

Los desafíos del ‘giro performativo’: el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner

Juan María Sánchez-Prieto
Universidad Pública de Navarra

La presente contribución –dentro del recorrido que los editores de este volumen proponen por los giros narrativos y la historia del saber– se va a centrar en el llamado ‘giro performativo’ que constituye para muchos en la actualidad uno de los marcos teóricos y metodológicos más atractivos y con mayores posibilidades de aplicación a la investigación de las ciencias humanas y sociales. El itinerario particular que aquí se presenta, parte de una primera referencia a los pioneros e impulsores del giro performativo, distinguiendo entre performatividad del lenguaje y *performance* social, para valorar en último término el interés y la proyección del *Performative Turn* en el estudio de la historia intelectual, lo que se hace a partir de la discusión central de los modelos desarrollados por Victor Turner y Jeffrey Alexander desde campos cercanos a la historia como son la antropología y la sociología. La cuestión del drama social, aun considerada de diferente manera, ocupa en estos autores un lugar fundamental y es ahí, en el marco del drama social en que acaba situado el mundo de las representaciones culturales, donde se vuelven más sugerentes los desafíos que plantea el giro performativo en términos de investigación, no sólo para la historia intelectual. Aunque el texto se mueve en un plano fundamentalmente teórico, no faltarán algunos ejemplos que ayuden a hacer más comprensible y asequible su desarrollo a quienes se encuentren alejados de este ámbito de reflexión y de trabajo.

PIONEROS E IMPULSORES DEL GIRO PERFORMATIVO

Las ciencias humanas y sociales han experimentado en las últimas décadas, en el sentir de algunos, demasiados giros¹ (antropológico, lingüístico, cultural, histórico, material, etc.), cuya naturaleza y alcance no son siempre percibidos ni han sido suficientemente explicados al común del gremio: giros anteriores y posteriores para unos, entrelazados o con trayectorias opuestas para otros, de mayor o menor envergadura para los más enterados, si se atiende a algunas discusiones internas. Ni todos los giros son entendidos de igual manera dentro de una misma disciplina, ni tienen idénticas implicaciones o traducciones dentro de las ciencias consideradas afines, por lo que el debate al final no siempre es útil ni clarificador, por más que entretenga a los más teóricos. Es lo que sucede a propósito de los giros cultural, lingüístico y performativo. Si bien el giro performativo puede considerarse como una línea específica dentro del giro cultural, no resulta tan clara sin embargo su relación con el giro lingüístico, aunque todo parezca indicar que más que una nueva reformulación del giro lingüístico, el giro performativo lo que viene a expresar es el agotamiento y superación final de ese giro lingüístico, que a menudo se considera erróneamente como matriz del propio giro cultural o de todo giro narrativo².

¹ J. Andrés-Gallego e I. Olábarri, “Too ‘Turns’: Social History, Yesterday and Today”, en I. Olábarri y F.J. Caspistegui (eds.), *The Strength of History at the Doors of the New Millenium*, Pamplona, Eunsa, 2005, pp. 231-253.

² Pese a la ambigüedad del término en que se escudan sus defensores, resulta abusivo pretender comprender bajo la etiqueta del giro lingüístico a todos los trabajos del ámbito de las ciencias humanas y sociales que confieran alguna importancia al lenguaje. Como es sabido, el origen del término remite al

De la performatividad en el lenguaje...

El giro performativo arranca propiamente de la conciencia de la performatividad del lenguaje, esto es de su capacidad para instaurar realidades en el mundo, frente al planteamiento de la lingüística de Saussure, que es el que se halla realmente en la base del giro lingüístico, aunque entrara en la discusión disfrazado de post-estructuralismo y, por tanto, como una continuación y a la vez una crítica de los rasgos fundamentales de la lingüística de Saussure, como ha precisado Gabrielle Spiegel³. Para Saussure el lenguaje es el agente constitutivo de la conciencia humana y de la producción social de significado. Nuestra percepción del mundo pasa por la lente de las percepciones precodificadas del lenguaje. La idea de un universo objetivo, independiente del discurso y universalmente comprensible por encima de la pertenencia a un sistema dado de lenguaje, se considera una ilusión. El giro lingüístico, como un rasgo fundamental, asumió la visión posmoderna, según la cual no existe una realidad al margen de la categorización del observador, y para la que la materialidad misma de lo real no posee ningún significado al margen de su enunciación. La concepción dicotómica saussureana entre significante y significado bloqueó la reflexión sobre lo performativo, pues no hay performatividad sin referente. La referencia, aun inherente al uso del sistema lingüístico, forma parte de una esfera diferente al fenómeno lingüístico⁴.

Desde la filosofía del lenguaje, la obra de John Austin (*Cómo hacer cosas con palabras*, 1962) introdujo la teoría de los actos de habla distinguiendo de un modo innovador los enunciados de acción o performativos (la utilización del lenguaje para *hacer algo más que decir algo*: como un acto de inauguración, la emisión de un veredicto o la realización de una promesa) de los que simplemente informan o constatan algo como verdadero o falso. Los enunciados performativos no están afectados por las categorías de verdad o falsedad sino por las condiciones de éxito o fracaso de su realización. Esta teoría ha sido posteriormente desarrollada por John Searle (*Actos de habla*, 1969), profundizando en la noción y taxonomía de los llamados actos ilocutivos (los actos que se realizan diciendo algo), y respondiendo de modo parcial a las críticas formuladas por Jacques Derrida a Austin⁵.

De forma más genérica, con Austin y Searle, producir un enunciado es entablar un cierto tipo de interacción social, pues hablar es ya una manera de actuar, y no simplemente una manera de informar o describir lo que se hace. La filosofía analítica recupera así la acción, dejada de lado por el estructuralismo, como una dimensión inherente al propio fenómeno lingüístico. Para comprender éste es necesario, según Austin, considerar “el acto lingüístico total en la situación total”⁶, es decir, contemplar el discurso como un producto del hablante en una determinada situación. A esta reflexión sobre la performatividad del lenguaje Searle añadirá la cuestión de la intencionalidad, la concurrencia de estados mentales intencionales (las creencias, deseos e intenciones como hechos contextuales), que no serían un mero aderezo circunstancial, sino el aspecto más constitutivo del acto lingüístico, y a la postre de los lenguajes sociales y políticos⁷. El signo lingüístico apartado de su vida social, recluso en el ámbito immanente del sistema de la

filósofo R. Rorty (*The Linguistic Turn. Recent essays in philosophical method*, Chicago, The University of Chicago Press, 1967), quién, sin embargo, a la vista de su universalización, no ha dejado de manifestarse críticamente contra las implicaciones epistemológicas posteriores que tomó la expresión. En *Consecuencias del pragmatismo* (1982), Rorty reacciona expresamente contra la supuesta demostración, por parte de la filosofía, de que el lenguaje no refiere a una realidad extra-lingüística.

³ G.M. Spiegel, *Practicing History: New directions in historical writing after the Linguistic Turn*, Nueva York, Routledge, 2005; “La historia de la práctica: nuevas tendencias en historia tras el giro lingüístico”, *Ayer*, 62, 2006: 19-50 (pp. 20-22).

⁴ H. Aguilar, “El discurso académico o el vacío de una interacción lingüística sin pretensión de sentido”, *Borradores*, 7, 2007: 1-7 (p. 2.)

⁵ J. Navarro Reyes, “Promesas deconstruidas. Austin, Derrida, Searle”, *Themata*, 39, 2007: 119-125.

⁶ J.L. Austin, *How to do things with words*, Oxford, Clarendon Press, 1962, p. 96.

⁷ J. Searle, *Intentionality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; “Collective intentions and actions”, en P. Cohen, J. Morgan, and M. Pollack (eds.), *Intentions in Communication*, Cambridge Ma., The MIT Press, 1990, pp. 401-415.

lengua, sin contacto con el mundo, se revela como carente de sentido.

A partir de la indagación de la intencionalidad en el lenguaje Searle se ha aproximado más recientemente al análisis de las intenciones colectivas y de la construcción social, como una manifestación de la racionalidad en acción⁸. Pero su enfoque al respecto dista de aquellos que no conciben una realidad independiente de la mente o del lenguaje, como sucede con los partidarios del giro lingüístico o de las corrientes post-estructuralistas. El argumento de Searle no se refiere tanto a la construcción social de la realidad como a la construcción de la realidad social. Es, en ese sentido, un argumento a favor del realismo, una reivindicación de la filosofía en el mundo real⁹.

Las reflexiones de Austin y Searle han tenido en el ámbito de la historia intelectual una particular influencia y proyección en los estudios de Quentin Skinner dentro de la escuela de Cambridge, alumbrando el estudio de los *textos de acción* o de movilización social y política¹⁰.

...a la 'performance' social

Además de Austin en el ámbito de la filosofía, deben citarse otros nombres que son vistos hoy como auténticos introductores de este *giro performativo*: Kenneth Burke, en el ámbito de la literatura; Erving Goffman en el de la sociología; y Victor Turner en el de la antropología. Con ellos el centro de interés se desplaza de la performatividad del lenguaje a la *performance* social, enfocando el problema de la actuación en el sentido teatral del término. La teoría de los actos de habla de Searle, continuando a Austin, manifiesta ya de modo implícito esa impregnación semántica. Pero el teatro hace ver con claridad que el lenguaje, la comunicación, los códigos simbólicos, los estilos, no son simplemente verbales, sino también no verbales.

Desde este nuevo acento, la metáfora teatral es utilizada por estos autores en su esfuerzo por entender la sociedad, atendiendo a los roles o papeles que representamos, y subrayando el componente ritual que dota a sus pautas de sentido¹¹. Tanto para Burke (*La gramática de los motivos*, 1945) como para Goffman (*La presentación de la persona en la vida cotidiana*, 1959) la acción social lejos de ser un fenómeno caótico o rutinario, es ritual, en la medida en que la interacción social está pautada, aprendida y representada. Burke invita a considerar la lógica de los motivos desde esta perspectiva del drama, tratando al lenguaje y al pensamiento ante todo como formas de acción¹², en consonancia con Austin. La acción social no consiste sino en actos rituales de participación teatral¹³. Toda situación cotidiana puede ser engaño y realidad a la vez, en diverso grado.

El punto de vista de Goffman, al utilizar la metáfora teatral, enfatiza el carácter estratégico y maquiavélico de la vida social¹⁴, centrándose en el modo en que los individuos crean y negocian su imagen para recalcar cómo los individuos emplean la astucia y la falsa publicidad para hacer su voluntad. Los actores manipulan con pericia la apariencia frente al auditorio, introduciendo una ambigüedad manifiesta entre lo puramente individual y lo social.

⁸ J. Searle, *Rationality in Action*, Cambridge Ma, MIT Press, 2001.

⁹ J. Searle, *The Construction of Social Reality*, Nueva York, Free Press, 1995; *Mind, Language and Society. Philosophy in the Real World*, Nueva York, Basic Books, 1998.

