

¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música*

ACTION, MISE-EN-SCÈNE, EVENT OR AUDIOVISUAL CONSTRUCTION? A BRIEF INTRODUCTION TO THE CONCEPT OF PERFORMANCE IN HUMANITIES AND MUSIC

"AÇÃO, ENCENAÇÃO, EVENTO OU CONSTRUÇÃO AUDIOVISUAL? UMA BREVE INTRODUÇÃO A O CONCEITO DE PERFORMANCE EM HUMANIDADES E MÚSICA

Úrsula Pilar San Cristóbal Opazo**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 13 - Número 1 / Enero - Junio de 2018
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 207-231

Fecha de recepción: 14 de julio de 2016
Fecha de aceptación: 12 de octubre de 2016
Disponible en línea: 6 de diciembre de 2017
doi:10.11144/javeriana.mavae13-1.apee

- * Artículo de revisión. Investigadora independiente.
- ** Licenciada en Música por la Universidad Católica de Chile, máster en Música Hispana por la Universidad de Valladolid, máster en Musicología por la Universidad de Milán, intérprete superior de flauta de pico por el Instituto de Música Antigua de la Scuola Civica di Musica di Milano y doctoranda en Historia del Arte y Musicología en la Universidad Autónoma de Barcelona. Docente de la Escuela Superior de Estudios Musicales Taller de Música en Barcelona. Artista interdisciplinaria e investigadora.



Resumen

El término *performance* provoca fascinación y también confusión en muchos jóvenes estudiantes, algo que se acentúa por la falta de recursos didácticos sobre el tema en español. El presente artículo intenta contribuir en esta dirección. El principal objetivo es aportar una revisión panorámica y sintética de los diferentes significados asumidos por el término *performance* en algunas disciplinas humanistas (lingüística, antropología, estudios de género, *performance art* y *performance studies*) y en música e identificar algunas de las principales orientaciones de investigación en este último ámbito. El texto también busca introducir dos de las problemáticas recurrentes en el estudio de la *performance*: la diferencia entre lo performático y lo performativo y la dicotomía *performance* en vivo vs. *performance* grabada, esta última especialmente relevante al abordar la *performance* musical mediatizada.

Palabras claves: *performance* musical; performático; performativo; *performance* mediatizada

Abstract

The term *performance* causes fascination and also confusion in many young students, a problem that is probably due to the lack of educational resources in Spanish. In this article I propose an overview of the different meanings assumed by the term *performance* in some humanities disciplines (linguistics, anthropology, gender studies, *performance art* and *performance studies*) and in music, identifying some of the main lines of research in this area. I also intend to introduce two issues that arise in the study of *performance*: the difference between performatic and performative, and the dichotomy live *performance*/recorded *performance*, the latter especially relevant in addressing mediatized musical *performance*.

Keywords: musical *performance*; performatic; performative; mediatized *performance*

Resumo

O termo *performance* provoca fascínio e confusão em muitos jovens estudantes, ambigüidade agravada pela falta de recursos educacionais sobre o assunto em espanhol. Neste artigo proponho uma revisão panorâmica dos diferentes significados assumidos pelo termo *performance* em algumas disciplinas das Humanidades (lingüística, estudos de antropologia, estudos de gênero, arte performática e *performance*) e na música, identificando algumas das principais linhas de investigação nesta área. O texto também pretende introduzir dois problemas que surgem no estudo do *performance*: a diferença entre o performático e o performativo, e a dicotomia entre a *performance* a o vivo e a *performance* gravada, esta última especialmente relevante na abordagem da *performance* musical mediada.

Palavras chave: *performance* musical; performático; performativo; *performance* mediada

INTRODUCCIÓN

The term performance most commonly refers to a tangible, bounded event that involves the presentation of rehearsed artistic actions. We may, for example, attend a performance of a play, a dance, or a symphony. We can extend this idea of a performance to other events that involve a performer (someone doing something) and spectator (someone observing something) [...] But performance is also a concept, a way of understanding all types of phenomenon. [...] the idea of the world as performance became increasingly relevant throughout the last century, displacing an earlier idea of the world as a book. (Bial 2004, 57)¹

Si bien la palabra inglesa performance se encuentra plenamente integrada en nuestra jerga académica,² el término aún plantea más interrogantes que certezas. ¿Qué se entiende por performance en humanidades? ¿Qué situaciones han sido designadas con este término en las diferentes disciplinas? ¿Hasta qué punto es posible distinguir puntos en común entre los usos del concepto performance en disciplinas como la lingüística, la antropología y las artes plásticas y las artes performativas (música, teatro y danza)? El emerger de interrogantes se ve intensificado, no solo por la imposibilidad de encontrar un equivalente exacto en español, sino también por la “ambigüedad y la ubicuidad” del término (Taylor 2011, 7). De hecho, se emplea indistintamente para referirse a una interpretación musical, a una puesta en escena teatral o a una práctica corporal cualquiera dentro de una sociedad. Ante esta situación, no solo es necesario establecer una definición operativa para cada tipo de indagación, sino también diferenciar entre la performance como sujeto de estudio y la performance como aproximación teórica, problemática que se revela con la aparición de los *performance studies*.

El propósito de este artículo es ofrecer una breve panorámica general de las diferentes connotaciones que ha asumido el concepto de performance en disciplinas humanistas, como la lingüística, la antropología, los estudios de género, el *performance art* y los *performances studies*, para finalmente apreciar sus aplicaciones en la investigación musical y sus implicaciones en el estudio de la performance musical mediatizada.³ Propongo este texto como un recurso didáctico que busca aportar una síntesis desarrollada con perspectiva crítica, además de introducir algunas de las problemáticas que surgen en el estudio de la performance, como la diferencia entre lo performático y lo performativo y la dicotomía performance en vivo vs. performance grabada, esta última especialmente relevante al abordar la performance creada/transmitida por los medios audiovisuales. La finalidad didáctica de este texto se fundamenta en mi experiencia docente en el ámbito de metodologías para la investigación artística, donde suelo abordar los vínculos entre el *performance art* y la música, así como el rol de la performance en la era de la mediatización audiovisual. Ello me ha permitido observar el interés y también la confusión que suscita el término performance entre los estudiantes, acentuada por la falta de recursos didácticos en español. Para favorecer la claridad, el texto se estructura en diferentes apartados, cada uno dedicado a una disciplina o a una problemática, y ofrece bibliografía de referencia para que el lector interesado pueda profundizar en los contenidos. Espero que este texto sirva de introducción, principalmente, a estudiantes hispanohablantes de música y musicología que deseen aproximarse al estudio de la performance.

EL CONCEPTO DE PERFORMANCE EN LAS DISCIPLINAS HUMANISTAS

Cualquier tentativa de establecer una definición unívoca y universal de performance revela rápidamente su imposibilidad. En las disciplinas humanistas, el término ha adquirido diferentes connotaciones entre las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del siglo XXI, y ni siquiera dentro de una misma disciplina existe consenso en torno a su significado. Si bien en algunos casos es posible distinguir ciertos elementos comunes, no cabe duda de que cada investigación acuña sus propias definiciones a partir de las características de su objeto de estudio. En consecuencia, la pretensión de elaborar una definición transversal corre el riesgo de convertirse en una solución meramente teórica, desligada de la complejidad del sujeto estudiado.

No obstante la ausencia de una definición unívoca, el interés por la performance ha marcado el desarrollo de las artes visuales y escénicas a partir de la década de 1960. Esta tendencia ha sido descrita por Erica Fischer-Lichte en su libro *Ästhetik des Performativen* (2004) como el “giro performativo”, cuya consecuencia principal sería el desplazamiento del foco de interés desde el objeto de arte al evento artístico (Fischer-Lichte 2011, 45). El carácter paradigmático del giro descrito por esta autora sería confirmado por el hecho de que, en el mismo periodo, las disciplinas humanistas también comienzan a ocuparse de la performance.

