimiento profundamente doloroso que significa perder a un padre. Además de este ejemplo, las personas que tenía cerca a pesar de sus cariños y cuidados que siempre agradeceré, no podían brindarme la comprensión de aquellos que sentían un dolor similar al mío. Igualmente, considero que la distancia me obligó a perderme muchas de las ceremonias y actos simbólicos, lo cual marcó definitivamente mi manera de experimentar esta muerte, pues de esta carencia devino la necesidad de expresar corporalmente mi dolor mediante el *performance*.

Performance o ritual.

Para entender la manera en que se aborda el concepto de *performance* y de ritual en este texto, es necesario aclarar algunas ideas. Como se ha podido observar, el concepto de *performance* se ha ido perfilando desde el desarrollo metodológico de la investigación, y se posicionará como elemento transversal en todo el trabajo. Por lo tanto, resulta necesario hacer explícito el entendimiento de dicho concepto, ya que como Diana Taylor en *Estudios Avanzados de performance* lo plantea, el *performance* como término, crea complicaciones prácticas y teóricas por su ubicuidad como por su ambigüedad. En este sentido, considero que una única definición es improbable e improductiva, ya que es precisamente esa ambigüedad la que permite que el *performance* sea una palabra tan rica en contextos y útil para entender la diversidad de distintas dinámicas relacionadas al accionar el cuerpo.

Dentro de los intereses de la investigación, la aproximación al concepto ha seguido la línea del Instituto Hemisférico de Performance y Política,¹ que entiende la amplitud y complejidad de las prácticas corporales. Se ha decidido optar por esta línea con la finalidad de incluir en la investigación todas las manifestaciones (culturales, artísticas y cotidianas) que aparecieran, dotándolas de un valor equivalente y buscando así, la desjerarquización de unas prácticas sobre otras.

Esta visión coincide además con una postura crítica dentro de los estudios de *performance* que cuestiona sus orígenes, procurando liberar al *performance* de las ataduras colonialistas que lo sitúan únicamente en Europa para expresarse en otras localidades y en otros tiempos. Tal y como lo afirma Taylor, el *performance* como expresión que coloca al cuerpo en el eje central, no es una invención localizada en los sesenta ni surge con las vanguardias artísticas, sino que se puede rastrear en culturas que nos preceden si sabemos reconocer sus *performances* como actos de transmisión de memoria e identidad (Taylor & Fuentes 404). En este punto, Taylor coincide con la definición que propone Víctor Turner en *The Anthropology of Performance*, pues para él, el *performance* abarca ámbitos como el teatro, la música, los géneros verbales y corporales. De tal manera que, las prácticas de performance cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces

¹ El Instituto Hemisférico de Performance y Política fue concebido en 1998 por los profesores Diana Taylor (Universidad de Nueva York), Zeca Ligiéro (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil), Javier Serna (Universidad Autónoma de Nuevo León, México) y Luis Peirano (Pontificia Universidad Católica del Perú), con el propósito de expandir las metodologías de análisis empleadas en el estudio de las prácticas corporales y para catalizar la investigación de estas prácticas compartidas en las Américas.

política, a veces ritual (Taylor & Fuentes 11). Siguiendo esta línea de análisis, podría decirse que el *performance* es una especie de campo semántico cuyo eje principal es el cuerpo y cuyas manifestaciones son la expresión práctica de la cosmovisión particular de los distintos pueblos, comunidades e individuos. En este sentido, Turner distingue al ritual como una de las manifestaciones que podrían encontrarse dentro de este campo semántico. En su obra *La selva de los símbolos*, Turner define al ritual como una sucesión de actos simbólicos que crean y refuerzan los lazos comunitarios, contribuyendo a la cohesión de la estructura social y, simultáneamente, a la transformación de esta.

Uno de los rituales más significativos es probablemente el que se realiza para el fallecimiento de un ser querido o de un miembro de la comunidad. De manera que los rituales y *performances* de muerte constituyen una constante necesidad en prácticamente todas las culturas del mundo, cumple una función no solo para el doliente en el ámbito privado, sino también en el ámbito público. Las funciones del ritual de muerte se dividen en tres aspectos fundamentales: el primero, ayudar a los vivos a entender la situación, a reducir el sentimiento de extrañeza, superar el dolor de la pérdida y sentirse espiritualmente sanados; el segundo aspecto es la función social, la cual genera cohesión entre las personas, sensación de apoyo, seguridad y estrecha vínculos entre las personas; el tercero, es una cuestión de fe, misma que consiste en ayudar al difunto a encontrar su lugar en un plano espiritual diferente, pero al mismo tiempo, que genera una escenificación simbólica, ya sea logrando una trascendencia de lo terrenal a lo

celestial o ayudando al descanso del alma de la persona fallecida, su reencarnación, entre otras.