¹⁰ Q. Skinner, "Conventions and the Understanding of Speech Acts", *Philosophical Quarterly* 20, 1970, pp. 118-138; "On Performing and Explaining Linguistic Actions", *Philosophical Quarterly*, 21, 1971, pp. 1-21; "Motives, Intentions, and the Interpretation of the Texts", *New Literary History*, 3, 1972, pp. 393-408; "Some Problems in the Analysis of Political Thought and Action", *Political Theory*, 2, 1974, pp. 277-303; "Action and Context", *Proceedings of the Aristotelian Society*, 52, 1978, pp. 57-69; "On Intellectual History and the History of Books", *Contributions to the History of Concepts*, 1, 2005, pp. 29-36; *Visions of Politics, I. Regarding Method*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Véase también E. Bocado Crespo (ed.), *El giro contextual: Cinco ensayos de Quentin Skinner y seis comentarios*, Madrid, Tecnos, 2007.

¹¹ M. Beltrán, "La metáfora teatral en la interacción social", *Revista Internacional de Sociología*, 68, 2010: 19-36 (p. 20).

¹² K. Burke, *A Grammar of Motives*, Nueva York, Prentice-Hall, 1945, p. xxii.

¹³ E. Goffman, *Interaction ritual: essays on face-to-face behaviour*, London, Allen Lane, 1972.

¹⁴ E. Goffman, *Strategic interaction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1969.

Los individuos juegan a ser sí mismos: representan diferentes papeles que no son inventados por ellos sino que vienen marcados por la sociedad, determinando su 'status'. La persona no es más que su máscara; ésta constituye su 'yo' más verdadero¹⁵.

El enfoque de Turner, finalmente, se distingue en algunos aspectos del de Goffman y Burke. En primer lugar, a propósito del ritual que no lo considera como una unidad o módulo estandarizado sino como la *performance* de una secuencia compleja de actos simbólicos, una *performance* transformadora que revela la clasificación, categorías y contradicciones mayores de los procesos culturales¹⁶. Turner moderniza la teoría del ritual incorporando nociones como las de proceso ritual, dramas sociales, liminalidad y comunidad¹⁷.

Pero más que la manera de entender y definir el ritual, lo que le interesa a Turner es precisar la conexión entre drama social y teatro, subrayando la dimensión conflictiva de la vida social. Si para Goffman el mundo entero es un escenario en la medida en que toda interacción social es un escenario público –el mundo de lo social interacciona continuamente, y está lleno de actos rituales–, para Turner, sin embargo, la fase dramática comienza cuando surge la crisis en el flujo cotidiano de la interacción social. Turner concibe el drama social como un proceso que afecta históricamente de manera periódica a toda comunidad –de la familia a la nación o a la comunidad internacional–, y que presenta fases armónicas y no armónicas en situaciones de conflicto, sin que haya certeza sobre el resultado¹⁸. Luego volveremos sobre ello.

O dicho de otra manera, si para Goffman la vida diaria es un tipo de teatro¹⁹, entonces el drama social es un tipo de *meta-teatro*, esto es, un lenguaje dramático sobre el lenguaje ordinario de la interpretación del rol y el mantenimiento del estatus que constituye la comunicación en el proceso social cotidiano.

Entre los autores más célebres actuales en torno a la performatividad, además de Searle o de Jeffrey Alexander, al que nos referiremos más tarde, hay que señalar a la filósofa Judith Butler, impulsora del giro performativo en la teoría feminista²⁰. Butler acude a la noción de ritual de Turner para definir el género como un acto, una identidad temporalmente instituida por una repetición de actos discontinuos, una identidad construida, una *performance* social sostenida que la audiencia convierte en creencia, el género como una copia aparente sin referencia a un original, porque el original se considera tan performativo como la copia. No hay más realidad que la actuada²¹.

Por esta vía la desnaturalización y de-sustanciación del sexo y del género se hace más contundente. De ahí la crítica de Butler a la visión de Goffman de un 'yo' que asume e interpreta varios papeles conforme a las complejas expectativas sociales de la vida moderna. La identidad de género no puede ser entendida como un papel que expresa o disfraza un yo interior, un yo necesariamente anterior a sus actos, sino como un resultado performativo que la sanción social y el tabú compelen a dar, afirma. Butler evoca también a Austin cuando afirma que el género como acto no puede ser verdadero o falso. El modelo de verdad o falsedad no sólo contradice la fluidez performativa del género, sino que sirve a una política social de regulación

¹⁵ E. Goffman, *Presentation of self in everyday life*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1959, pp. 19, 57, 212.

¹⁶ V. Turner, *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*, Tucson, The University of Arizona Press, 1985, p. 180.

¹⁷ V. Turner, *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1967; *The ritual process: structure and anti-structure*, Chicago, Aldine Pub. Co., 1969.

¹⁸ V. Turner, *Drama, Fields and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press, 1974; *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, Nueva York, Performing Arts Journal Publications, 1982; *The anthropology of performance*, Nueva York, PAJ Publications, 1986.

¹⁹ T.S. Henricks, "Erving Goffman on play as encounter", en su *Play reconsidered: sociological perspectives on human expression*, Urbana, University of Illinois Press, 2006, cap. 6.

²⁰ J. Butler, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, Nueva York, Routledge, 1990; *Excitable speech: a politics of the performative*, Nueva York, Routledge, 1997. Véase también P. Pérez Navarro, Pablo, *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*, Madrid, Egales, 2008.

²¹ J. Butler, "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", *Debate Feminista*, 18, 1998: 296-314 (pp. 296-297, 307, 309); versión original en S.E. Case (ed), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990, pp. 270-282.

y control del género²².

Pese a la ambivalencia de todas estas referencias, el núcleo del pensamiento de Butler se manifiesta mucho más en consonancia con el legado post-estructuralista (el más afín a Derrida) asumido por el giro lingüístico, lo que aparta a Butler del ‘retorno a lo real’, al referente, como tendencia perceptible desde los años 1990, al que contribuyeron sin duda los inspiradores del giro performativo, preparando el antídoto frente a los excesos cometidos por el giro lingüístico en los 80.

La obra de Butler alcanza mayor proyección en términos ideológicos y políticos que de investigación, por más que el desarrollo de la perspectiva de género que alienta, pueda inspirar como sugiere una relectura del pensamiento occidental –de los textos de filosofía occidentales– desde los puntos de vista excluidos en las “descripciones ostensiblemente transparentes de lo real” –considera–, o lo que es lo mismo, el estudio de la filosofía como práctica cultural para criticar sus principios a partir de lugares culturales marginados²³.

De la metáfora interpretativa a la práctica de la investigación

Aunque Burke utilizó inicialmente la teoría del drama como metodología para la crítica literaria, no dejó más tarde de proponer dicha perspectiva como marco de coordenadas que sirviera para “la interpretación de todos los fenómenos estudiados por las ciencias sociales”, muy particularmente para el análisis de la historia que implica no sólo oposiciones dialécticas, sino una “conversación sin fin”, una discusión interminable de la que surgen los materiales del drama, en el que *no todo son palabras*, afirma: los intereses materiales forman parte de los ‘contextos de situación’²⁴.

Con todo, es preciso dar algún paso más. El gran desafío del giro performativo es pasar del *decir*, de la metáfora teatral como simple recurso teórico o interpretativo, al *hacer*, a la práctica de la investigación. El énfasis performativo en el marco de la actuación o *representación efectiva* –teatral– de los actores conduce a superar no sólo los antiguos problemas y excesos de los planteamientos mecanicistas o estructuralistas, sino también los derivados del *giro lingüístico* cuyo cambio de paradigma resultó paradójico, puesto que finalmente no procedió sino a una sustitución de una estructura (el sistema social) por otra (el lenguaje), sin conseguir transformar realmente la práctica de la investigación, o con escasos resultados, al menos dentro de la ciencia histórica.

Ni el mundo de las representaciones colectivas se reduce al plano ideal de las distintas formas de pensamiento o de discurso, ni cabe tampoco hacer emerger únicamente el significado de las contingencias de la acción individual o colectiva. Al *hacer andar y hablar* a las representaciones colectivas, la *performance* articula de una manera mucho más ‘real’ y sencilla los discursos y las prácticas, confiriendo mayor consistencia a la experiencia como categoría propia de investigación. La *performance* –como ha insistido Giesen– permite hacer visible lo invisible pues constituye en sí misma un acontecimiento, un hecho que presenta una dimensión externa y real, sometida a la disección del tiempo y el espacio, un hecho que enmarca acontecimientos rituales en un escenario, y que a su vez interpreta acontecimientos integrándolos dentro de una historia o una narrativa mítica²⁵.

Se puede trasladar a la *performance* lo que Koselleck, separándose del trasfondo del giro lingüístico y del enfoque posmoderno, subrayaba respecto a la distinción y relación entre lenguaje y realidad, donde no se da una correspondencia exacta, con la consecuente afirmación

²² *Ibidem*, pp. 310-311.

²³ *Ibidem*, p. 314.

²⁴ K. Burke, *The philosophy of literary form; studies in symbolic action*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1941 (*La filosofía de la forma literaria y otros estudios sobre la acción simbólica*, Madrid, Antonio Machado, 2003, pp. 129-133, 143); *Language as symbolic action; essays on life, literature, and method*, Berkeley, University of California Press, 1966.

²⁵ B. Giesen, “Performing the sacred: a Durkheimian perspective on the performative turn in the social sciences”, en J.C. Alexander, B. Giesen y J.L. Mast (eds.) *Social performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 325-367 (pp. 326-327).

de los aspectos extralingüísticos de la experiencia. “Lo que se expresa lingüísticamente es siempre más o menos que aquello que está o estuvo presente en la historia real; y lo que la historia contiene es siempre más o menos que lo que puede ser dicho lingüísticamente”, afirma a propósito de la historia de los conceptos. Tampoco cabe establecer una correspondencia exacta entre la realidad actuada y la realidad. El propio Koselleck prevenía contra la trampa de un relativismo sin límites y habla de saber “ideológicamente cortocircuitado” cuando se prescinde de la metodología o ésta queda reducida a un puro “argumento estético”²⁶.

Posiblemente sea Jeffrey Alexander quien más ambicioso se ha mostrado en llevar a la práctica los postulados del giro performativo, construyendo un marco teórico sistemático que pueda impulsar nuevos programas de investigación en el campo de la *sociología cultural*, entendida ésta en contraposición a la *sociología de la cultura*, con el objeto de subrayar tanto la autonomía indispensable de la cultura y de las formas culturales (su carácter de variable independiente respecto a la estructura social y el poder) como la textualidad de la vida social (el poder de la cultura de conformar la vida social, su dimensión de texto vivido y/o representado, repleta de significado): en el mundo del significado –siguiendo las sugerencias de Robert Bellah²⁷– el realismo simbólico y no el reduccionismo social es el mandato supremo²⁸.