Uno de los pocos estudios panorámicos sobre el concepto de performance en relación con las distintas disciplinas que lo han abordado es el libro del teórico teatral Marvin Carlson *Performance: A Critical Introduction* (1996). El autor propone abordar la performance como teoría y como práctica, e identifica los fundamentos teóricos de su estudio por medio de una sintética revisión de las principales disciplinas que contribuyeron a su desarrollo que abarcan la sociología, la lingüística, la antropología, el teatro, las artes visuales y los *performance studies*. Carlson designa el concepto de performance como *essentially contested* dejando en claro no solo la naturaleza controvertida de este, sino también la inutilidad de una definición categórica (2004, 1). La tendencia a escapar de las definiciones también se advierte en el libro de Richard Schechner *Performance Studies: An Introduction* (2002), que se presenta como uno de los principales textos introductorios al tema escrito desde la disciplina de los *performance studies*.⁴ Si bien Schechner indica que “las performances son acciones”, también advierte al lector sobre los problemas de generalizar el concepto, argumentando que cada cultura tiene sus propios parámetros para definir qué es una performance y qué no lo es (2002, 38).

Schechner, a diferencia de Carlson, no propone una revisión exhaustiva del concepto de performance ni de sus perspectivas de estudio, sino que prefiere centrarse en la historia de su institucionalización como disciplina en los Estados Unidos. En mi opinión, esta aproximación priva al lector de un conocimiento sistemático de las acepciones del término performance utilizadas en las disciplinas humanistas. Por otra parte, si bien Schechner aporta una definición de performance suficientemente amplia como para ser aplicada a múltiples contextos, en el momento de aportar estudios de casos se ciñe, principalmente, al ritual y las artes performativas.

En esta sección, intentaré ofrecer una revisión panorámica de las diferentes acepciones del término performance desarrolladas en las disciplinas humanistas desde la lingüística hasta los denominados *performance studies*. Dada la imposibilidad de establecer una relación genealógica entre los distintos significados del término performance, propongo esta revisión como un mapeo de las principales contribuciones desarrolladas a lo largo de los siglos XX y XXI.

Las primeras apariciones del concepto las encontramos en la lingüística de mediados del siglo XX, con los aportes del escritor y lingüista norteamericano Noam Chomsky, quien, en su gramática generativa, establece la diferencia entre “competencia y performance”. Mientras la competencia se refiere al conocimiento ideal del lenguaje que posee un hablante, la performance indica la realización de ese conocimiento en una determinada situación de habla (1966, 9-10).⁵ La dicotomía chomskyana fue reelaborada posteriormente por el semiólogo J. A. Greimas, para quien la competencia es un *saber* que posibilita el *hacer* de la performance (López-Cano 2004, 331-332).

Desde el ámbito de la filosofía del lenguaje, la teoría de los actos de habla de J. L. Austin aportó uno de los elementos teóricos que gozaría de mayor difusión e interés en las indagaciones posteriores sobre la performance: el concepto de acto performativo. Este concepto aparece hacia 1955 en el contexto de un ciclo de conferencias para la Universidad de Harvard, que fueron publicadas bajo el título *How to Do Things with Words* (1962). Austin denominó enunciados performativos a aquellos que no se limitan a describir una realidad, sino que “hacen” realidad dicho enunciado en el momento de decirlo. El ejemplo más recurrente es la frase que señala un contrato matrimonial “los declaro marido y mujer”. Para el autor, el propósito de un acto performativo es hacer una cosa y no describirla; por tanto, este tipo de actos no se miden respecto de la verdad o falsedad, sino por su eficacia, la que Austin evalúa calificando el acto de afortunado (*felicitous*) o desafortunado (*infelicitous*). La eficacia del enunciado suele depender del grado de autoridad de quien lo profiere. Por ejemplo, si el encargado del registro civil dice “los declaro marido y mujer”, la sentencia será más eficaz y, por tanto, más afortunada que si la pronuncia un amigo de la pareja (1962, 12-24).

Como se verá más adelante, las ideas de Austin tuvieron un efecto de largo alcance en campos como la sociolingüística y los estudios de género. Esto puede deberse a que el concepto de acto performativo abre la puerta a una consideración del lenguaje en cuanto acción social y así marca una nueva aproximación al objeto de estudio centrada en procesos y acciones. En el ámbito de los estudios del lenguaje, este aspecto de la teoría de Austin fue revisado y ampliado por autores como John Searle, quien hace hincapié en la naturaleza performativa de todo el lenguaje. Contrariamente a Austin, Searle sostiene que todas las situaciones de habla “hacen cosas”, ocupándose del contexto del acto de habla, la intencionalidad de quien lo profiere y su efecto en el receptor. De este modo, Searle traslada el interés, desde los elementos formales del lenguaje, a las circunstancias de un acto de habla.⁶

Cabe mencionar que ya Austin tenía en consideración la característica performativa de todo el lenguaje. De hecho, en el transcurso de las conferencias, deja de lado la contraposición entre *constative* y *performative acts* y propone en su lugar la subdivisión de los actos lingüísticos en tres tipos: locutivo, ilocutivo y perlocutivo (1962, 103). Como ha señalado Fischer-Lichte, Austin parece ser consciente de que hablar es siempre una performance y, por ello, no es posible fijar límites entre el acto performativo y el constativo. Según la autora, esto se debe a que una característica del acto performativo es su capacidad de eliminar las parejas conceptuales dicotómicas. Este aspecto será particularmente importante en el desarrollo del giro performativo en el ámbito artístico, aun cuando Austin no haya contemplado la aplicación del acto performativo a acciones artísticas (Fischer-Lichte 2011, 49-50). Por ejemplo, el *performance art* se basa en acciones físicas autorreferenciales y constitutivas de realidad y, por ello, pone en crisis las parejas conceptuales dicotómicas como sujeto/objeto y significante/significado que fundamentaban la lógica de los objetos de arte.

Desde la denominada sociolingüística, autores como William Labov (1972) comenzaron a criticar la dicotomía chomskyana entre competencia y performance por su excesivo centralismo en la noción ideal de competencia y por su consideración de la performance como una representación imperfecta de ella. Los estudiosos del folclore y la tradición oral, por su parte, también intentan reivindicar las cualidades creativas de la performance a través del estudio del arte verbal, especialmente durante la década de 1970, época en que las disciplinas antropológicas comienzan a considerar la performance como una manera de examinar los procesos sociales. Para abordar esta preocupación por la performance, es necesario revisar los trabajos de los antropólogos Erving Goffman y Milton Singer, cuyas contribuciones fueron retomadas durante la década de 1970 por antropólogos como Clifford Geertz (1973).

Erving Goffman, en su libro *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956), exploró cómo las interacciones de la vida cotidiana están constituidas por una serie de patrones preestablecidos de rutinas. Goffman se vale del lenguaje teatral para describir las distintas estrategias expresivas empleadas por los individuos para indicar aspectos como el estatus social, siendo uno de los primeros estudiosos en mirar hacia el teatro en busca de un marco teórico con el cual interpretar el comportamiento no teatral (Goffman 2004).

El antropólogo Milton Singer, por su parte, fue uno de los primeros en abordar bajo el término *cultural performances* situaciones tales como conciertos, actuaciones, ritos y ceremonias, concebidas como eventos discretos que constituyen las unidades observables de una estructura cultural. Para Singer (1955), toda performance cultural posee ciertas características: un inicio y un final, un programa de actividades organizado, un grupo de *performers*, una audiencia, un lugar y una ocasión de performance.