A partir del siglo pasado, se ha observado una creciente pérdida paulatina de los rituales de muerte en las sociedades occidentales y occidentalizadas. Esto obedece a diversos factores vinculados al proceso de modernización de las sociedades, factores como la secularización, el individualismo, la racionalización, la privatización, los avances del conocimiento científico-técnico, la profesionalización, entre otros. Así, como menciona, Thomas en *Rites de mort, Pour la paix des vivants*, nuestra cultura, mucho más individualista, exagera la ruptura que implica la muerte, porque el cadáver se muestra como signo perentorio de la aniquilación de la persona. Esto, como afirma Aullé en *La ritualización de la pérdida*, nos conduce a desembarazarnos de aquel otorgando su gestión absoluta a las instituciones, quedando la ritualización –el protocolo técnico– en manos ajenas. El rito ha dejado de pertenecernos, perdiendo con ello su significación. En este sentido, Bauman, en su crítica a la sociedad moderna, coincide en que el cambio de las sociedades al modelo individualista y secular que propone el sistema económico tiende a banalizar, menospreciar y negar la muerte. Esto, según él, no es más que una estrategia más de los seres humanos para sobrellevar el miedo a la muerte. A pesar de que la muerte se explota en forma de espectáculo televisivo y como imagen sensacionalista, esa muerte es maquillada y lejana. Nuestra sociedad sigue negando la muerte e invisibilizando su presencia, sobre todo en relación con los vivos ya que cada vez existe una mayor incomodidad al lidiar con los

sentimientos vinculados al duelo. Es aquí donde surge una de las interrogantes de la investigación, si vivimos en una negación sistemática de la muerte que provoca la eliminación de los rituales de muerte, ¿pueden entonces ser estos una forma de resistencia cultural?, ¿podemos crear nuestros propios *performances* según las nuevas necesidades de la sociedad actual?

Las respuestas no se han hecho esperar, Marta Allué explica, por ejemplo, como entre los grupos de ayuda mutua y asociaciones civiles relacionadas con la problemática del SIDA se llevan a cabo ceremonias como el '*die-in*' o el despliegue de *patchworks*,² como fórmulas alternativas a la negación de la muerte y al olvido. Este ejemplo reivindica la muerte desde una mirada abiertamente política, pero que no deja de lado el componente terapéutico para los familiares y amigos que asisten a ellas. De la misma manera, menciona como la *Société de Thanatologie* en Francia trabaja a favor de una nueva ritualización de la muerte en relación con la incineración y también como algunos grupos generan propuestas para duelos perinatales (Hanus, citado en Allué 81). Este tipo de estrategias que fortalecen los lazos familiares y activan la memoria del fallecido se traducen según Allué, en respuestas culturales aún en expansión contra la disgregación y la individualización del sufrimiento en favor de la reintegración social de la muerte.

² El *die-in* es una manifestación pública y multitudinaria que consiste básicamente en simular la muerte acostándose en el suelo para manifestar el rechazo a la ocultación. El *patchwork* consiste en mostrar en público grandes paneles de tela donde se inscribe o se borda el nombre e incluso la imagen de quien ha muerto a causa del sida con la intención de identificar al muerto en su singularidad y que perpetúan su memoria en la comunidad de acogida. Cabe mencionar que son los familiares del difunto los que se juntan durante varias sesiones a realizar el trabajo manual que requiere el bordado.

Para Allúe, algunos de estos ejemplos, desde un punto de vista etnológico, no son en sentido estricto un ritual, pues carecen de elementos que lo definen como tal. Sin embargo, caben perfectamente en lo que podríamos denominar *performance* de muerte, por ello es necesario ampliar la mirada a fin de llegar a entender que, si bien el ritual de muerte se encuentra en un momento de crisis, la respuesta de las personas ha sido también importante. Si bien, cada ejemplo es único, todos dan cuenta de que la necesidad de recordar, nombrar, visibilizar, y experimentar la muerte de sus seres queridos sigue viva. Mientras esto suceda, estos *performances* seguirán buscando nuevas formas, adaptándose a las nuevas necesidades dando cuenta de la capacidad creativa y cultural de las personas y comunidades.