En este empeño de renovación teórica y metodológica de la sociología cultural, y de la *performatividad* dentro de ella (reconectando la sociología con los *performance studies*), él y su escuela no dudan en considerar a Turner el referente principal entre los ‘pioneros’ (valorando asimismo la colaboración que mantuvo con el dramaturgo de vanguardia Richard Schechner²⁹), pero, tal vez por ello mismo, tienden a acentuar las críticas que dirigen al antropólogo, aunque sólo sea para marcar mejor el terreno que ellos pretenden colonizar, y conferir mayor novedad a sus propios planteamientos.

Es desde este diálogo que cabe establecer entre Alexander y Turner, desde disciplinas vecinas a la historia, como se pueden valorar mejor las posibilidades y límites del giro performativo dentro de la historia intelectual, entendida en su sentido más amplio –la historia social de la cultura en todas sus dimensiones–, fuera de las aplicaciones recibidas en la historia de los lenguajes políticos de la escuela de Cambridge o de los estudios culturales de género. Pues no se escapa que este acento en la actuación o representación efectiva puesto desde la teatralidad –no ya como metáfora sino como principio heurístico para el estudio de la dinámica social y cultural– supone un paso mayor al realizado por Roger Chartier dentro de la historia cultural con su concepto de representación³⁰.

²⁶ R. Koselleck, “Historia conceptual e historia social”, en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 105-126; Historia de los conceptos y conceptos de historia”, *Ayer*, 53, 2004: 27-45 (pp. 39-40). Véase J.M. Sánchez-Prieto (coord.), *Reinhart Koselleck. La investigación de una historia conceptual y su sentido socio-político*, Barcelona, Anthropos, 2009 (número monográfico de la *Revista Anthropos*, 223).

²⁷ R. Bellah, *Beyond belief*, Nueva York, Harper & Row, 1970; *Habits of the heart*, Berkeley, University of California Press, 1985. R. Bellah y S.M. Tipton (eds.), *The Robert Bellah reader*, Durham, Duke University Press, 2006.

²⁸ J.C. Alexander, *The meanings of social life: a cultural sociology*, Oxford, Oxford University Press, 2003; “Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy”, *Sociological Theory*, 22, 2004: 527-573; “Central Problems of Cultural Sociology: A Reply to My (Friendly) Critics”, *Culture*, 19, 2005: 1-12; “Performing Cultural Sociology”, *European Journal of Social Theory*, 11, 2008: 523-542; *Performance and Power*, Cambridge, Polity, 2011. J.C. Alexander, R.N. Jacobs y P. Smith (eds.), *Cultural sociology*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

²⁹ R. Schechner, *Public Domain; Essays on the Theatre*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1969; *Ritual, Play and Social Drama*, Nueva York, Seabury Press, 1976; *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, PA., University of Pennsylvania Press, 1985; *Performance Theory*, Nueva York, Routledge, 1988; *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Nueva York, Routledge, 1993; *Performance Studies: An Introduction*, Nueva York, Routledge, 2002.

³⁰ R. Chartier, “Le monde comme représentation”, *Annales, ESC*, 44, 1989: 1505-1520 (recogido en *Au bord de la Falaise*, París, Albin Michel, 1998, pp. 67-86); *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992.

EL MODELO DE ALEXANDER

Fusión y de-fusión

Alexander parte de la centralidad de los rituales como algo característico de las formas más primitivas de organización social y, por ende, como manifestación histórica de las formas elementales de la acción performativa, es decir, del hecho de comunicar significado a una audiencia. Los procesos rituales –donde participantes y observadores manifiestan una mutua creencia en la validez de los contenidos simbólicos expresados y en la autenticidad de sus intenciones– presentan una particular importancia en términos de *fusión* de la vida social, según insistieran Durkheim y Turner³¹: intensifican el ligamento de participantes y objetos religiosos o culturales con la audiencia, con la comunidad, jugando un papel destacado en la regeneración de la fibra moral del grupo. Los rituales son la quintaesencia de la *performance* fusionada.

La crítica fundamental que Alexander dirige a Turner es haber simplificado y moralizado la *social performance* de una manera que oscurece la autonomía de los elementos que la componen, creyendo ver en los desarrollos teóricos del antropólogo un énfasis y una apuesta por la uniformidad y la preservación ideológica de la comunidad frente a cualquier disidencia que afecte a las creencias, los valores, los fines o el sistema de significado compartido³². Eso explicaría lo que él y Giesen, de manera más explícita, denominan el fracaso de Turner en el desarrollo de un verdadero modelo que pueda cubrir también los campos de la sociedad contemporánea y sus nuevos medios de comunicación³³, que es lo que va a pretender Alexander, centrándose directamente en las sociedades complejas actuales, con el ánimo de convertir su modelo en una teoría general de la pragmática cultural (construida, a la postre, sobre los pilares de una teoría general de la comunicación).

Las sociedades contemporáneas están abiertas a procesos de negociación y flexibilidad acerca de las creencias, los medios y los fines, pero ello no quiere decir –sostiene Alexander– que nuestras sociedades no permanezcan todavía permeables a actividades simbólicas análogas al ritual, y con parecidos efectos integradores a nivel de grupo o de sociedad (una fiesta nacional, una conmemoración histórica, una toma de posesión presidencial, un debate parlamentario, una concentración ciudadana, un mitin, una comparencia televisiva), por más que esas actuaciones no sean rituales en el sentido tradicional. Las sociedades modernas o contemporáneas no dejan de tener sus mitos y cuerpos de significado, siguen sustentándose sobre narrativas orientadas hacia un *telos* idealizado, que son fuente de motivación e inspiración, antes que de determinismo o causalidad. En las sociedades avanzadas las estructuras culturales siguen presentando un carácter fuerte y vinculante (no están sujetas al examen científico ni se descartan si son falsadas por esa vía), pero sólo proporcionan un transfondo de representaciones para la vida social activa: la vida real de los ciudadanos se desenvuelve en situaciones prácticas de posibilidades múltiples³⁴.

Esto es lo esencial del argumento de Alexander. Cuando la organización social se hace más compleja y plural (más dividida verticalmente y más fragmentada horizontalmente), los elementos de la representación cultural o social (en concreto: sistema de representaciones colectivas, guión, actores, medios de producción simbólica, puesta en escena, poder y audiencia³⁵), interdependientes entre sí, comienzan a disociarse; de ahí que para ser convincentes y efectivas en una sociedad de creciente complejidad social, las representaciones sociales deban engranarse en un proyecto de *re-fusión*, que las haga cuanto más parecidas al

³¹ E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, París, 1912. V. Turner, *Schism and Continuity*, Manchester, Manchester University Press, 1957 (“The Politically Integrative Function of Ritual”, pp. 288-317).

³² J.C. Alexander, *Social Performance*, pp. 10 y 54; *Performance and Power*, pp. 17 y 52.

³³ *Social Performance*, p. 326.

³⁴ *Social Performance*, pp. 30-31; *Performance and Power*, pp. 2-3 y 25-28.

³⁵ La descripción de estos elementos en *Social Performance*, pp. 33-36, y *Performance and Power*, pp. 28-32, 83-84.

ritual mejor. Por el contrario, esas representaciones parecerán artificiales o artificiosas, esto es, resultarán fallidas, si permanecen separados. Por tanto, aunque la fusión entre textos, actores y audiencias sea más fácil de conseguir en condiciones de menor complejidad (por el predominante carácter mítico o metafísico de las creencias, y por la mayor integración o solapamiento existente entre las instituciones, la cultura y las estructuras sociales), esta fusión también puede darse en las sociedades complejas actuales, al menos en dos sentidos y niveles.

En primer lugar, en los grupos primarios y en las comunidades étnicas estables, donde – incluso dentro de las mismas sociedades complejas– las audiencias son relativamente homogéneas, los actores familiares, las situaciones repetidas, y los textos y tradiciones revisten en el tiempo un carácter inmemorial. Y, en segundo término (que constituye su principal foco de interés), esa fusión se mantiene como el *gran objetivo* de las representaciones en las sociedades complejas más propiamente dichas. En definitiva, *es el contexto para el éxito performativo* y la producción de significado *lo que ha cambiado*. No hay una ruptura epistemológica radical entre las sociedades tradicionales y modernas. El enfoque de Alexander se inscribe así dentro de una teoría del cambio social que describe la transformación profunda de las condiciones culturales e institucionales requeridas para la *performance* social, incidiendo en la interrelación y variabilidad histórica de los elementos que la componen³⁶.

El éxito de la representación depende de la habilidad de los actores para convencer a otros de que esa representación es verdadera. Alcanzar la verosimilitud no es nunca algo automático, es siempre un logro performativo, pero la eventualidad de una representación exitosa se enfrenta, en cualquier caso, en las sociedades contemporáneas a la dificultad previa de la defusión o separación existente entre los componentes de la representación. En concreto, 1) la separación de los guiones o de los textos culturales más visibles del trasfondo de las representaciones colectivas; 2) el distanciamiento de los medios de producción simbólica, de la masa de los actores sociales; y 3) la separación de las élites que llevan a cabo las principales acciones simbólicas, de sus audiencias de masas, muy fragmentadas, con quienes no se comparten necesariamente con anterioridad ideas fundamentales. La modernidad no sólo inventa la verdadera idea de *performance*, sino que le otorga un mal nombre. Cuando el significado de la acción simbólica no se entiende bien, el actor parece incómodo y acartonado, como si estuviera actuando. La representación exitosa es aquella que resulta natural, algo totalmente real, con estatus ontológico propio, no artificiosa o planeada; no debe parecer una *performance* sino expresión fácil, vivir verdadero.

En resumen, cada uno de los elementos de la representación es causa necesaria pero no suficiente para la acción performativa. Aunque interrelacionados, cada elemento mantiene cierta autonomía –no sólo desde el punto de vista analítico, sino empírico– respecto de los demás. Tomados conjuntamente, determinan la posibilidad y el modo en que tiene lugar la representación, al tiempo que permiten medir el grado de éxito o fracaso de la misma, atendiendo a sus efectos, referidos en último término al cambio cultural e institucional pretendido³⁷.

Los desafíos de la re-fusión

El verdadero desafío de la *performance* social es crear un sentido de *continuum* de lo real, hacer invisibles los elementos que la componen (que no parezcan *performance*, como condición *sine qua non* para el éxito performativo)³⁸. Buscando distanciarse de Turner, Alexander enfatiza la dificultad de coordinar y controlar los elementos performativos en las sociedades complejas; son lo que llama los *desafíos de la re-fusión* en la representación secular, que mantiene no obstante la misma ambición del ritual sagrado: la extensión cultural y la identificación psicológica, crear una conexión emocional de la audiencia con el actor y el texto, y de ese modo hacer posible la transmisión del significado cultural desde la representación a la audiencia³⁹.

³⁶ *Social Performance*, pp. 32, 38, 42; *Performance and Power*, pp. 3-4, 28, 33-34, 38-39.

³⁷ *Social Performance*, pp. 36-37, 45; *Performance and Power*, pp. 4, 32-33, 42-43, 82-83.

³⁸ *Performance and Power*, pp. 85-86.