La noción de performance cultural fue retomada por estudiosos del folclore como Richard Bauman, entendida como herramienta para reflexionar sobre los procesos comunicativos. Bauman concibe la performance como un despliegue de competencias comunicativas, proceso donde la interacción social entre los participantes es fundamental. Según el autor, la “emergent quality of performance” (cualidad emergente de la performance) surge de la interacción entre las fuentes comunicativas, las competencias individuales y los objetivos de los participantes en el contexto de una situación particular (1975, 302).

Algunos investigadores continuaron la senda inaugurada por Goffman, al buscar en el teatro y el drama modelos analíticos para la performance social. Entre ellos, destacan las figuras de Richard Schechner y Victor Turner. Este último desarrolló el concepto de *drama social* basándose en los planteamientos de Arnold van Gennep sobre los denominados “ritos de pasaje”, esto es, rituales que señalan la transición de un individuo o de una entera sociedad desde una situación determinada a otra distinta (Turner 1982). Para Turner, el drama social presenta un patrón de comportamiento en cuatro fases: 1) separación de la norma social establecida, 2) crisis, 3) proceso de resolución de la crisis y 4) modificación de la situación original o reconocimiento de la permanencia del cisma (23-59).

Según Marvin Carlson, el arraigo de los planteamientos de Turner en la teoría de los ritos de pasaje de Van Gennep le permite abordar la performance, no como una instancia aparte de la vida cotidiana, como consideran Singer y Bauman, sino más bien como una situación intermedia, cuya función es la transición entre dos estados de actividad cultural. Esta imagen de la performance como una frontera, un margen o sitio de negociación se ha vuelto fundamental en el pensamiento sucesivo (Carlson 2004, 16), especialmente en el ámbito del *performance art* y los *performance studies*.

El teórico Richard Schechner se interesó por el modelo de Turner de los dramas sociales. Según este autor, el diseño en cuatro fases de Turner, no solo se encuentra universalmente en la organización social humana, sino que también representa una forma que se manifiesta en todo el teatro. Schechner intentó explorar la relación entre el drama social y el drama estético y la ilustró a través del siguiente esquema (figura 1).

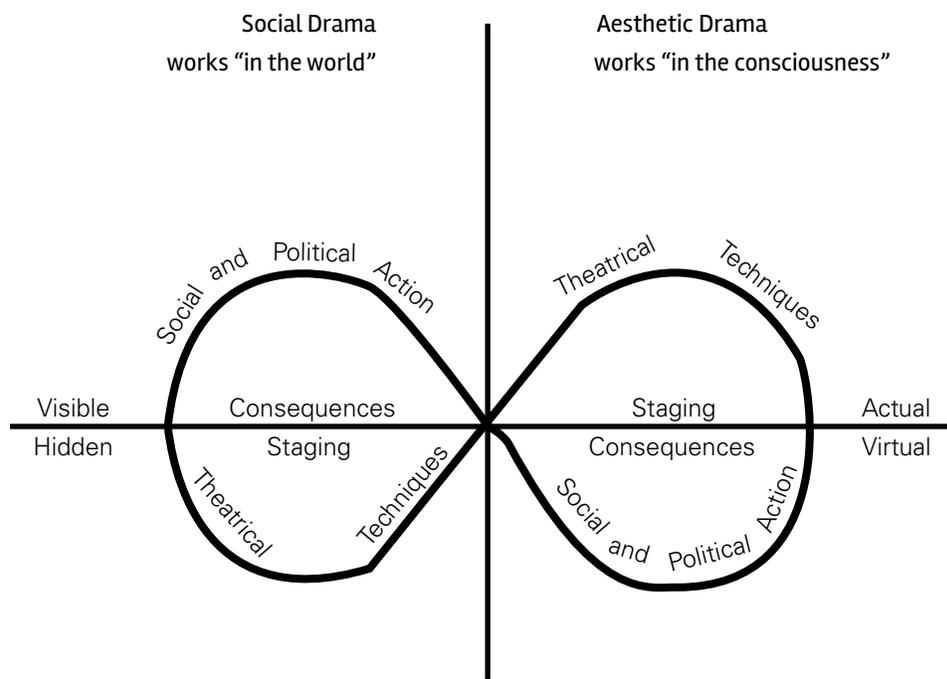


figura 1

Relación entre drama estético y drama social.
Fuente: Schechner (1976, 12).

Según este diagrama, quienes trabajan en teatro emplean las acciones de la vida social como material para la producción de un drama estético, mientras que los activistas sociales emplean algunas de las técnicas derivadas del teatro para sustentar las actividades del drama social, las cuales, a su vez, continúan inspirando al teatro.

La analogía entre teatro y performance sugerida en esta primera etapa del trabajo de Turner y Schechner presenta algunos puntos discutibles que habrían de ser evidenciados posteriormente. Por ejemplo, Felicia Hughes-Freelann nos recuerda que esta analogía pretende resolver el interrogante sobre qué está siendo comunicado en una performance recurriendo a un texto o a una estructura dada de significado, estableciendo de este modo un sesgo determinista (1998, 3).

El interés por la performance de la década de 1970 habría influido en el desarrollo posterior de disciplinas como la etnomusicología. Según Gerard Béhague, el impacto de los estudios de folclore en disciplinas como la etnografía del habla y en los estudios de arte verbal como performance llevó a la conceptualización de la performance como un principio organizado y como un proceso, algo que habría influenciado a los etnomusicólogos desde la década de 1980 (1984, 3). En la revisión precedente, es posible identificar algunos términos como *acción*, *proceso*, *interacción*, *comunidad* y *cultura* vinculados a la idea de performance. Todos ellos formarán parte del debate a partir de 1980.

A fines de la década de 1980, Judith Butler desarrolló los conceptos de *performativo* (1988) y *performatividad*, este último considerado central en las actuales reflexiones sobre la performance. En el planteamiento del término, no considera el concepto de *acto performativo* de Austin, sino que se basa en la fenomenología de pensadores franceses como Merleau-Ponty, Foucault, Lacan y Kristeva (Butler 1999).

Butler (1988) propone que la identidad de género no es inherente a los sujetos, sino que se trata de una construcción social. Dicha construcción se realiza a través de la repetición sistemática de actos performativos determinados por las sanciones sociales y el tabú. Los actos que constituyen el género no corresponden a eventos particulares, sino a instancias “ritualizadas” determinadas por las prohibiciones sociales. En síntesis, se puede decir que esta noción de performatividad se refiere a la construcción cultural de una realidad como la identidad de género, sobre la base de las constricciones sociales.

La performatividad de Butler difiere, en ciertos aspectos, del acto performativo de Austin. Como ha expresado Diana Taylor (2002), mientras para Austin lo performativo se refiere al lenguaje que produce acciones, para Butler la performatividad busca reconocer la fuerza coercitiva que la práctica discursiva normativa ejerce sobre la subjetividad de los individuos.

PERFORMANCE ART

La aparición del *performance art* está marcada por la influencia de movimientos de las vanguardias históricas, tales como el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, así como por la emergencia del arte conceptual y del trabajo de artistas como Marcel Duchamp, Allan Kaprow, John Cage y Merce Cunningham. La importancia de estos movimientos y de estas figuras radica en que fueron capaces de instalar los problemas y las reflexiones fundamentales que más tarde van a constituir los aspectos clave del *performance art*. Estos se pueden sintetizar de la siguiente manera:

1. Cambio en la concepción tradicional del *performer*: las performances de futuristas y dadaístas, junto con los planteamientos de Antonin Artaud⁷ y las propuestas de Oskar Schlemmer en el taller de teatro de la Escuela Bauhaus, contribuyeron a reconsiderar la figura del *performer*, el cual deja de ser el intérprete de un texto preexistente para convertirse en el creador de una acción que abre la exploración hacia lo performativo.