***Performance* transfronterizo.**

De esta manera, la muerte de mi padre logró sacar de mi interior una potencia creadora que se expresó a través del *performance*. Durante finales del 2012 y todo el 2013, realicé varios *performances* de carácter ritual, expresando mi dolor en actos catárticos, evocando y resignificando el trauma, involucrando a las personas que me rodeaban, divulgando mi visión particular sobre la muerte y elaborando un duelo a partir de mis necesidades. En estas acciones, reconozco una hibridación de elementos que conforman mi visión del *performance*. Mi formación como estudiante de arte, la relación que he establecido con los elementos indígenas heredados de mi familia paterna, el catolicismo sincrético de mi abuela, la influencia de mi vida migrante en el mediterráneo valenciano y mi ser conformado

de esta red de símbolos y de creencias, se expresó por medio de la acción artística. Algunas de las imágenes que aparecieron en dichos *performances* fueron: una maleta con tierra negra en su interior, el enterramiento de un grito, la ruptura de mi pantalón cargado con piedras y la formación de un camino de flores cruzando simbólicamente el mar.



Ilustración 2. Eros y Tánatos, Performance, Facultad de Bellas Artes, Valencia 2013

Todas estas acciones estuvieron motivadas por la distancia y por una necesidad ritual que tengo muy arraigada en mi ser. Otro factor determinante en la conformación de dichos *performances* es que no pude presenciar (físicamente) los rituales funerarios de mi padre que llevó a cabo mi familia. Mientras mis familiares tuvieron la oportunidad de presenciar en vivo los rituales funerarios,

experimentar durante unos once días diversas ceremonias y pudieron tener el cadáver de mi padre presente, yo viví el proceso prácticamente en soledad. Desde lejos, la muerte se ve distinta. Aunque me he podido percatar a través de las conversaciones con mis familiares que la sensación de incredulidad es muy parecida y que la falta de acompañamiento físico por parte de la familia determina un factor importante en el desarrollo del duelo. Asimismo, el hecho de recibir la noticia del fallecimiento de mi padre en un entorno cultural completamente distinto al mío despertó reflexiones importantes entorno a la manera de afrontar la muerte en lugares distintos.

Tras los primeros tres *performances* “Tu y yo en el río”, “Mis soledades” y “Eros y Tánatos”, la elaboración del duelo fue distinta, pues me ayudaron enormemente a experimentar en mi cuerpo la pérdida. Estas tres acciones tenían un componente simbólico que vinculaba mi cuerpo migrante con mi tierra de origen. También expresé mediante esfuerzo físico, la carga emocional que llevaba dentro. A pesar de que ya tenía conciencia de la muerte de mi padre, sentí una necesidad no solo de reflexionar o conversar al respecto, sino que sentí además la necesidad de hacer. Mi cuerpo se sentía cargado de energía como una olla a presión. Sentía ganas de moverme y de sudar, de gastar mis fuerzas hasta quedar exhausta; esto marco mucho la manera de diseñar algunas de las acciones y de liberar esa energía acumulada. Esa energía podría llamarse quizá (rabia, dolor, tristeza, miedo, etc.) pero estas palabras no alcanzan a describir aquella mescolanza de emociones que se arremolinaban como olas a punto de desbordarse

de mi cuerpo. Sin aquellas acciones que me ayudaron a exhalar ese sentir, no sé por dónde habría salido aquello. En este sentido, es una cuestión de salud, evitar que todo aquello se quede dentro y salga de manera negativa en forma de enfermedad.