³⁹ *Social Performance*, pp. 54-55; *Performance and Power*, p. 53.

Esas dificultades o desafíos son aún mayores en el caso del drama social, concepto acuñado por Turner y que Alexander distingue asimismo, aun sin precisarlo excesivamente, dentro de su modelo.

Si el desafío del guión es la mejor articulación entre cultura, situación y audiencia, proyectando sobre ésta, por medio de la representación concreta, un conjunto específico de significados culturales tomados del sistema de representaciones colectivas, en el drama social el guión es inferido y continuamente revisado por los actores en un proceso de búsqueda de significado, o lo que es lo mismo, se establece en la mayoría de los contemporáneos de manera retrospectiva⁴⁰. La ausencia en este caso, a diferencia de otras *performances* sociales, de un guión previo propiamente dicho altera entonces la lógica misma de la selección del significado y del efecto de fusión *in actu* pretendido.

La puesta en escena, por otra parte, no sería tanto la confrontación del guión con la representación contingente, sino que arranca del acto de representación mismo. Tampoco hay director propiamente dicho en el drama social, sino una coordinación que puede remitir de manera deliberada o no a las sensibilidades de los actores colectivos, al ego individual, o a las sugerencias de los agentes, de los asesores, de los hombres más adelantados o de los planificadores de acontecimientos. El propio soporte material de la representación y el montaje se desplazan además continuamente y es difícil para los mismos actores saber dónde y cuándo situarse dentro de la escena (con las correspondientes dificultades para la audiencia). Todo ello hace valer la relativa autonomía de la acción simbólica respecto de las llamadas bases sociales – afirma Alexander⁴¹, pero incide negativamente en la cuestión central de la re-fusión.

Por otro lado, en la mayoría de los dramas sociales el efecto del poder social sobre los medios de producción simbólica, mediatizando el acceso o el control de la comunicación, es menos directo, lo que repercute a la postre en los mecanismos de elaboración y difusión de la representación. En la medida en que el poder social se vuelve más plural, el éxito performativo se torna más contingente⁴². Se ve afectado además por la fuerza del criticismo independiente, los ‘críticos’ (analistas, periodistas expertos, intelectuales, medios académicos), que desarrolla sus propios juicios críticos y sus criterios autónomos de evaluación, a menudo fuente de debate y discusión por la misma fuerza dramática con que atacan las deficiencias de la sociedad civil e inspiran su posible arreglo o solución⁴³. La democratización de la sociedad hace que este criticismo interpretativo se vierta de manera libre y sin tregua desde el principio hasta el fin del drama social⁴⁴, lo cual complica también la re-fusión entre actores y audiencia.

A los mismos actores les pesa en los dramas sociales el desafío de la naturalidad, pues aquí falta normalmente el trabajo dramático previo de preparación del actor sobre sí mismo (la técnica dramática, el arte de actuar que consigue de los actores que sus representaciones artificiales parezcan naturales y sencillas)⁴⁵ y no es infrecuente que los actores putativos de un drama político emergente rechacen interpretar su parte, aunque esa negativa destroce la verosimilitud del drama social. El drama político acaba fracasando porque los actores no pueden, o no quieren, fusionarse⁴⁶.

El desafío fundamental siempre es el último, el de la recepción en este caso, y aquí las cosas pintan aún más difíciles para el drama social. La paradoja del drama social es que los políticos están obligados a generar audiencias, pero la misma fragmentación de la ciudadanía dentro de las sociedades complejas se presenta como un obstáculo principal para la re-fusión de drama y audiencia. Los miembros de las audiencias en las sociedades complejas no sólo están

⁴⁰ *Social Performance*, pp. 58-59; *Performance and Power*, pp. 3, 57-58.

⁴¹ *Social Performance*, pp. 63-64; *Performance and Power*, pp. 3, 62-64.

⁴² *Social Performance*, pp. 65-68; *Performance and Power*, pp. 64-69.

⁴³ *Performance and Power*, pp. 3, 5, 195-203.

⁴⁴ *Social Performance*, p. 69; *Performance and Power*, pp. 69-70.

⁴⁵ K. Stanislavski, *An actor prepares* [1934], Nueva York, Theatre Arts, 1936; *El trabajo del actor sobre sí mismo* [1951], Barcelona, Alba, 2009. J. Heines, *Hacer actuar: Stanislavski contra Strasberg*, Barcelona, Gedisa, 2007. J. Milling y G. Ley, *Modern theories of performance: from Stanislavski to Boal*, Hampshire, Palgrave, 2001.

⁴⁶ J.C. Alexander, *Social Performance*, pp. 70-72; *Performance and Power*, pp. 70-73.

separados del contacto inmediato con los actores (algunos no tienen entrada o ésta queda fuera de su alcance, o no desean significarse, o simplemente deambulan durante la representación sin querer tomar asiento), sino que la audiencia contemporánea y más aún en las sociedades posmodernas está internamente dividida por la ideología, la etnia, la clase, el género, la religión o el territorio. De este modo, las audiencias ciudadanas pueden responder a las representaciones sociales de modos diametralmente opuestos, haciendo que determinados públicos desarrollen incluso su propia contra-representación (*counter-performance*) frente a la proyección exitosa de la representación oficial.

La interpretación que hacen las audiencias, no se basa en la calidad intrínseca de los elementos de la *performance*, sino en un juicio comparativo con relación a los grandes argumentos o mitos colectivos. Si ello se superpone a la fragmentación de las representaciones, a lo que se asiste entonces es a una segmentación o multiplicación de las memorias y de las subculturas. Pero ese mismo proceso acaba estableciendo –afirma Alexander, jugando con la terminología turneriana– un espacio liminal más universal...⁴⁷

Límites y reverso de Alexander

En definitiva, pudiera dar la impresión de que la argumentación de Alexander se pierde, en cierta manera, en algún lugar de su propio laberinto. La tesis fundamental está claramente formulada: las representaciones en las sociedades complejas buscan superar la fragmentación creando un flujo y adquiriendo autenticidad; intentan recuperar momentáneamente la experiencia del ritual para eliminar o negar los efectos de la de-fusión social y cultural; las representaciones exitosas rompen las barreras que la historia ha levantado, las divisiones entre el trasfondo cultural y el texto o guión escrito, entre el texto escrito y los actores, entre la audiencia y la puesta en escena. Pero esa tarea, a tenor de sus propias observaciones, se presenta casi como una empresa titánica o imposible de conseguir, de manera ordinaria, cuando se aplica propiamente al drama social, con los inconvenientes que ello acarrea para la explicación de cualquier proceso de legitimación, en la medida en que ambos conceptos –consecución de la refusión y legitimación– aparecen ligados finalmente.

Esta *tensión dramática* que revela su propia argumentación, le lleva a privilegiar en sus análisis concretos momentos particularmente fuertes de la experiencia colectiva –como es su sugerente análisis del 11-S⁴⁸, episodios enormes y extraordinarios que adquieren incluso la categoría de traumas colectivos, que favorecen la aparición de superhéroes o nuevos profetas, y que actúan como auténticos revulsivos, obrando el *milagro* de la refusión. Su estudio sobre la campaña y triunfo de Obama en las elecciones presidenciales americanas del 2008 es otro ejemplo donde la performatividad se erige en la clave fundamental de explicación, al igual que en algunos escenarios de la primavera árabe⁴⁹.

Pero así, haciendo pesar quizá en exceso la fragmentación, multiplicación y confrontación de audiencias en la esfera pública (estableciendo un buscado contraste con la herencia de Durkheim y Turner, de quienes es deudor), y otorgando un cierto carácter de *excepcionalidad* a la refusión, el modelo pierde aplicabilidad, o al menos efectividad, en términos de descripción y análisis de la *normalidad* social, por sugerente que pueda resultar en términos de teoría sociológica.

En fin, el modelo performativo de Alexander se ajusta bien a esos momentos fuertes de conmoción, pero por su mismo carácter extraordinario y excepcional, hacen que la fusión, o mejor, la refusión se haga casi imposible, sobre todo si se introduce en el análisis la temporalidad, ya que plantea un claro problema de *duración*: la refusión acaba resultando

⁴⁷ *Social Performance*, pp. 73-76; *Performance and Power*, pp. 3, 74-77.

⁴⁸ J.C. Alexander, "From the Depths of Despair: Performance and Counter-Performance on September 11th", *Sociological Theory*, 22, 2004: 88-105. También incluido en el volumen *Social Performance*, pp. 91-114, y en *Performance and Power*, pp. 159-183 ("Performing terror on September 11").

⁴⁹ J.C. Alexander, *The Performance of Politics: Obama's Victory and the Democratic Struggle for Power*, Nueva York, Oxford University Press, 2010; *Performative Revolution in Egypt*, Londres, Bloomsbury, 2011.

esencialmente *breve* o *efímera*⁵⁰.

Por otra parte, el mismo énfasis en la autonomía y la contingencia de los elementos de la *performance* parece consagrar la idea de ‘subculturas’, fundamentalmente incomunicadas, como signo inevitable de las sociedades complejas, según se desprendería de una imperfecta pero no errónea lectura de Alexander, en contra a la postre de las potencialidades de su propio concepto sociológico de fusión o refusión, lo que acaba proyectándose negativamente sobre la necesidad última de convivencia y, por ende, sobre la posibilidad misma de un consenso fundamental o de una cultura política compartida por encima de la dialéctica de partidos, bandos o grupos.

Alexander enfatiza un concepto de ciudadanía concebido desde la autonomía y separación del elemento crítico de la *performance* social: la ciudadanía como derecho de la audiencia escéptica a criticar y escoger entre representaciones, y como derecho a armar sus propias *performances* como respuesta a la *performance* que efectúa el poder institucional⁵¹. Este acento que favorece el análisis de los movimientos sociales como *counter-performances*⁵², acaba en la práctica por primar el estudio de las dictaduras (como principal manifestación de la capacidad del poder para la refusión de los elementos de su propia *performance*) o por convertir el concepto original de cultura política que se concebía como una cultura cívica esencialmente participada, ligada a la expansión de la democracia, en un puro ideal de la derecha política o del neoconservadurismo actual, lo que limita y puede distorsionar las posibilidades de análisis. La democracia no es simplemente el sistema que permite siempre contra-representaciones, o que consagra bien la inestabilidad del poder, bien la corrupción, los escándalos y los movimientos sociales de confrontación cuando se pretende monopolizarlo⁵³.

Los límites del modelo de Alexander le restan potencial explicativo, aunque pueda ser utilizado también por su reverso para valorar la ambivalencia, en términos de éxito y fracaso, de algunos movimientos sociales. El 15-M se antoja como un buen ejemplo y me detengo brevemente en ello, a falta aún de la suficiente perspectiva que el estudio del fenómeno requiere.