2. Prioridad del proceso creativo por sobre el producto artístico: esta nueva orientación acusa la influencia del arte conceptual y la desmaterialización del objeto artístico, y fue inicialmente propiciada por los futuristas, quienes se interesaron por el cambio y el movimiento en lugar de la obra de arte estática (Goldberg 2011; Lippard y Chandler 2000). Al priorizar el proceso artístico por sobre el objeto, el *performance art* resalta la práctica artística *in situ*, como queda expresado en el concepto *live art*, frecuentemente asociado al *performance art*.

3. Interdisciplinariedad y experimentación artística: los artistas de esta generación, no solo buscaron romper las fronteras entre las artes, sino que intentaron sobrepasar la barrera entre formas cultas y formas populares, algo que se manifiesta especialmente en el *happening* de Kaprow.⁸ Esta actitud de apertura implicó un tentativo por acercar el arte a la vida, lo cual se tradujo en la incorporación de elementos de la cotidianidad, como el ruido (desarrollado primeramente por los futuristas y profundizado más tarde por John Cage), y las “acciones físicas objetivas”, especialmente defendidas por Antonin Artaud.

El término *performance art* comienza a ser utilizado durante la década de 1970, especialmente en los Estados Unidos y parte de Europa, y retoma los principios arriba definidos. No es objetivo del presente apartado ofrecer una panorámica histórica sobre el desarrollo del *performance art*,⁹ por lo cual limitaré mi reflexión a una de sus problemáticas: la relación con el teatro.

Desde sus inicios, el *performance art* buscó diferenciarse del teatro tradicional, con lo cual estableció un interrogante que se advierte todavía en la década de 1990: ¿en qué medida es posible diferenciar el teatro tradicional del *performance art*? El teórico teatral Patrice Pavis en su diccionario teatral aporta la siguiente definición:

La performance asocia, sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine. No tiene lugar en los teatros, sino en museos o salas de exposiciones [...] Pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada. El *performer* no debe ser un actor que interpreta un papel, sino sucesivamente un recitador, un pintor, un bailarín y, a causa de la insistencia puesta en su presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación. (1998, 333)

Pavis diferencia el teatro de la performance estableciendo una oposición binaria entre ambos, tendencia que pervive entre algunos practicantes del *performance art*. No obstante, algunos teóricos como Marvin Carlson advierten la desaparición de los límites entre performance de arte y teatro tradicional, debido, en parte, a la exploración mutua y el creciente interés de ambos por la tecnología (2004, ix).

La interrelación entre el *performance art* y el teatro queda en evidencia cuando se analiza en el contexto del giro performativo de la década de 1960, caracterizado por el desvanecimiento de las fronteras disciplinarias. Algunos autores sostienen que en esta época hubo un giro “performativo” en el teatro y uno “teatral” en la performance y que la producción en ambos ámbitos presentaba características similares. Las eventuales diferencias radicarían más bien en la necesidad de los propios artistas y actores de diferenciarse entre sí según el ámbito disciplinario al que pertenecían (Popovic 2012, 11).¹⁰

Desde mi punto de vista, aquello que subyace en la oposición teatro/performance es la tensión entre lo espontáneo y lo premeditado, entre aquello que ha sido ensayado para ser reproducido y aquello que emerge en el instante mismo de la ejecución. Esta oposición encuentra su correspondencia entre las nociones de *restored behavior* de Schechner y la *emergent quality of performance* de Bauman, la primera vinculada a la repetición ritual de un acto, y la segunda al comportamiento espontáneo que surge en la inmediatez de este. Es evidente que esta distinción nos conduce al terreno pantanoso de las dicotomías (no es casual que nos recuerde la dicotomía competencia/performance), lo cual nos revela su escasa utilidad. Por otra parte, una de las características del performativo es su capacidad para anular las dicotomías. En consecuencia, en lugar de identificar los límites entre las nociones de teatro y performance, espontáneo y premeditado, propongo concentrarse en su interrelación y la capacidad de esta para producir nuevas instancias para la creación y la apreciación de la performance.

Con la aparición de los *performance studies* durante la década de 1980 en los Estados Unidos y el Reino Unido, asistimos a los primeros intentos de sistematizar e institucionalizar la indagación sobre la performance entendida en un sentido amplio, esto es, como práctica artística y como práctica social. Richard Schechner se ha ocupado en la última década de sistematizar el trabajo sobre performance, como lo demuestra su libro *Performance Studies: An Introduction*, en el cual se refiere a los distintos campos de estudio y sintetiza la historia de la disciplina. Aquí el autor aclara que la performance puede ser considerada como objeto de estudio y como aproximación teórica a la investigación de fenómenos artísticos y sociales, doble connotación del término que ha sido sintetizada a través de la expresión *performance is/as*.

Schechner define los *performance studies* como un campo de estudios abierto, multivocal y contradictorio, cuyo interés son las performances, definidas simplemente como "acciones" (2002, 1). El contexto y las convenciones socioculturales desempeñarían un papel fundamental en el momento de indicar qué acciones pueden ser consideradas performance:

Something "is" a performance when historical and social context, convention, usage, and tradition say it is. Rituals, plays and games, and the roles of everyday life are performance because convention, context, usage, and tradition say so. One cannot determine what "is" a performance without referring to specific cultural circumstances. There is nothing inherent in an action in itself that makes a performance or disqualifies it from being a performance.¹¹ (38)

Schechner agrega que toda performance es una acción entrenada y ensayada, no solo en la práctica artística, sino también en la vida cotidiana, donde cada sujeto debe aprender los patrones culturales de comportamiento y los roles que debe desempeñar en determinadas circunstancias sociales (28-29). Esta característica de la performance como una acción ya ensayada es definida por Schechner como "conducta restaurada" (*restored behavior*) (34-35). En esta visión, la performance aparece como fruto de una "planificación," sin embargo, está claro que tanto en las artes como en la vida cotidiana el comportamiento se ve influido por las circunstancias. En otras palabras, cada performance propone una dialéctica entre lo espontáneo y lo premeditado, aspecto que ya hemos visto en el ámbito de la sociología.

Según el autor, estudiar las acciones desde el punto de vista de los *performance studies* implicaría tener en cuenta algunos elementos:

- El comportamiento es el principal objeto de estudio de los *performance studies*.
- La práctica artística es de gran importancia y existe una relación fundamental entre el estudio y la práctica.
- Los *performance studies* emplean la observación participante como uno de sus principales métodos para estudiar el comportamiento dentro de la propia cultura.

En el desarrollo de este método, el investigador adopta una distancia crítica frente al objeto de estudio y reconoce que el contexto de su desarrollo se encuentra en constante cambio (2).

Schechner deja en claro que los *performance studies* no abordan objetos, sino los eventos y comportamientos asociados a dichos objetos. En otras palabras, no se limitan a leer una acción como un texto que está siendo representado (2). El autor agrega que la aparición de los *performance studies* responde al cambio radical operado en los últimos años del siglo XX

por los nuevos medios de comunicación, cuya acción habría contribuido a que el mundo ya no pueda ser concebido como un libro para ser leído, sino como una performance para actuar en ella (Bial 2004, 57; Schechner 2002, 26).

El texto de Schechner deja entrever que el desarrollo de los *performance studies* está relacionado con la historia de su institucionalización,¹² tanto en el ámbito universitario como en organizaciones internacionales.¹³ En este sentido, los *performance studies* parecen constituir una comunidad de investigación, cuya capacidad de organización les ha garantizado el estatuto de disciplina, aun cuando su desarrollo teórico plantea serios interrogantes: se trata de una disciplina sin un objeto de estudio específico y sin metodologías propias, carencias reconocidas por Schechner, que pueden relacionarse con la excesiva apertura interdisciplinaria. Teniendo en cuenta estos aspectos, me parece que el principal aporte de los estudios de performance radica en la aproximación que ofrecen (es decir, estudiar acciones en lugar de objetos), y no en su configuración disciplinaria.