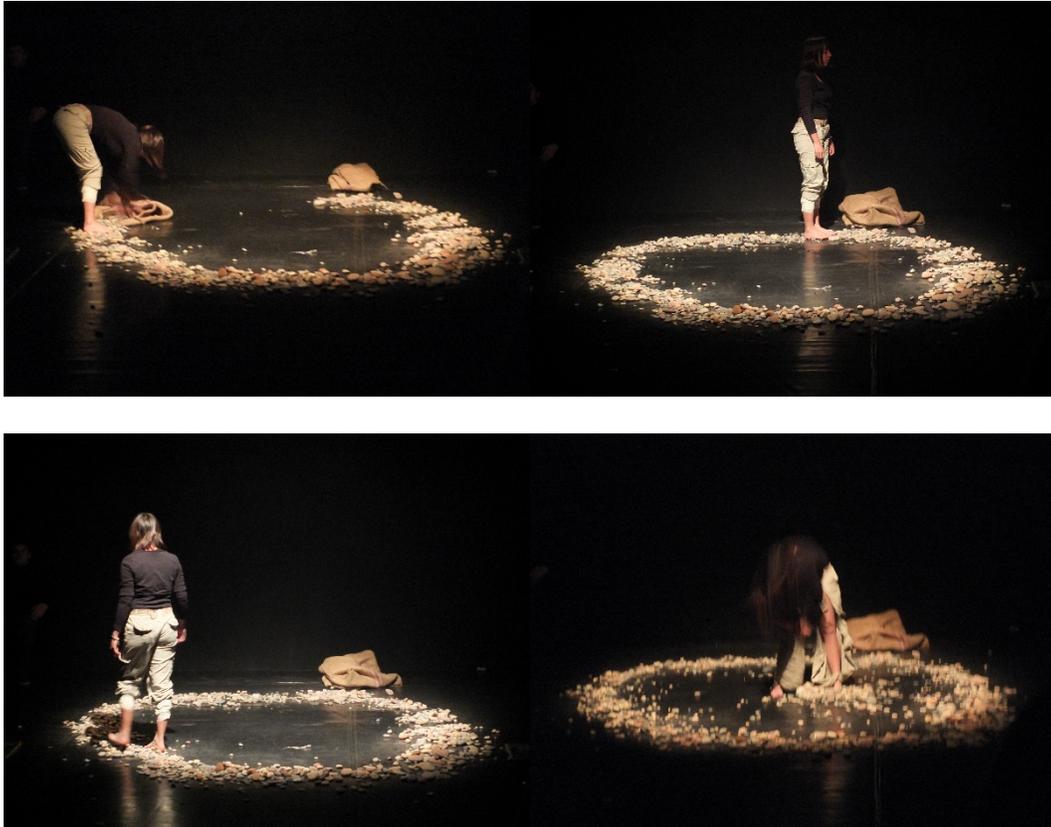


Ilustración 3. Tú y yo en el río, Performance, Carme Teatre, Valencia, 2013.

El público recibió estos *performances* desde una empatía inimaginable, lo cual me llevó a entender la capacidad del contagio que se da solo en el encuentro cuerpo a cuerpo. La sedimentación de dicho encuentro es la semilla del siguiente *performance*, la reflexión sentida para los espectadores y la energía devuelta que se queda dentro de quien realiza la acción.



Ilustración 4. Mis soledades, Performance, Facultad de Bellas Artes, Valencia, 2013.

Otro ejemplo de *performance* sin pretensiones artísticas es mi presencia simbólica en el funeral y el novenario de mi padre. La primera sucedió sin más, fui invitada a presenciar el funeral de mi padre vía Skype, esa video llamada duró tan solo media hora. En esa ocasión, experimenté una sensación de impotencia que más bien, tenía que ver con no sentirme validada como hija del difunto. Como si mi dolor fuera menos valioso por no estar físicamente presente o como si la pantalla de la computadora fuera una frontera intraspasable para muchos. Entendí este límite como algo normal, entendí que para muchos de mis familiares ese medio de comunicación era completamente extraño. Después de esta experiencia, fui invitada al novenario, que fueron nueve días de rezos en casa de mi abuela. Esta vez, no sólo quería ver la ceremonia, sino que quería además ser vista y validada como persona presente. Le pedí a mi mamá que me pusiera un cuerpo, uno de mis vestidos favoritos. Entonces ahí estaba yo, cerca de ellos con un cuerpo simbólico y una cabeza cibernética, desde mi cuarto valenciano a miles de kilómetros de distancia.



Ilustración 5. Novenario, ritual funerario, Ciudad de México, 2012.

Con este *performance* nacido de la espontaneidad y de las necesidades cotidianas, entendí con mayor claridad el vínculo que se estaba generando: era un vínculo transfronterizo y transnacional. Un vínculo que atravesaba fronteras geográficas para acercarme a mi familia y viceversa, que utilizaba el lenguaje del símbolo para resignificar la distancia. ¿Qué es la distancia cuando se siente tan cerca el dolor de la muerte? ¿Qué es la muerte sino motor de creación?

Reflexiones finales.