El 15-M logró concitar la atención de todos en 2011 por la misma originalidad que comportaban algunos aspectos de la nueva representación. Los espectadores invaden de repente la escena para erigirse ellos mismos en actores al considerar hipócrita y conformista la actuación de los actores políticos profesionales, y porque rechazan el sistema de valores que determina el guión y la puesta en escena de la política actual. El movimiento pudo verse como la rebelión de una parte de la audiencia, los propios estudiantes, los jóvenes, los nuevos desesperados, particularmente sensibles a la inacción y contradicciones de la clase dirigente. Llevados de la espontaneidad del momento, parecía volverse a los orígenes de la democracia, al ágora griega, a la plaza pública de la ciudad, como base material de la *performance*, para hablar rozándose y alcanzar una puesta en común. No hay guión previo, ni actores elegidos, sino que uno y otros surgen de la misma improvisada puesta en escena. Hasta ahí el éxito del 15-M, y el movimiento de empatía y simpatía por parte de la audiencia que proseguía siendo audiencia. El 15-M como

⁵⁰ Algo que el propio Alexander parece admitir de algún modo en “A presidential performance, panned or Obama as the last Enlightenment man”, en *Performance and Power*, pp. 137-146.

⁵¹ Alexander subraya el carácter performativo y no sólo coercitivo del poder frente a las concepciones convencionales de tipo institucional-estructural de Marx y Weber, pero también de Gramsci, Althusser y Foucault, que aunque conceden un papel a las ideas y representaciones colectivas –no únicamente a los recursos y capacidades– en el ejercicio del poder, vienen a asumir que los textos se transforman automáticamente en acción. En ese sentido, valora la posición de Judith Butler que considera que no existe un poder constituido como sujeto agente, sino actos repetidos que hacen al poder persistente e inestable: el poder está sujeto a las exigencias de la *performance*, pero no sólo reproduciendo constantemente los códigos y narrativas primordiales –como sugiere Butler– sino manteniendo también una relación productiva con todos los demás elementos de la representación para conseguir que las audiencias crean en él.

⁵² J.C. Alexander, “Performance and Counter Power: The Civil Rights Movement and the Civil Sphere (I y II)”, *Culture*, 20-2, 2006: 1-3, y *Culture*, 20-3, 2006: 1-7.

⁵³ J.C. Alexander, *Performance and Power*, pp. 6, 87-91. Sobre la problemática de la cultura política entendida en singular o en plural, véase J.M. Sánchez-Prieto, “De los conceptos a las culturas políticas. Perspectivas, problemas y métodos”, *Revista Anthropos*, 223, 2009: 106-118.

drama social parecía superar los desafíos de la refusión alexandereana.

Pero su propio éxito es la razón de su presunto fracaso. Una vez en la escena pública, y manifestada su voluntad de permanecer, como se ha reiterado con ocasión de su aniversario, tiene que elaborar un guión, y precisa de actores que asumiendo ese rol acaban ocultando su verdadero rostro bajo la máscara, sin que sea posible ya arrebatársela, y sobrevienen las contradicciones inevitables derivadas de la búsqueda de una representación exitosa. La decepción se abre paso entonces entre el criticismo independiente cuando se entiende que no hay mayor novedad, que el movimiento no engendra pensamiento, y que el nuevo guión representado por los nuevos actores expresa mucha ingenuidad y no pocas afirmaciones radicales que acaban siendo identificadas por no pocas audiencias ciudadanas como los valores y puesta en escena característicos de las fuerzas antisistema. De la protesta y la denuncia que dieron cuerpo al movimiento social, se llegó muy fácilmente a un discurso de carácter partidista, que irrumpió en plena campaña a favor de algunos partidos, obviando la parte de responsabilidad que les tocaba también a éstos en la extensión de la desesperanza, y haciendo dudar en definitiva de la capacidad real del 15-M de hacerse cargo de los verdaderos desafíos planteados hoy por la Gran Recesión ante el doble fallo experimentado por mercados y estados, aunque todavía es pronto para cerrar cualquier análisis⁵⁴.

Aunque no se detenga Alexander en ello, la contra-representación o la performatividad del contra-poder mantiene las mismas exigencias de cualquier otra *performance*, y como tal puede reproducir los mismos patrones o errores que critica, o no puede evitar al menos, al igual que le sucede al poder, que quede siempre mediada por los juicios de los críticos y de la opinión pública acerca de su significado y efectividad.

LA PERVIVENCIA DE TURNER

A la luz de los límites de Alexander, el modelo de drama social de Turner sigue mostrando fortaleza y no resulta además incompatible con el de Alexander. Para Alexander, el concepto de drama social introducido por Turner en el vocabulario de la ciencia social, aun prometedor en su momento, habría acabado por marchitarse, atrapado quizá entre el triunfo de la razón instrumental, las teorías críticas posmodernas y la pragmática de la *performance*, defendida por Alexander. Según él, el drama social es un sucesor del ritual, no su continuación bajo otra forma⁵⁵, lo que no deja de constituir una diferencia menor respecto a Turner, mientras llama la atención que Alexander no descienda en ningún momento a explicitar la lógica interna del drama social turnereano. Lejos de perderse⁵⁶, el retorno a lo real antes aludido ha contribuido seguramente al rebrote actual de Turner y se han puesto de relieve sus potencialidades para el análisis de las sociedades contemporáneas⁵⁷. El propio Turner no dejó de proyectar sobre las sociedades complejas su modelo de drama social, con menciones expresas a las formas o traducciones que adoptarían determinados aspectos de sus desarrollos en ellas.

La secuencia del drama social

Atendiendo a que la vida humana es imperiosamente vida social, está en movimiento y es provocadora de competición y conflictos que son vistos o presentados como dramas ante la

⁵⁴ Entre los trabajos con que ya cuenta el 15-M, véase R.M. Artal, *La energía liberada: el estallido social de un mundo en crisis*, Madrid, Aguilar, 2011, y C. Taibo, *El 15-M en sesenta preguntas*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2011.

⁵⁵ J.C. Alexander, *Social Performance*, p. 54; *Performance and Power*, pp. 52-53.

⁵⁶ K.M. Ashley (ed.), *Victor Turner and the construction of cultural criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990. B. Alexander, *Victor Turner revisited: ritual as social change*, Atlanta, Scholars Press, 1991. J. Eade y M.J. Sallnow (eds.), *Contesting the sacred: the anthropology of Christian pilgrimage*, Nueva York, Routledge, 1991.

⁵⁷ G. St John (ed), *Victor Turner and contemporary cultural performance*, Nueva York, Berghahn Books, 2008.

audiencia pública, Turner –se apuntaba al principio– concibe el drama social como un proceso abierto y relativamente normal que afecta de manera periódica a cualquier comunidad, y donde cabe distinguir cuatro fases que establecen un método claro de descripción y análisis. Cada una tiene sus propias características, tiempo y duración, y experimenta diferencias tanto en función de la diversidad geográfica y cultural como en el marco de cada sociedad atendiendo a los distintos grupos y niveles de organización internos⁵⁸.

1) El drama social se origina cuando se produce una *brecha*, infracción o ruptura de las normas que rigen las relaciones sociales, sea ésta premeditada (un acto de calculada violencia) o espontánea (una palabra o discurso azaroso).

2) *Crisis* durante la cual emergen las facciones y tiende a ampliarse la brecha, afectando a la unidad y continuidad del grupo, a su estructura o supervivencia cultural. Es un momento decisivo de elección, donde debe tomarse partido.

3) *Acción reparadora*, consensuada o comprometida por los líderes, los guardianes del grupo o los mayores de la comunidad. A menudo ritualizada, esta acción trata de contener el conflicto dentro de los cauces legales y tradicionales, modificándolos o haciéndolos más elásticos a la realidad contemporánea si fuera necesario en aras del restablecimiento de la paz, y por encima de todo, para restaurar la confianza en los significados, valores y objetivos que definen al grupo o comunidad como una entidad sociocultural perdurable.

Turner subraya la importancia de la tercera fase en el proceso del drama social y, en concreto, su carácter de *reflexibilidad* plural. En ella la comunidad trastornada se examina a fondo en un intento de asignar ‘significado’ y ‘sentido’ a los mismos acontecimientos adversos. En esta fase se contienen y se han derivado históricamente los géneros mayores de representación cultural, del ritual al teatro o al cine –el propio espectáculo deportivo–, y de narración, del mito a la novela o la historiografía. Hay, pues, una relación dinámica entre el drama social y el conjunto de los géneros culturales expresivos. Éstos no sólo se originan en el drama social sino que extraen y producen significado desde el drama social. De ahí su particular atención a la fase reparadora del drama social como *fuerza de representaciones culturales*⁵⁹.

El éxito o fracaso de esta acción reparadora es de igual relevancia analítica. El éxito indica que pese a las críticas individuales o de subgrupos, lo central puede sostenerse; el fracaso demuestra que la *estructura* (social, política, cultural) se ve profundamente rechazada por la experiencia presente de la realidad.

4) Fase final: *Re-integración* del grupo o subgrupo social inquieto, o *reconocimiento* y legitimación *de un cisma irreparable* entre las partes enfrentadas. Tras la acción reparadora o se produce una vuelta a la crisis o hay una aceptación de las decisiones tomadas por quienes son considerados legítimos representantes de la comunidad, o las dos cosas dilatadas en el tiempo. Si los valores legales o tradicionales pierden su eficacia cultural, el faccionalismo endémico puede infectar la vida pública durante largos períodos, advierte Turner⁶⁰.

Experiencia, estructura, proceso

Más allá de la inspiración dramaturgica, Turner establece un particular diálogo con Dilthey. De hecho, personalmente se considera dentro de la tradición epistemológica que

⁵⁸ Turner ha ido enriqueciendo la caracterización de las fases del drama social en distintos lugares. Véase V. Turner, *Drama, Fields and Metaphors*, pp. 35-41; *From Ritual to Theatre*, pp. 68-76, 90-92; *On the Edge of the Bush*, pp. 215-221, 230-231, 234, 291-292; *The Anthropology of Performance*, pp. 74-75, 90-92.

⁵⁹ *From Ritual to Theatre*, pp. 78, 100-101, 108-110; *On the Edge of the Bush*, pp. 181, 199-200, 232; *The Anthropology of Performance*, p. 94.

⁶⁰ Más allá de los estudios empíricos de Turner, de carácter antropológico, centrados en sociedades actuales de carácter tradicional o históricas escasamente industrializadas, este esquema es puesto a prueba por primera vez para el análisis de una sociedad avanzada como es la Italia de 1978 por R. Wagner-Pacifici (*The Moro morality play: terrorism as social drama*, Chicago, University of Chicago Press, 1986), donde se manifiesta su potencial explicativo, hasta definir la propia estructura de la monografía, por más que el autor no deje de mantener un diálogo con Turner a propósito de la adecuación del modelo a las sociedades complejas, que ha prolongado en otros trabajos posteriores.

enfatisa el concepto diltheyano de *experiencia de lo vivido*, y ve necesario profundizar en el propio concepto de *estructuras de experiencia* de Dilthey (del que es deudor también Koselleck), que no las considera simples estructuras cognitivas, aunque contengan *pensamiento*, sino que implican también *emociones* y *voliciones*, y pueden ser entendidas por tanto como *estructuras de acción* a partir de las relaciones que cabe establecer entre tres triadas de términos: 1) significado, valor y finalidad; 2) pasado, presente y futuro; y 3) cognición, sentimiento y volición.