Para cerrar este apartado, quisiera mencionar otra propuesta reciente de introducción a los estudios de performance, el libro *What are the Performance Studies?*, publicado en una versión digital trilingüe de libre acceso (<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/index>). Constituido por entrevistas a especialistas de todo el continente americano, el texto propone una aproximación pluralista que aborda interesantes ejemplos, aun cuando algunos de los entrevistados no escapan del todo a la tendencia a centrarse en la configuración institucional de la disciplina.

LO PERFORMÁTICO Y LO PERFORMATIVO

En el ámbito de los *performance studies* desarrollados en los Estados Unidos y América Latina, la reflexión sobre el acto performativo de J. L. Austin y la performatividad de Judith Butler ha dado lugar a la distinción entre lo performático y lo performativo, la cual ha sido desarrollada por Diana Taylor.¹⁴ Según esta autora, lo performativo se relaciona con los aspectos discursivos de una performance, mientras que lo performático hace referencia a los aspectos visuales y no discursivos (2003, 6), es decir, sus “elementos teatrales” (Madrid 2009, 3).¹⁵

Quisiera matizar los planteamientos apenas citados para proponer una distinción más operativa. Lo performativo se refiere a aquellos actos que colaboran con la construcción de realidades que exceden el marco de las convenciones sociales o artísticas, y que se construyen con cada performance. Lo performático, por su parte, se relaciona con la representación de elementos contemplados dentro de las convenciones, como puede ser un guion o un discurso normativo. De este modo, lo performativo indica la capacidad del sujeto para producir nuevas instancias a partir de los elementos disponibles en su entorno sociocultural.¹⁶ El estudio de la performatividad implica sobrepasar el dominio de la representación expresado en la performance. Vale decir, no estudiamos solo lo que la performance representa, sino aquello que el entramado de acciones de una performance es capaz de “hacer” en un entorno determinado, generando nuevas realidades. Cabe señalar que esta distinción funciona para estudiar un fenómeno teóricamente, ya que, si seguimos los argumentos de Austin y Fischer-Lichte, nos daremos cuenta de que en la realidad lo performático y lo performativo se encuentran profundamente imbricados.

PERFORMANCE EN VIVO VS. PERFORMANCE GRABADA

En la revisión bibliográfica precedente, vimos cómo la mayoría de las definiciones de performance parecen referirse a una instancia donde los participantes se encuentran cara a cara. ¿Qué pasa, entonces, con las acciones realizadas para el audiovisual y que ya nada tienen que ver con la mera documentación? En las investigaciones sobre performance, existe una tendencia a entenderla como un fenómeno que se produce exclusivamente en vivo. Según los planteamientos de Singer, Bauman e incluso de los teóricos del *performance art*, si la performance comporta fenómenos como la interacción entre los participantes, la creación de una red de significados y la emergencia de realidades nuevas es debido a que se trata de una instancia en vivo. Autores como Peggy Phelan insisten enfáticamente en el carácter esencialmente efímero de la performance, planteando la cuestión en términos ontológicos: "Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented [...] once it does so, it becomes something other than performance."¹⁷ Para la autora, la esencia de la performance radica en su desaparición (1993, 146)

Siguiendo esta lógica, la grabación de una performance no constituiría más que un testimonio incompleto de ella, ya que no registra las cualidades inherentes al evento en vivo. No obstante, existen muchas prácticas artísticas y sociales que emplean medios audiovisuales en su producción y transmisión que desafían esta noción ontológica de la performance. La videodanza y el videoclip son prácticas artísticas realizadas, exclusivamente, para la grabación. En ellas, los medios audiovisuales no actúan como registros parciales de una performance, sino que colaboran directamente con su creación. Se trata de una performance que solo puede existir en el formato audiovisual, cuya difusión a través de las redes sociales consiente la elaboración de una compleja trama de significados que generan nuevos modos de interacción entre los artistas y el público. En otras palabras, que una práctica artística no se desarrolle íntegramente en vivo no anula su capacidad performativa de "hacer cosas" y de generar nuevas realidades.

Llegado este punto, es interesante recordar algunos de los argumentos de Philip Auslander en relación con la documentación audiovisual del *performance art*. A través de dos célebres ejemplos (*Shoot*, de Chris Burden, 1971; y *Leap into the Void*, de Yves Klein, 1960), Auslander plantea que la documentación audiovisual de la performance ha sido entendida en dos categorías a las que denomina "documental" y "teatral". La primera se refiere a aquellas grabaciones que actúan como testimonio de un evento, como ocurre con la grabación de Burden. La segunda, ejemplificada a través de la performance fotográfica de Klein, se refiere a todas aquellas performances que son producidas solo para ser grabadas o fotografiadas. En este caso, el video o la fotografía son los únicos espacios en el que la performance existe como tal (Auslander 2006a, 2). Para Auslander, el registro de una performance constituye un acto performativo, ya que documentar un evento como performance es lo que le permite constituirse como tal. La documentación no se limita a generar imágenes que describen un evento, sino que produce ese evento como una performance y también al *performer* como artista (5).

El autor señala que antropólogos y sociólogos suelen considerar la interacción entre los artistas y el público como un componente esencial de cada performance, pero insiste en que la documentación del *performance art* se ampara en un presupuesto distinto: no se intenta registrar en detalle el comportamiento de la audiencia, sino la acción de arte. El objetivo de grabar la performance es poner a disposición de una gran audiencia la obra de un artista, y no difundir la interacción entre dicho artista y su público en una circunstancia específica. En este sentido, la documentación del *performance art* participa de la tradición de reproducción

de *obras*, en lugar de participar en la tradición etnográfica de capturar *eventos* (6-7). Finalmente, Auslander señala que la capacidad de disfrutar de una performance no depende ni de la presencia del público ni de la existencia real del evento. Para el autor, el sentido de presencia de una performance no deriva de la documentación en cuanto punto de acceso indexical a un evento pasado, sino del hecho de percibir el documento en sí mismo como una performance que refleja la propuesta estética del artista y de la cual somos la audiencia presente (8).

Los planteamientos de Auslander destacan por dos factores: 1) ponen de manifiesto la relación entre lo performático y lo performativo en una grabación; 2) independiente de si se trata de una grabación documental o teatral, en ambos casos es posible identificar aspectos de representación (performáticos) y aspectos que construyen un nuevo discurso sobre la obra y el artista (performativos); y 3) sitúa la dicotomía performance en vivo vs. performance grabada fuera del ámbito ontológico. La performance no se define necesariamente por su carácter efímero, sino que es el acto de concebir y producir una performance como tal lo que garantiza su estatus, aun cuando se trate de una puesta en escena sin público.

Quisiera complementar con algunas reflexiones sobre la importancia de la compresencia física de artistas y espectadores. A través de las aproximaciones de Phelan y de Auslander, he abordado dos perspectivas contrastantes sobre este argumento: una que entiende la compresencia como un elemento ontológicamente fundamental de la performance (Phelan), y otra que niega tal ontología afirmando que, en la actualidad, las características de la performance en vivo se encuentran totalmente integradas en aquellas transmitidas a través de los medios de comunicación (Auslander 2008). El carácter dicotómico de las posiciones de Phelan y Auslander ha sido puesto en evidencia por Fischer-Lichte, quien indica cómo ambos autores reivindicaban o refutan una posición planteada en términos ideológicos, intentando argumentar en favor de la supremacía cultural de la performance en vivo o de la performance mediatizada (2011, 143). La autora intenta superar esta polarización y propone que la diferencia fundamental entre ambos tipos de performance radica en la compresencia física entre actores (*performers*) y espectadores.¹⁸ En la performance en vivo, la compresencia permite el desarrollo de un circuito de retroalimentación autopoietico entre actores y espectadores (*autopoietic feedback loop*), gracias al que se produce una comunidad de interacción entre los participantes. En el caso de la performance grabada, la producción y la recepción se desarrollan separadamente, en consecuencia, el circuito de retroalimentación no puede existir (141).