Hemos observado cómo a partir de un caso particular, se ha ido desarrollando una historia global. Esta aparente contradicción da cuenta de la

complejidad de las sociedades globalizadas en que vivimos, mismas que a pesar de todo siguen conservando, transformando y resignificando sus rasgos identitarios. Mediante la noción de frontera subjetiva, pudimos entender cómo las fronteras son límites cada vez más ambiguos donde nosotras las migrantes habitamos, siendo estas, un punto intermedio entre nuestro lugar de origen y el de llegada. Es en esta zona, donde la imaginación nos empuja a utilizar diversas herramientas artísticas y creativas, como el *performance*, para tender puentes.

Poco se piensa en las situaciones concretas que atravesamos los que vivimos en esa línea fronteriza. Uno de los acontecimientos capaz de romper más paradigmas es la muerte. De manera que los rituales y los performances de todo tipo vinculados a la superación de la pérdida de un ser querido, han tenido que ir transformándose y adecuándose a las nuevas formas de la sociedad cada vez más global. Hoy en día, la movilidad es más fuerte que nunca, las personas emigran de un lado a otro con mayor frecuencia. En este punto, cabe preguntarse por la distancia como un factor fundamental dentro del proceso de duelo y como parte fundamental de la conformación de los *performances* de muerte.

Uno de los primeros sentimientos que suelen experimentar con mayor frecuencia a la hora de perder a un ser querido es la negación. En el caso de la muerte a distancia la sensación de incredulidad se incrementa, pues la persona no se encuentra en el entorno común que compartía con el difunto. Al no compartir dichos espacios, el doliente no puede tener consciencia de la pérdida, de la misma manera que podría hacerlo una persona que vive en la misma casa con el difunto,

o que comparte diversos espacios cotidianos con él. También se puede llegar a experimentar sentimientos de culpa por no encontrarse en el lugar de origen y desear haber estado ahí al momento del fallecimiento. Otro elemento importante se añade cuando la persona no puede o no quiere trasladarse al lugar de origen para asistir a los rituales funerarios. La muerte, si es inesperada, hace que el duelo sea aún más difícil y en este punto al doliente no le queda más que responsabilizarse de su propio proceso y sacar el dolor de su cuerpo. En este sentido, el performance como elemento catártico puede ser muy útil, otra de las estrategias suele ser acercarse a los seres queridos que entienden el dolor que se experimenta a través de las nuevas tecnologías y redes sociales. Aquí, es importante observar como la comunicación, ha desarrollado estrategias transnacionales que superan el control de los Estados. Estas comunicaciones transnacionales encuentran en la muerte a distancia un papel protagónico, de manera que los rituales visualizados por video llamada, la presencia cibernética en el funeral de un ser querido y los *performances* que tienden puentes simbólicos entre un país y otro, e incluso entre la vida y la muerte, son ejemplos de lo que podría denominarse *performance* transfronterizo. En este sentido, el *performance* se puede convertir en un puente simbólico que transporte el afecto entre las familias transnacionales, aliviando el dolor de los dolientes y construyendo nuevas formas de comunicación, dando cuenta con ello, del poder del *performance* para atravesar fronteras.

Obras citadas

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books. 1987.
- Appadurai, Arjun. "La globalización y la imaginación en la investigación" en: *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, No. 160, 1999.
- Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Ediciones Trilce-Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Arriola, Aura. *Ese obstinado sobrevivir: autoetnografía de una mujer guatemalteca*. Ed. del Pensativo, 2000.
- Aullé, Marta. *La ritualización de la pérdida*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Anuario de Psicología. Facultad de psicología, 1998.
- Bauman, Zigmunt. *Miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores*. Paidós Ibérica, 2007.
- Bauman, Zigmunt. *Tiempos líquidos*. Tusquets, 2007.
- Benítez, Lucia. "Frontera: Una cartografía para la investigación de la Comunicación" en *Fronteras* Vol. I Núm. 1, 2014, pp. 6-26.
- Bryceson, Deborah, & Vuorela, Ulla. "Transnational Families in the Twenty-first Century". En Bryceson, y Vuorela (eds.), *The transnational Family: New European Frontiers and Global Networks*. Berg Publishers, 2002, pp. 3-30.
- Castells, Manuel. "Informationalism, Networks, and the network society: a theoretical blueprint", en Manuel Castells (ed.), *The network society: a cross-cultural perspective*, Northampton, Edward Elgar, 2004.