Releyendo a Dilthey valora cómo la categoría de ‘significado’ se orienta a la memoria y experiencia del pasado, y surge de la ‘cognición’ del ‘pasado’ o de una negociación reflexiva entre presente y pasado. La categoría ‘valor’ aflora predominantemente desde el ‘sentimiento’ e inhiere en el disfrute ‘afectivo’ del ‘presente’. Por último, la categoría de ‘finalidad’ remite a la ‘volición’ o facultad de usar la voluntad y queda referida al ‘futuro’⁶¹. A Turner le interesa no sólo apuntar la coexistencia y relación estructural subyacente entre los componentes cognitivos, afectivos y conativos de cualquier experiencia vivida, sino establecer a su vez desde ahí relaciones con la estructura procesual o secuencial del drama social para determinar qué elementos resultan predominantes en cada una de sus fases.

Ello le lleva a subrayar el hecho que los dramas sociales estén abiertos o sean de duración indeterminada, se refieran a dramas precedentes y sus desenlaces nunca sean del todo conclusivos, aunque algunos críticos de Turner hayan entendido lo contrario o no valorado adecuadamente la enorme importancia que alcanza en el drama social la interiorización y reflexión acerca de las causas y motivaciones del conflicto o de la acción que ha perjudicado o dañado al conjunto social, sumergiéndole en esa situación de crisis de la que se requiere una salida. El drama social, considerado en su pleno desarrollo formal, se convierte así en un proceso de conversión particular de valores y fines, distribuidos sobre un rango de actores, en un sistema de significado compartido o consensuado sometido al tiempo y, por consiguiente, de carácter más o menos efímero⁶².

Sin caer en los excesos de un planteamiento radical de la performatividad, y frente al paradigma estructuralista, el proceso tiene prioridad sobre la estructura. El drama social de Turner se presenta así como un *elemento estructural del propio proceso social*, que manifiesta en sí mismo una *estructura diacrónica* (principio, distinción de fases aunque puedan superponerse, final), no derivada de un sistema abstracto sino de la dialéctica de oposiciones del propio proceso⁶³; que admite un juego distinto de escalas (del núcleo familiar a las relaciones internacionales); y que crea siempre un gran espacio liminal entre cultura y política, donde la cultura –la performatividad cultural– se erige de manera recurrente en el tiempo –y no sólo de forma extraordinaria, como sucede con Alexander– en factor principal de la continuidad o del cambio social y político⁶⁴.

Por otra parte aunque Alexander busca vínculos fuertes entre la motivación psicológica, la representación social y el texto cultural (de ahí su crítica a Goffman al insistir éste en la completa separación de la representación cultural respecto del texto cultural, del actor respecto del guión, que corta no sólo analíticamente sino como principio ontológico dicha posibilidad⁶⁵), esa sólida imbricación –aunque Alexander no parezca verlo– se encuentra en el modelo de drama social de Turner de manera mucho más clara que en el suyo.

Alexander, al trazar el paralelo con las sociedades tradicionales, no ha dejado de subrayar

⁶¹ V. Turner, *On the Edge of the Bush*, pp. 214-215; *The Anthropology of Performance*, p. 96.

⁶² V. Turner, *The Anthropology of Performance*, p. 97.

⁶³ *Ibidem*, p. 80.

⁶⁴ “Acting in Everyday Life and Every Life in Acting”, en *From Ritual to Theatre*, pp. 102-122. Lewis ha visto un aparente dualismo, *acontecimientos especiales vs. vida cotidiana*, en la reflexión de Turner acerca del drama social (véase J.L. Lewis, “Toward a Unified Theory of Cultural Performance”, en G. St John, *op. cit.*, pp. 43-45, 54-55), que no existe como tal en la medida que Turner entiende el conflicto como algo inherente a la estructura y a la interacción social. Lo que facilita Turner –y resulta útil metodológicamente a la vista del modelo de Alexander, ignorado por Lewis– es la distinción y relación entre ambos polos en la comprensión de la vida social como flujo y movimiento, siempre abierta al cambio, aun cuando pueda anhelar la permanencia.

⁶⁵ J.C. Alexander, *Performance and Power*, p. 20.

cómo la modernidad –por encima de los reduccionismos– lleva a distinguir *lo social, lo político y lo cultural* para insistir luego Alexander en la necesidad de contemplar de forma separada *lo performativo*, tanto desde el punto de vista analítico como empírico, hasta convertirlo en centro de lo que planteó desde el principio como un programa *fuerte* de investigación sociológica, sensible a las inquietudes del *giro cultural*⁶⁶. Pero el propósito de Alexander de desarrollar un modelo macro-sociológico de la acción social como representación cultural acaba por nublar la diferenciación entre lo social y lo cultural, entre la *social performance* y la *cultural performance*, dificultando el propio encaje del drama social en el juego existente entre ambas⁶⁷. Esas dimensiones, por el contrario, se distinguen con claridad en el modelo de Turner, en parte por el esquema secuencial utilizado por éste, que hace recaer en la tercera fase del drama social el peso de las representaciones culturales, y su proyección inmediata –en términos de éxito o fracaso– en la propia representación social del drama.

La aproximación realizada por Alexander a los orígenes históricos de las representaciones teatrales y sociales es ilustrativa al respecto. En los tres momentos significativos resaltados, la Grecia clásica marca el tránsito del ritual a la representación propiamente dicha con la emergencia del drama en el sentido contemporáneo. Durante el siglo XVII europeo la representación teatral consigue articular un fuerte criticismo social, convirtiéndose también el teatro en forja de una nueva valoración moral. Es el camino señalado por Turner y Schechner, de la sociedad al teatro y vuelta a la sociedad, que conduce finalmente a la emergencia del drama social, destacado en tercer lugar por Alexander. Aunque puedan invocarse algunos precedentes (Thomas Becket⁶⁸, Savonarola), la representación de la acción colectiva como drama social alcanza toda su fuerza con las revoluciones americana y, sobre todo, francesa⁶⁹.

Alexander reclama contemplar la emergencia del teatro como un proceso *más o menos* simultáneo a la emergencia de la esfera pública haciendo valer más que el advenimiento del espacio público habermasiano, la consagración de un *escenario público* (un foro simbólico donde los actores tienen mayor libertad de crear y proyectar dramas a la medida para audiencias cuyas voces han quedado mayormente legitimadas en los conflictos sociales y políticos) como modo de legitimar el modelo performativo⁷⁰. Ese mismo pronunciamiento absoluto es el que dificulta en su visión de las sociedades contemporáneas la diferenciación real entre lo social y lo cultural respecto de lo político.

La sociología cultural de Alexander adolece, en el fondo, de falta de perspectiva histórica, lo que revierte también en el carácter breve o efímero de los momentos estudiados, antes aludido, más próximo de los acontecimientos que de los grandes hechos o transformaciones sociales, que se mueven en el tiempo largo. Perspectiva histórica que introduce el modelo de Turner –al subrayar cómo a fin de cuentas todo significado es retrospectivo y establecido por la acción selectiva de una atención reflexiva⁷¹–, y que no debe confundirse con simples enfoques de historia lineal. El diálogo mantenido durante las últimas décadas entre la historia social y la historia intelectual sabe mucho de eso⁷².

⁶⁶ J.C. Alexander, *Performance and Power*, pp. 3-4, 92-103. J.C. Alexander y Ph. Smith, “Sociologie culturelle ou sociologie de la culture? Un programme fort pour donner à la sociologie son second souffle”, *Sociologie et Sociétés*, 30, 1998: 107-116.

⁶⁷ En otras palabras, la deconstrucción que hace Alexander de la *social performance* en términos de representaciones colectivas, guiones, actores, medios de producción simbólica, puesta en escena, poder social, intérpretes y audiencias, produce de manera paradójica una *fusión* o *refusión* entre la *social performance* y la *cultural performance* que puede dificultar, contrariamente a lo pretendido, la comprensión de la autonomía y relación entre cultura y política.

⁶⁸ Estudiado por Turner, “Religious Paradigms and Political Action: Thomas Becket at the Council of Northampton”, en *Dramas, Fields and Metaphors*, pp. 60-97.

⁶⁹ J.C. Alexander, *Social Performance*, pp. 45-53; *Performance and Power*, pp. 43-52.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 49.

⁷¹ V. Turner, *The Anthropology of Performance*, p. 97.

⁷² Véase al respecto, entre otros, R. Darnton, “Intellectual and Cultural History”, en M. Kammen, *The Past before us*, Ithaca, Cornell University Press, 1980, pp. 327-355; F. Dosse, *La marche des idées*, París, La Découverte, 2003; J. Serna y A. Pons, *La historia cultural: autores, obras, lugares*, Madrid, Akal,

LA APLICACIÓN A LA HISTORIA INTELECTUAL

El modelo performativo de Alexander se abre de modo mucho más efectivo, antes que al análisis del drama social, al estudio del trauma social y de la fusión emotiva que suscita⁷³, lo cual limita su alcance. De lo que se trata, en último término, es de superponer, si no fusionar, ambos modelos, Turner y Alexander, si se quiere realmente elaborar una teoría unificada de la *cultural performance*. Con ello aumentan sin duda las posibilidades de aplicación de la performatividad a las ciencias humanas y sociales en general, y a la historia intelectual en particular.

Ambos modelos son complementarios. La dimensión sincrónica del modelo de Alexander no excluye la dimensión diacrónica de Turner. Juntos componen una caja de herramientas teórico-metodológica de clara utilidad para la investigación social e histórica. El carácter procesual del drama social hace ineludible la perspectiva histórica para su análisis, apela al estudio de los procesos sociales y culturales, a la diferenciación de sus tiempos y ritmos, a la consideración de su entrecruzamiento en coyunturas de crisis, y muestra la pervivencia de muchos dramas sociales en el tiempo largo de la historia: dramas que aparecen y parece que desaparecen pero no, vuelven a reaparecer; el drama social tiene, en ese sentido, el mismo carácter del mito. La historia de los nacionalismos es sólo un ejemplo.

El drama social no pone únicamente de manifiesto los conflictos sociales latentes, sino que hace visible también el mundo de los valores y las creencias colectivas (la filosofía de vida, el *Weltanschauung* de Dilthey). Es aquí donde el esquema de Turner abre vías sugerentes de investigación, al plantear cómo los diferentes géneros de representación cultural que rodean al drama social alimentan los significados de unos hechos que aparecen a primera vista sin sentido: asociados a la fase reparadora, y como instrumentos de reflexividad plural, el drama social –como ya se ha dicho– sería el germen mismo de esa diversidad de formas culturales: el ritual, el carnaval, el teatro, la literatura, la historiografía, el cine, el espectáculo o la televisión⁷⁴.