Considero oportuno matizar los argumentos de Fischer-Lichte en el momento de abordar la performance creada/transmitida por los medios audiovisuales: en este caso, la falta de compresencia física entre actores y espectadores no implica la ausencia de interacción entre ellos, ni la ausencia de retroalimentación. De hecho, los medios de comunicación actuales permiten un tipo de interacción virtual que es fomentada a través de las redes sociales, donde los usuarios tienen la posibilidad de comentar la performance *a posteriori* y pueden interactuar con los artistas, con lo cual se produce un proceso de retroalimentación diferente del de la performance en vivo. Esta dinámica ha cautivado, incluso, a músicos clásicos, argumento que desarrollaré en los próximos apartados dedicados a la performance musical.

ESTUDIOS SOBRE LA PERFORMANCE MUSICAL

La performance musical comienza a ser un sujeto de estudio recurrente en la musicología europea a mediados del siglo XX. Según John Rink, esta tendencia se explicaría en parte por el cambio de orientación operado en la musicología a fines de la década de 1980: el denominado *cultural turn* que puso en tela de juicio el concepto de *obra musical* y la correspondencia ontológica entre partitura y música, proponiendo en su lugar una concepción de la música como sonido y evento (2004, 37; Small 1998). No obstante, esta apertura descrita por Rink no siempre constituye un denominador común en las investigaciones sobre la performance musical, ya que en reiteradas ocasiones la performance aparece más vinculada a la noción de *obra* que a la de *evento*. Por otra parte, los estudios musicales también nos muestran que la polisemia del término performance puede conducir fácilmente a la confusión. En lengua inglesa, se ha empleado indistintamente el término *performance o interpretation* para referirse a fenómenos bien distintos, como la técnica instrumental o las ideas que fundamentan las elecciones interpretativas de un músico.

Es importante señalar que los estudios sobre performance musical no comparten una misma agenda de investigación. Autores como Nicholas Cook y Johnatan Dunsby ponen en duda la posibilidad de considerar dichos estudios como una subdisciplina dentro de la musicología. Esto no solo se debería a la ausencia de un paradigma común de estudios, sino también al carácter fragmentario y disperso de las diferentes contribuciones (Dunsby 1995; Cook 2001). A pesar de esta aparente fragmentación, es posible distinguir ciertas tendencias de investigación que han ido configurándose a través de grupos de estudio y adquiriendo base institucional.¹⁹

BREVE SÍNTESIS DE LAS PRINCIPALES ORIENTACIONES

Guerino Mazzola, en su libro *Musical Performance: A Comprehensive Approach: Theory, Analytical Tools, and Case Studies* (2011), ha intentado trazar una panorámica histórica de los estudios sobre la performance musical. Partiendo de investigaciones previas de los musicólogos alemanes Reinhard Kopiez y Hermann Danuser, Mazzola identifica dos orientaciones principales en los estudios sobre performance: investigaciones filosóficas e investigaciones empíricas. Las primeras se ocuparían de los aspectos cualitativos, como los pensamientos que pueden ser expresados a través de una performance y el contenido semántico de tal expresividad. La corriente empírica, por su parte, abordaría aspectos cuantitativos como la descripción numérica de los parámetros necesarios para referir una ejecución musical. Según el autor, ambas posiciones no serían contradictorias, sino que carecerían de vínculos históricos, debido a la dificultad para encontrar correspondencias entre elementos cuantitativos y cualidades semánticas (Mazzola 2011, 11).

Mazzola traza una síntesis histórica del desarrollo de ambas orientaciones y, aunque identifica ciertos momentos cruciales para la comprensión de los cambios de orientación en la disciplina, su aproximación me parece un poco reduccionista. El problema radica en su definición de los estudios filosóficos. El autor sitúa la tratadística de autores como Johann Joachim Quantz o Carl Philipp Emanuel Bach en la vertiente filosófica (12), como si el vínculo de estos textos con la retórica bastara para identificar en ellos un carácter filosófico.

Una discusión historiográfica sobre el desarrollo de los estudios de performance en música excede el propósito de este texto. A continuación, propongo una breve síntesis de algunas de las principales orientaciones, con el propósito de ayudar a los estudiantes a identificar distintos ámbitos de trabajo. La revisión finaliza comentando dos problemáticas transversales: las dicotomías obra/performance y *live/record*.

ESTUDIOS DE TIPO PEDAGÓGICO

Bajo esta rúbrica es posible agrupar la tratadística musical referida a la interpretación de un instrumento. Es importante señalar el cambio de orientación que se advierte en estos estudios durante el siglo XIX, cuando la tradición de la retórica deja de ser el fundamento de la interpretación musical y es reemplazada por la idea de obra autónoma. Los tratados producidos al alero de este cambio suelen considerar la performance musical como la expresión exacta del contenido de la obra²⁰ y así vinculan la idea de performance a la realización de un texto preexistente (partitura). Durante el siglo XX, la autonomía de la obra dará lugar a perspectivas tan radicales como la de Stravinsky, quien en la sexta lección de su *Poética musical* condenó enérgicamente la interpretación, insistiendo en que los músicos debían limitarse a “ejecutar” las obras (1970, 122-123). Esta tendencia inaugura la tensión entre obra y performance que será una constante en los estudios sobre performance musical.

ANÁLISIS MUSICAL Y PERFORMANCE

Los fundamentos analíticos de la interpretación musical comienzan a ser discutidos en el siglo XIX gracias a autores como Hugo Riemann y Heinrich Schenker, pioneros en abogar por una relación más estrecha entre el análisis musical y la práctica interpretativa (Schenker 2002; Burkhart 1983). Durante las últimas décadas, y desde la *music theory*, autores como Nicholas Cook, Mark Everist y Craig Ayrey han revisitado la relación entre análisis musical e interpretación (Cook 1999; Ayrey y Everist 2004). Este tipo de investigaciones consideran la performance como la expresión del texto musical tanto en sus aspectos formales y motivicos como en lo que respecta al fraseo y la articulación.

ENFOQUE ESTÉTICO-FILOSÓFICO

Primeramente, desarrollado en Francia con la filósofa Gisele Brelet (1949) y en Italia con los pensadores adscritos a la estética idealista, esta tendencia encuentra una particular acogida en la filosofía musical del ámbito anglófono, gracias a los escritos de Stanley Godlovitch, Peter Kivy y Stephen Davies (Godlovitch 1998; Kivy 2002; Davies 2001). Este enfoque problematiza fundamentalmente la ontología de la obra y su vínculo con la interpretación musical. La performance es entendida como la realización del texto musical y el núcleo de sus debates suele ser la pugna entre la libertad creativa del intérprete y sus obligaciones hacia la integridad de la obra.

Fomentado inicialmente por el movimiento *early music*, hoy en día este enfoque se ha extendido, incluso, más allá del repertorio romántico. En sus discusiones, la performance es definida como la interpretación de la obra musical a partir del texto escrito y de las prácticas históricas, lo cual implica una investigación documental sobre la notación, la técnica y el estilo de interpretación de las diferentes épocas (Chiantore 2001; Dart 1954; Dolmetsch 1969; Donington 1977; Harnoncourt 1987; Mayer Brown y Sadie 1989; Lawson y Stowell 1999). Dentro de este campo y, a partir de las discusiones en torno al problema de la autenticidad, autores como Lawrence Dreyfus y J. J. Nattiez han propuesto la interpretación histórica de la música como un acto hermenéutico (Dreyfus 1983; Nattiez 2004).²¹ Aquí la performance se refiere a algo más que la realización de un texto o la expresión de una competencia e implica un nivel de indagación y reflexión próximo a las prácticas discursivas.²² Por ello, la diferencia entre interpretación y performance adquiere una importancia especial, dado que las connotaciones filosóficas que vinculan interpretación y hermenéutica no pueden ser asumidas por el término *performance*. Sin embargo, muchos trabajos emplean el término *interpretación* prescindiendo de sus connotaciones filosóficas: libros señeros, como los de Thurston Dart (1954), Arnold Dolmetsch (1969) y Robert Donington (1977), empleaban el término *interpretation* para referirse al estudio de aspectos como la notación y las prácticas interpretativas de cada época. En este campo de estudios, se ha adaptado progresivamente el término performance y, en ocasiones, se le emplea como sinónimo de interpretación. El problema de esta equivalencia terminológica se complejiza cuando nos enfrentamos a la versión en español de algunos estudios.²³ No se trata, simplemente, de dificultades de traducción, sino de un problema para establecer el campo semántico del término de performance en música. Teniendo en cuenta los usos en humanidades, sería pertinente emplear el término performance musical para referirse, en términos generales, a la instancia de hacer música (con su carga de aspectos performáticos y performativos) y reservar el término *interpretación* para las elecciones y reflexiones del músico en relación con la partitura, las convenciones estilísticas de cada época y el gusto personal.

PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA

Los experimentos de Carl Seashore sobre el estudio de la agógica en la interpretación musical pueden considerarse pioneros dentro de este campo (Seashore 1938). Desde fines de la década de 1990 autores como Erick Clarke y Carolin Palmer se han ocupado de las destrezas motoras y las habilidades perceptivas desplegadas en la ejecución musical, generalmente cuantificando los rasgos de la performance (Clarke 2004; Palmer 1997). En este ámbito, la noción de performance queda ligada a lo perceptivo y sus componentes medibles: es considerada una acción psicomotora que abarca aspectos, como la ansiedad y el miedo escénico (Kenny 2011).

ANÁLISIS DE GRABACIONES MUSICALES

Orientación surgida en las últimas dos décadas y desarrollada, principalmente, en el ámbito británico. La iniciativa más notable es el Centre for the History and Analysis of Recorded Music, cuyo objetivo es "to promote the study of music as performance through a focus on recordings" (<http://www.charm.kcl.ac.uk/about/about.html>). En este caso, abordar la música como performance implica desplazar el interés desde la partitura hacia el estudio de la ejecu-

ción musical a través de las grabaciones, ocuparse especialmente de los aspectos medibles, como la agógica, la dinámica o el tempo, e identificar vínculos entre determinadas elecciones interpretativas y contextos culturales específicos. En esta línea, destacan los estudios de José Bowen (1996, 1999), Nicholas Cook y Daniel Leech-Wilkinson (Cook 2009).

ETNOMUSICOLOGÍA

Ya en la década de 1980, la etnomusicología criticó el enfoque texto-céntrico de la musicología. Autores como Gerard Béhague, amparándose en la antropología y en los estudios sobre folclore, proponen el estudio de la práctica musical como “the integrated study of sound and context” (el estudio integrado del sonido y del contexto) (1984, 9). La performance se estudia en su calidad de evento, cuyo significado musical surge de la interacción entre los participantes. La aproximación etnomusicológica también ha influenciado a la musicología dedicada al estudio del repertorio occidental (Stock 1997) y sus planteamientos básicos sobre la performance han sido aplicados en el estudio de la música popular urbana y también por la *New Musicology*.

NEW MUSICOLOGY

Según Nicholas Cook, la crítica a la idea de obra autónoma avanzada por la *New Musicology* invitaba implícitamente a reconsiderar “la música como performance”, es decir, ya no como obra sino como evento. Según esta orientación, aspectos como la trascendencia y continuidad de una obra musical no constituyen cualidades inherentes, sino que son construidos social e ideológicamente. Para la *New Musicology* la música puede ser entendida ya no como un objeto sino como un proceso (Cook 2001, 2013). Christopher Small ha profundizado en la noción de performance como evento empleando el vocablo *musicking* para designar las actividades humanas vinculadas a la música. Small propone la performance musical como un evento donde se produce el encuentro entre seres humanos (1998, 10), analizando su desarrollo en la música occidental a través del estudio fenomenológico del concierto sinfónico. La performance musical es entendida como una suma de acciones que abarcan desde la ejecución musical hasta el trabajo de tramoyistas, incluso las reacciones de la audiencia (8).

ESTUDIOS SOBRE MÚSICA POPULAR

Según Cook, el énfasis en la dimensión performativa en las investigaciones musicales fue consecuencia de la mirada hacia las músicas populares: la idea de la performance como la reproducción de una obra autorreferencial carecía de sentido en repertorios como el *jazz* o el *rock* (Cook 2001). Dentro de esta línea, destacan las propuestas del sociólogo del *rock* Simon Frith, cuya aproximación retoma elementos de la antropología y los *performance studies* (Frith 1998).

ETNOMUSICOLOGÍA AUDIOVISUAL

Durante la década de 1970, y por influencia de la antropología visual, aparecen los primeros escritos etnomusicológicos que se ocupan de los medios audiovisuales. De la mano de autores como Steven Feld, Hugo Zemp y John Baily, los medios audiovisuales comienzan a ser abordados como herramientas para la investigación y como elementos que permiten la

construcción de identidades (Feld 1976; Zemp 1988; Baily 1989). Durante la última década, autores como Nicola Scaldaferrri han dejado en evidencia cómo las tecnologías de grabación empleadas en el trabajo de campo pueden modificar ciertos rasgos de la performance, como la postura física del músico (Scaldaferrri 2011).

PERFORMANCE STUDIES APLICADOS A LA MÚSICA

Corresponde a aquellos enfoques tributarios de los estudios teatrales, antropológicos y de los *performance studies* que, influenciados por el ya mencionado *performative turn*, intentan estudiar el fenómeno musical más allá de la partitura. En esta línea, cabe destacar el trabajo de Phillip Auslander, quien se ha ocupado del pop y del *glam rock* y ha aportado nuevos planteamientos en torno a la relación entre performance y medios de comunicación (Auslander 2006b). La visión de este autor ha tenido una influencia importante en el acercamiento de la musicología al campo disciplinario de los *performance studies* (Cook y Pettengill 2013).

OBRA VS. PERFORMANCE

La revisión precedente muestra que en las diferentes tendencias de investigación existe una tensión entre las nociones de obra musical y performance. Para Christopher Small, esta oposición se fundamenta en la idea de que el significado musical reside, exclusivamente, en objetos como las obras musicales (1998, 5), noción vinculada al paradigma de la música absoluta. Según el autor, esto deriva en cuatro consideraciones:

1. La performance musical no desempeña ningún papel en el proceso creativo, siendo solo el medio a través del cual la obra musical llega a su destinatario (la audiencia). La performance no sería más que la representación aproximada e insuficiente del significado musical de la obra (5).

2. La performance musical es concebida como un sistema de comunicación unidireccional que va desde el compositor hasta el auditor a través del intérprete (6), sin contemplar la interacción entre los participantes.

3. Ninguna performance puede ser mejor que la obra. Las cualidades de esta última siempre permanecen en un estadio superior (6).

4. La obra musical es autónoma y existe con independencia del contexto sociocultural (7).

A través de estos cuatro puntos, Small identifica con claridad la influencia del paradigma de la música absoluta en el descrédito de la performance y opta por considerarla como un evento, pensamiento compartido por la *New Musicology* y la etnomusicología. Aquí surge un problema: parece ser que el intento por superar la noción de *obra* y reivindicar las cualidades creativas de la performance y del contexto implica abrazar la idea de evento, entendido necesariamente como una ocasión en vivo. ¿Qué pasa, entonces, con aquellas prácticas musicales producidas y difundidas a través de los medios audiovisuales? ¿Acaso son la antípoda de la performance? Disciplinas como la etnomusicología, la psicología de la música y los estudios de grabaciones sonoras investigan la performance amparándose en medios audiovisuales. ¿Esto quiere decir que dichos medios son solo una herramienta para la investigación? ¿Cons-

truyen un tipo diferente de performance? ¿Hemos de estudiar la grabación cómo performance? Para afrontar estos interrogantes, resulta imprescindible reinstalar la performance musical en el contexto de nuestra cultura mediatizada y visitar la dicotomía en vivo/grabado.