- Chase, Susan. "Investigación narrativa, Multiplicidad de enfoques perspectivas y voces." en *Manual de Investigación cualitativa*. Vol. 4, Gedisa, 2015. pp. 58-112.
- Colombres, Adolfo. *Teoría Transcultural del arte, Hacia un pensamiento visual independiente*, Conaculta, 2014.
- Conelly, M. y Cladinin, J. *Narrative inquiry*. Jossey-Bass., 2000.
- Conelly, M. y Cladinin, J. "Relatos de Experiencia e Investigación Narrativa". En J. Larrosa, et alt. (1995). *Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación*. Laertes, 1995, pp. 11-59.
- Cornago, Óscar. *Resistir en la era de los medios, Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Iberoamericana, 2005.
- Denzin, Norman. "Haciendo [auto] etnografía políticamente" en *Revista digital del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad*, Núm. 14. Astrolabio Nueva Época, 2015.
- Diéguez, Ileana y Alcázar, Josefina (Eds.). *Performance y teatralidad, Cuadernos de investigación teatral*. Conaculta / Inba-Citru, 2005.
- Ellingson, Laura & Ellis, Carolyn. "Autoethnography as Constructionist Project" en *Handbook of Constructionist Research*. The Guilford Press, 2008.
- Ellis, Carolyn, Adams, Tony & Bochner, Arthur. "Autoethnography: An Overview" en: *Forum: Qualitative Social Research*, 12 (1), Art. 10, 2011.
- Finley, Susan. "La investigación con base en artes. La realización de una pedagogía revolucionaria" en *Manual de Investigación Cualitativa*, Vol. IV. Gedisa, 2015.

- Foster Hal. *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de Siglo*. Akal, 2001.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Universidad de Colima, 1997.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Paidós, 1999.
- Grimson, Alejandro. (comp.), *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*. La Crujía, 2000.
- Grimson, Alejandro. *Fronteras, naciones y región*. Fórum Social das Américas, 2004.
- Hernández, Fernando. *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Universidad de Barcelona. Educatio Siglo XXI, 2008.
- Hirai, Shinji. “¡Sigue emociones y significados!: la etnografía multisituada y el estudio de la migración transnacional” en: Marina Ariza y Laura Velasco (coords.), *Métodos cualitativos y migración internacional*, IIS-UNAM/El Colegio de la Frontera Norte, 2012, pp. 81-111.
- Ibáñez, Tomas. La crisis de la psicología social: apuntes para una lectura. *Revista de Psicología General y Aplicada*, vol. 83, núm. 4, 1981, pp. 662-680.
- Ibáñez, Tomas. *Municiones para disidentes*. Realidad-Verdad-Política. Gedisa., 2001.
- Lawler, M. Narrative in social research. In T. May (Ed.), *Qualitative research inaction*. Sage, 2002, pp. 242-259.
- Prieto, Antonio. *Artes visuales transfronterizas y la desconstrucción de la identidad, tesis de doctorado*, FFYL-UNAM, 1998.

- Ritzer, George. *Teoría sociológica contemporánea*. McGraw-Hill /Interamericana España, S.L., 2001.
- Rodríguez, Roxana “¿Qué es la frontera?” en: *Epistemología de la frontera. Modelos de sociedad y políticas públicas*. Eón/UTEP/SIPAM/Iniciativa Ciudadana, 2014, pp. 15-38.
- Shechner, Richard. *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires, 2000.
- Shechner, Richard. *The future of ritual. Writings on culture and performance*. Routledge, 1993.
- Spinger, José Manuel, (coord.) *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*. Editorial UPV, 2012.
- Spry, Tamy. “Performing Autoethnography: An embodied Methodological Praxis” *Qualitative Inquiry*, Vol. 7, Num. 6, Sage Publications, St. Cloud State University, 2001.
- Taylor, Diana. *Estudios Avanzados de performance*, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Thomas, Louis Vicent. *Rites de mort, Pour la paix des vivants*. Fayard, 1985.
- Tovar, María Elena. “Introducción: Los rostros ocultos de la migración” en: *Migración e Identidad: emociones, familia, cultura*. Fondo Editorial de Nuevo León, 2009, pp. 9-18.
- Turner, Victor. *La selva de los símbolos*, Siglo XXI, 1999.
- Turner, Victor. *The Antropology of Performance*. PAJ Publications, 1988.