Desde esta perspectiva los géneros de la representación cultural no son simples espejos de la realidad social sino más bien *espejos mágicos* que exageran, invierten, re-forman, magnifican, minimizan, decoloran, dan nuevo color o incluso falsifican la materia o los acontecimientos del drama social buscando la continuidad o el cambio del sistema⁷⁵.

Esa doble dimensión de generador de estructura y cultura que cabe atribuir al drama social⁷⁶, sitúan su estudio de manera preferente en el marco de la historia intelectual, entendida de manera extensiva, al modo de Darnton o Dosse, como una historia total de las formas del pensamiento y de sus prácticas (sistemas filosóficos e ideológicos, cosmovisiones y mentalidades colectivas, difusión de ideas y climas de opinión, movimientos literarios y culturales), valorando su proyección en el cambio social y político.

Territorios o campos de estudio hoy vinculados hoy a la historia cultural o intelectual como los lugares y usos de la memoria; el poder institucional y las políticas culturales o simbólicas; el papel de los intelectuales y otros mediadores culturales; los viejos y nuevos soportes materiales de difusión de ideas y conformación ideológica, del libro a los medios de comunicación y al cine, también como objetos de consumo cultural; la historia de la

2005; J.M. Sánchez-Prieto, “Más allá del ‘giro lingüístico’: Koselleck y los nuevos horizontes de la historia intelectual”, *Revista Anthropos*, 223, 2009: 20-38.

⁷³ J.C. Alexander (ed.), *Cultural trauma and collective identity*, Berkeley, University of California Press, 2004 (“Toward a Theory of Cultural Trauma”, pp. 6-42); J.C. Alexander, *Trauma: a social theory*, Cambridge, Polity, 2012; *Remembering the Holocaust*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

⁷⁴ V. Turner, *On the Edge of the Bush*, pp. 193, 197, 243; *The Anthropology of Performance*, pp. 38, 82, 93.

⁷⁵ V. Turner, *From Ritual to Theatre*, pp. 104-105; *On the Edge of the Bush*, p. 245; *The Anthropology of Performance*, p. 42.

⁷⁶ V. Turner, *The Anthropology of Performance*, pp. 34, 158.

historiografía⁷⁷: son todos elementos asociados igualmente al modelo performativo, y a la comprensión del drama social, inseparable éste a su vez de la problemática de la cultura política⁷⁸.

El enfoque renovado de la cultura política concibe ésta como un conjunto de elementos heterogéneos –principios teóricos e ideológicos, mitos, acontecimientos de referencia, prácticas– más o menos articulados alrededor de una concepción dominante de la organización de la sociedad y del Estado, que incluye una estrategia del cambio social⁷⁹. Aunque se entienda como un hecho social que se transforma con la propia sociedad, la imagen resulta abstracta y es preciso dar un paso más, lo que puede hacerse a partir del giro performativo, estudiando y estableciendo, no sólo afirmando, cómo esos componentes diversos se aglutinan y aun se engranan en una gran representación social confiriendo significado a la misma. La *performance* social, el drama social, lo que hace visible es la cultura política en movimiento. El giro performativo pone patas, hace andar y hablar, a la cultura política: permite comprender y explicar a la postre la cultura política, y las eventuales subculturas políticas, como una destilación de dramas sociales sucesivos⁸⁰.

El caso de España –donde la cuestión de la identidad colectiva y los nacionalismos componen dimensiones cruciales de su historia social, política y cultural– se antoja sugestivo para los análisis empíricos de la performatividad. En torno a la sucesión de generaciones concebidas como actores colectivos (valgan las principales de 1808, 1830, 1868, 1898, 1914 y 1978) y a los escenarios donde actúan (la revolución liberal, la construcción del Estado liberal, su crisis ideológica, los regeneracionismos, la nueva España republicana, el modelo de la Transición y su crisis actual), cabe reconocer una serie de dramas sociales y desde ahí repensar un corpus concreto de la producción cultural e intelectual que resulta determinante para la comprensión y explicación tanto de la conflictividad social como del cambio cultural y político, se planteen bajo el signo de la reforma o de la ruptura, se resuelvan en términos de éxito o fracaso colectivo. Ello hará entender también mejor el esfuerzo colectivo por desarrollar en España una sociedad civil, en el sentido más amplio del término, aunque no falten en nuestra experiencia histórica y cotidiana conflictos civiles e inciviles, que se pueden y se deben explicar⁸¹.

El gran desafío de la historia intelectual es cargar de realidad este modelo performativo, lo cual paradójicamente no puede hacerse sino de una manera narrativa. El drama, en cuanto proceso secuencializado y estructurado, debe ser reconstruido retrospectivamente en una historia, como el propio Turner señaló⁸². Pero la mirada performativa hará que esta historia sea distinta de las narrativas de los propios actores implicados en el drama social (con preocupación igualmente de establecer los hechos y darles significado y sentido), distinta por el compromiso inmediato que éstos tienen, por la carencia de la suficiente perspectiva histórica y por la dificultad misma de una visión estructural del desenvolvimiento del drama (del propio grado de fusión o de-fusión de sus elementos en el proceso) que no puede alcanzarse dentro de la escena, ni tan siquiera como audiencia crítica, sino sólo contemplando *desde fuera* el drama, lo cual comporta, se sea o no un profesional en el manejo del tiempo histórico, rigor metodológico y honestidad intelectual.

De la performatividad en el lenguaje a la *performance* social; del ritual al teatro y vuelta a la sociedad, a través del drama social; el círculo del giro performativo se cierra fortaleciendo un

⁷⁷ Ph. Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, París, Seuil, 2004.

⁷⁸ Implícita en la distinción que hace Turner entre ‘communitas’ espontánea, ideológica y normativa (*El proceso ritual*, pp. 137-155; *From Ritual to Theatre*, pp. 47-51).

⁷⁹ P. Rosanvallon y P. Viveret, *Pour une nouvelle culture politique*, París, Seuil 1977, pp. 7, 33-34; P. Rosanvallon, “Pour une histoire conceptuelle du politique”, *Revue de Synthèse*, IV/1-2, 1986: 93-105 (pp. 100-102); *Por una historia conceptual de lo político*, México, FCE, 2003, p. 48.

⁸⁰ Un ejemplo de ello en J.M. Sánchez-Prieto, “Cultura política y drama social: Navarra como representación”, *Príncipe de Viana*, 254, 2011: 317-335.

⁸¹ Desde este enfoque performativo desarrollo en la actualidad un programa de investigación con ánimo de contribuir a la renovación del conocimiento de la historia intelectual contemporánea española.

⁸² V. Turner, “Social dramas and stories about them”, en *From Ritual to Theatre*, pp. 61-88.

saber narrativo, de clara impregnación histórica, donde pueden convivir armónicamente comprensión y explicación, pese a los desafíos que plantea, sugestivos en cualquier caso para el estudio de la cultura como fuerza significadora de la interacción social.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Hugo, “El discurso académico o el vacío de una interacción lingüística sin pretensión de sentido”, *Borradores*, 7, 2007, pp. 1-7.

Alexander, Bobby C., *Victor Turner revisited: ritual as social change*, Atlanta, Scholars Press, 1991, 191 pp.

Alexander, Jeffrey C., *The meanings of social life: a cultural sociology*, Oxford, Oxford University Press, 2003, 296 pp.

Alexander, Jeffrey C., “From the Depths of Despair: Performance and Counter-Performance on September 11th”, *Sociological Theory*, 22 (1), 2004, pp. 88-105. Incluido también en Alexander, Giesen y Mast, 2006, pp. 91-114, y en Alexander 2011a, pp. 159-183.

Alexander, Jeffrey C., “Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy”, *Sociological Theory*, 22 (4), 2004, pp. 527-573. Incluido también en Alexander, Giesen y Mast, 2006, pp. 29-90, y en Alexander 2011a, pp. 25-81.

Alexander, Jeffrey C., “Central Problems of Cultural Sociology: A Reply to My (Friendly) Critics”, *Culture. Newsletter of the Sociology of Culture Section of the American Sociological Association*, 19, 2005, pp. 1-12.

Alexander, Jeffrey C., “Performance and Counter-Power: The Civil Rights Movement and the Civil Sphere (I y II)”, *Culture*, 20-2, 2006, pp. 1-3, y *Culture*, 20-3, 2006, pp. 1-7. Incluido también en Alexander 2011a, pp. 147-158.

Alexander, Jeffrey C., *Remembering the Holocaust: A Debate*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 205 pp.

Alexander, Jeffrey C., “Performing Cultural Sociology: A Conversation with Jeffrey Alexander”, *European Journal of Social Theory*, 11, 2008, pp. 523-542.

Alexander, Jeffrey C., *The performance of politics: Obama's victory and the democratic struggle for power*, Nueva York, Oxford University Press, 2010, 364 pp.

Alexander, Jeffrey C., *Performance and Power*, Cambridge, Polity, 2011, 246 pp.

Alexander, Jeffrey C., *Performative revolution in Egypt: an essay in cultural power*, Londres, Bloomsbury, 2011, 138 pp.

Alexander, Jeffrey C., *Trauma: a social theory*, Cambridge, Polity, 2012, 226 pp.

Alexander, Jeffrey C. (ed.), *Cultural trauma and collective identity*, Berkeley, University of California Press, 2004, 314 pp.

Alexander, Jeffrey C.; Giesen, Bernhard y Mast, Jason L. (eds.), *Social performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, 374 pp.

Alexander, Jeffrey C.; Jacobs, Ronald N. y Smith, Philip (eds.), *Cultural sociology*, Oxford, Oxford University Press, 2012, 818 pp.

Alexander, Jeffrey C. y Smith, Philip, “Sociologie culturelle ou sociologie de la culture? Un programme fort pour donner à la sociologie son second souffle”, *Sociologie et Sociétés*, 30, 1998, pp. 107-116. Incluido también en Alexander, 2003, pp. 11-26 (“The Strong Program in Cultural Theory: Elements of a Structural Hermeneutics”).

Artal, Rosa María, *La energía liberada: el estallido social de un mundo en crisis*, Madrid, Aguilar, 2011, 289 pp.

Ashley, Kathleen M. (ed.), *Victor Turner and the construction of cultural criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, 185 pp.

Austin, John L., *How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford, Clarendon Press, 1962, 166 pp. Trad. esp. *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1991, 218 pp.

Bellah, Robert, *Beyond belief: Essays on religion in a post-traditional world*, Nueva York, Harper & Row, 1970, 298 pp.

Bellah, Robert (ed.), *Habits of the heart: individualism and commitment in American life*, Berkeley, University of California Press, 1985, 355 pp. Trad. esp. *Hábitos del corazón*, Madrid, Alianza, 1989, 424 pp.

Bellah, Robert y Tipton, Steven M. (eds.), *The Robert Bellah reader*, Durham, Duke University Press, 2006, 555 pp.

Beltrán, Miguel, “La metáfora teatral en la interacción social”, *Revista Internacional de Sociología*, 68, 2010, pp. 19-36.

Bocardo Crespo, Enrique (ed.), *El giro contextual: Cinco ensayos de Quentin Skinner y seis comentarios*, Madrid, Tecnos, 2007, 424 pp.

Burke, Kenneth, *The philosophy of literary form; studies in symbolic action*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1941, 455 pp. Trad. esp. *La filosofía de la forma literaria y otros estudios sobre la acción simbólica*, Madrid, Antonio Machado, 2003, 428 pp.

Burke, Kenneth, *A Grammar of Motives*, Nueva York, Prentice-Hall, 1945, 530 pp.

Burke, Kenneth, *Language as symbolic action: essays on life, literature, and method*, Berkeley, University of California Press, 1966, 514 pp.

Butler, Judith, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, Nueva York, Routledge, 1990, 172 pp. Trad. esp. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007, 316 pp.

Butler, Judith, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, Nueva York, Routledge, 1993, 288 pp. Trad. esp. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós, 2002, 352 pp.

Butler, Judith, *Excitable speech: a politics of the performative*, Nueva York, Routledge, 1997, 185 pp.

Butler, Judith, “Actos preformativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate Feminista*, 18, 1998, pp. 296-314.

Case, Sue-Ellen (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990, 327 pp.

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992, 286 pp.

Chartier, Roger, *Au bord de la Falaise*, París, Albin Michel, 1998, 292 pp.

Darnton, Robert, “Intellectual and Cultural History”, en Kammen, Michael G., *The Past before us: contemporary historical writing in the United States*, Ithaca, Cornell University Press, 1980, pp. 327-355.

Dosse, François, *La marche des idées*, París, La Découverte, 2003, 353 pp. Trad. esp. *La marcha de las ideas: historia de los intelectuales, historia intelectual*, Valencia, Universidad, 2007, 327 pp.

Durkheim, Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, París, 1912. Trad. esp. *Formas elementales de la vida religiosa: el sistema totémico en Australia*; traducción y estudio preliminar de Ramón Ramos, Madrid, Akal, 423 pp.

Eade, John; Sallnow, Michael J. (eds.), *Contesting the sacred: the anthropology of Christian pilgrimage*, Nueva York, Routledge, 1991, 158 pp.

Eines, Jorge, *Hacer actuar: Stanislavski contra Strasberg*, Barcelona, Gedisa, 2007, 175 pp.

Goffman, Erving, *The presentation of self in everyday life*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1959, 255 pp. Trad. esp. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, 272 pp.

Goffman, Erving, *Strategic interaction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1969, 145 pp.

Goffman, Erving, *Interaction ritual: essays on face-to-face behaviour*, London, Allen Lane, 1972, 270 pp.

Henricks, Thomas S., *Play reconsidered: sociological perspectives on human expression*, Urbana, University of Illinois Press, 2006, 239 pp.

Koselleck, Reinhart, *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, 388 pp. Trad. esp. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993, 368 pp.

- Koselleck, Reinhart, "Historia de los conceptos y conceptos de historia", *Ayer*, 53, 2004, pp. 27-45.
- Lewis, J. Lowell, "Toward a Unified Theory of Cultural Performance", en St John, Graham (ed.), *Victor Turner and contemporary cultural performance*, Nueva York, Berghahn Books, 2008, pp. 41-58.
- Milling, Jane y Ley, Graham, *Modern theories of performance: from Stanislavski to Boal*, Hampshire, Palgrave, 2001, 198 pp.
- Navarro Reyes, Jesús, "Promesas deconstruidas. Austin, Derrida, Searle", *Thémata. Revista de Filosofía*, 39, 2007, pp. 119-125.
- Olábarri, Ignacio y Caspistegui, Francisco Javier (eds.), *The Strength of History at the Doors of the New Millennium*, Pamplona, Eunsa, 2005.
- Pérez Navarro, Pablo, *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*, Madrid, Egales, 2008, 185 pp.
- Poirrier, Philippe. *Les enjeux de l'histoire culturelle*, París, Seuil, 2004, 435 pp.
- Rorty, Richard (ed.), *The Linguistic Turn. Recent essays in philosophical method*, Chicago, The University of Chicago Press, 1967, 416 pp. Trad. esp. *El giro lingüístico: dificultades metafísicas de la filosofía lingüística*, Barcelona, Paidós, 1998, 168 pp.
- Rorty, Richard, *Consequences of Pragmatism*, Brighton, Harvester Press, 1982, 237 pp. Trad. esp. *Consecuencias del pragmatismo*, Madrid, Tecnos, 1996, 324 pp.
- Rosanvallon, Pierre, "Pour une histoire conceptuelle du politique", *Revue de Synthèse*, IV/1-2, 1986, pp. 93-105
- Rosanvallon, Pierre, *Por una historia conceptual de lo político*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 79 pp.
- Rosanvallon, Pierre y Viveret, Patrick, *Pour une nouvelle culture politique*, París, Seuil 1977, 154 pp.
- Sánchez-Prieto, Juan María, "Más allá del 'giro lingüístico': Koselleck y los nuevos horizontes de la historia intelectual", *Revista Anthropos*, 223, 2009, pp. 20-38
- Sánchez-Prieto, Juan María, "De los conceptos a las culturas políticas. Perspectivas, problemas y métodos", *Revista Anthropos*, 223, 2009, pp. 106-118.
- Sánchez-Prieto, Juan María, "Cultura política y drama social: Navarra como representación", *Príncipe de Viana*, 254, 2011, pp. 317-335.
- Sánchez-Prieto, Juan María, "Reinhart Koselleck: La interdisciplinariedad de la Historia", *Memoria y Civilización*, 15, 2012, pp. 475-499.
- Sánchez-Prieto, Juan María (coord.), *Reinhart Koselleck. La investigación de una historia conceptual y su sentido socio-político*, Barcelona, Anthropos, 2009, 224 pp. (número monográfico de la *Revista Anthropos*, 223).
- Schechner, Richard, *Public Domain; Essays on the Theatre*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1969, 244 pp.
- Schechner, Richard, *Between Theatre and Anthropology, foreword by Victor Turner*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, 342 pp.
- Schechner, Richard, *Performance Theory*, Nueva York, Routledge, 1988, 304 pp.
- Schechner, Richard, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Nueva York, Routledge, 1993, 283 pp.
- Schechner, Richard, *Performance: teoría y práctica interculturales*, Buenos Aires, Universidad-Libros del Rojas, 2000, 281 pp.
- Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Nueva York, Routledge, 2002, 288 pp.
- Schechner, Richard y Schuman, Mady (eds.), *Ritual, Play and Social Drama, readings in the social sciences/theatre*, Nueva York, Seabury Press, 1976, 230 pp.
- Searle, John, *Speech Acts. An essay in the philosophy of language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, 214 pp. Trad. esp. *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1986, 208 pp.
- Searle, John, *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 278 pp. Trad. esp. *Intencionalidad*, Madrid, Tecnos, 1992, 288 pp.

- Searle, John, "Collective Intentions and Actions", en P. Cohen, J. Morgan y M. Pollack (eds.), *Intentions in Communication*, Cambridge Ma., MIT Press, 1990, pp. 401-415.
- Searle, John, *The Construction of Social Reality*, Nueva York, Free Press, 1995, 241 pp. Trad. esp. *La construcción de la realidad social*, Barcelona, Paidós, 1997, 236 pp.
- Searle, John, *Mind, Language and Society. Philosophy in the Real World*, Nueva York, Basic Books, 1998, 175 pp. Trad. esp. *Mente, lenguaje y sociedad: la filosofía en el mundo real*, Madrid, Alianza, 2004, 160 pp.
- Searle, John, *Rationality in Action*, Cambridge, MIT Press, 2001, 303 pp. Trad. esp. *Razones para actuar: una teoría del libre albedrío*, Oviedo, Nobel, 2000, 289 pp.
- Serna, Justo y Pons, Anacleto, *La historia cultural: autores, obras, lugares*, Madrid, Akal, 2005, 224 pp.
- Skinner, Quentin, "Conventions and the Understanding of Speech Acts", *Philosophical Quarterly*, 20, 1970, pp. 118-138.
- Skinner, Quentin, "On Performing and Explaining Linguistic Actions", *Philosophical Quarterly*, 21, 1971, pp. 1-21.
- Skinner, Quentin, "Motives, Intentions, and the Interpretation of the Texts", *New Literary History*, 3, 1972, pp. 393-408.
- Skinner, Quentin, "Some Problems in the Analysis of Political Thought and Action", *Political Theory*, 2, 1974, pp. 277-303.
- Skinner, Quentin, "Action and Context", *Proceedings of the Aristotelian Society*, 52, 1978, pp. 57-69.
- Skinner, Quentin, *Visions of Politics. Volume I: Regarding Method*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 209 pp. Trad. esp. *Lenguaje, política e historia*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2007, 340 pp.
- Skinner, Quentin, "On Intellectual History and the History of Books", *Contributions to the History of Concepts*, 1, 2005, pp. 29-36.
- Spiegel, Gabrielle M. (ed.), *Practicing History: New directions in historical writing after the Linguistic Turn*, Nueva York, Routledge, 2005, 274 pp.
- Spiegel, Gabrielle M., "La historia de la práctica: nuevas tendencias en historia tras el giro lingüístico", *Ayer*, 62, 2006, pp. 19-50.
- St. John, Graham (ed.), *Victor Turner and contemporary cultural performance*, Nueva York, Berghahn Books, 2008, 358 pp.
- Stanislavski, Konstantin, *An actor prepares* [1934], Nueva York, Theatre Arts, 1936, 295 pp. Trad. esp. *Un actor se prepara*, México, Constancia, 1968, 267 pp.
- Stanislavski, Konstantin, *El trabajo del actor sobre sí mismo* [1951], Barcelona, Alba, 2009, 378 pp.
- Taibo, Carlos, *El 15-M en sesenta preguntas*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2011, 141 pp.
- Turner, Victor, *Schism and Continuity in an African society; a study of Ndembu village life*, Manchester, Manchester University Press, 1957, 348 pp.
- Turner, Victor, *The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1967, 405 pp. Trad. esp. *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, Madrid, Siglo XXI, 1980, 455 pp.
- Turner, Victor, *The ritual process: structure and anti-structure*, Chicago, Aldine Pub. Co., 1969, 213 pp. Trad. esp. *El proceso ritual*, Madrid, Taurus, 1988, 224 pp.
- Turner, Victor, *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*, Ithaca N.Y., Cornell University Press, 1974, 309 pp.
- Turner, Victor, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, Nueva York: Performing Arts Journal Publications, 1982, 127 pp.
- Turner, Victor y Edith, *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*, Tucson, The University of Arizona Press, 1985, 328 pp.
- Turner, Victor, *The anthropology of performance; preface by Richard Schechner*, Nueva York, PAJ Publications, 1986, 185 pp.
- Wagner-Pacifici, Robin E., *The Moro morality play: terrorism as social drama*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, 360 pp.