LIVE VS. RECORD

Las tecnologías de grabación, edición y difusión audiovisual han transformado la relación entre el sonido y su fuente de emisión. Esto ilustra la manera en que se construye la performance musical actualmente, incluso en el ámbito de la música académica. Por ejemplo, en los videos de música clásica, la banda sonora y la banda de imagen suelen grabarse por separado, para ser editadas y sincronizadas durante la posproducción.²⁴ En ocasiones, la ejecución musical es situada en contextos inverosímiles que harían imposible la percepción de los sonidos.²⁵ En este caso, es evidente que la ejecución musical que observamos en el video no es la fuente de emisión del sonido que escuchamos. La unidad ilusoria entre ambos se produce gracias a la sincronización posproducida entre imagen y sonido.

La transformación del vínculo entre el sonido y su fuente de emisión ha dado lugar a la distinción entre *live* y *record*, categorías que se han discutido desde la aparición de los medios de grabación y reproducción. En el campo de los estudios sobre música popular, Steve Wurtzler señala que ambas categorías han sido construidas socialmente como excluyentes, de tal modo que la noción *live* implica la ausencia de grabación, y viceversa. El autor también nos recuerda que la idea de *live* se relaciona con lo auténtico, mientras que la de *record* se vincula a lo artificial (1992, 89). En el ámbito de la música contemporánea, Paul Sanden advierte que la distinción entre *live* y *record* no resulta operativa para comprender la estética, la ideología y la práctica de muchas de las composiciones desarrolladas durante el siglo XXI (2008, 4).

Esta discusión nos regresa al terreno de la valoración ideológica: la performance en vivo sería superior por su autenticidad, mientras que la performance grabada sería inferior por su artificialidad. Esta discusión nos trae de vuelta a las ya mencionadas posiciones antagónicas de Auslander y Phelan discutidas por Fisher-Lichte. Recordemos que esta autora señalaba la compresencia física de artistas y espectadores como única diferencia entre la performance en vivo y la performance grabada. Como ya he mencionado, la falta de compresencia no implica ausencia de interacción ni mucho menos de retroalimentación. La distribución de la performance musical a través de redes sociales ha fomentado diferentes tipos de interacción virtual entre los músicos y el público y permitido la emergencia de nuevos tipos de retroalimentación. En esta dinámica, se insertan, incluso, músicos clásicos como la soprano Anna Netrebko, quien dispone de un videoblog alojado en YouTube donde responde a algunas de las preguntas de sus admiradores (<https://goo.gl/GNQTSG>). A través de este medio, la cantante se vale de las inquietudes de su audiencia para construir y reforzar su imagen pública (San Cristóbal 2014).

Por otra parte, los medios audiovisuales juegan con las categorías de performance en vivo y performance grabada hasta el punto de hacerlas indistinguibles. Por ejemplo, en los videos de música barroca producidos desde la década de 1990 hasta la actualidad, encontramos muchos casos donde el tratamiento de la imagen y del sonido intenta evocar la sensación de inmediatez propia de una performance en vivo, al mismo tiempo que juega con el estilo más artificial de la imagen propio de la performance mediatizada. De este modo, se construye una performance que solo puede existir en el video (San Cristóbal y López Cano 2013).

PALABRAS FINALES

Quisiera finalizar este texto retomando algunos de los planteamientos abordados en la revisión bibliográfica precedente para proponer una definición operativa de performance musical. Partiendo de la idea de la performance como una acción culturalmente determinada (Schechner 2002, 2), y considerando que la música no es un objeto sino algo que la gente *hace* (Small 1998, 2), propongo entender la performance musical como aquella constelación de acciones que contribuye a la creación de eso que “audiovisionamos”, independiente de si se trata de una instancia en vivo o de una reproducción. Un videoclip correspondería a una performance construida para los medios audiovisuales, porque es fruto de una serie de acciones (la ejecución de los músicos, la operación de los camarógrafos, los procesos de posproducción, las reacciones del público, etc.)²⁶ y porque es capaz de producir elementos performativos en su inserción en las redes de consumo y difusión actuales. Considero que este concepto puede constituir una alternativa al debate ontológico y abrir nuevas perspectivas de estudio.

Para cerrar, quisiera insistir en la necesidad de elaborar una definición operativa de performance adaptada a cada tipo de estudio, que deberá tener en cuenta, no solo las tendencias de investigación existentes, sino también las características del objeto de estudio y su contexto. Afrontar la performance musical en la era de la mediatización implica elaborar un concepto que supere la visión ontológica de la performance como un evento exclusivamente en vivo. Nuestra cultura actual reconoce como performance muchas actividades sociales y artísticas que se crean/transmiten a través de medios audiovisuales y redes sociales, y es fundamental que las investigaciones sean capaces de atender estas nuevas prácticas más allá de posturas esencialistas polarizadas. Es, precisamente, en estos contextos donde asistimos a la emergencia de realidades performativas que nos permiten conocer mejor los usos y las funciones de la performance musical en nuestra sociedad.

NOTAS

1. El término performance se refiere más comúnmente a un evento tangible y limitado que implica la presentación de acciones artísticas ensayadas. Podemos, por ejemplo, asistir a la representación de una obra de teatro, de una danza o de una sinfonía. Podemos ampliar esta idea de performance a otros eventos que involucran a un actor (alguien haciendo algo) y al espectador (alguien que observa algo) [...] Pero performance es también un concepto, una forma de entender todo tipo de fenómenos. [...] la idea del mundo como performance se hizo cada vez más relevante a lo largo del siglo pasado y desplazó una idea anterior del mundo como un libro (las traducciones son mías).
2. Es debido a esta integración del término que he optado por escribir performance sin cursivas en todo el texto.
3. En este texto, entenderé por performance mediatizada aquella performance creada/transmitida por los medios audiovisuales.
4. En 2013, se publicó la tercera edición del texto, que contiene actualizaciones bibliográficas significativas.
5. La dicotomía competencia-performance de Chomsky ha sido comparada con los conceptos de *langue* y *parole* de F. Sausure. Una discusión al respecto en Joseph (2002).
6. Las críticas de Searle son incluidas en el libro *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (1969). Las categorías de Austin también fueron revisadas por Julia Kristeva en su libro *La révolution du langage poétique* (1974). Una breve síntesis de ambos autores en Carlson (2004, 63-64).

7. En *The Theater and Its Doubled* (1958), Artaud propuso que el teatro tradicional había perdido la conexión con la vida humana por causa de su excesiva fijación en el libreto y el lenguaje, así como en los aspectos intelectuales y psicológicos del drama (1994, 89-100).
8. Kaprow solía definir el *happening* como un *collage* de eventos y así se sitúa en la tradición de las técnicas de ensamblaje desarrolladas por las vanguardias del siglo XX (Kaprow 1956).
9. Para una panorámica histórica del *performance art*, véase Gray (1993) y, sobre todo, Goldberg (2011).
10. Actualmente, se considera que las exploraciones del teatro contemporáneo y de la performance pueden encajar en la categoría de teatro posdramático, acuñada por Lehmann (2006).
11. Algo "es" una performance cuando el contexto sociohistórico, la convención, el uso y la tradición dicen que lo es. Los rituales, las representaciones, los juegos y los roles de la vida cotidiana son performance, porque la convención, el contexto, el uso y la tradición así lo dicen. No se puede determinar qué "es" una performance sin referirse a circunstancias culturales específicas. No hay nada inherente a una acción en sí misma que la convierta en una performance o que la descalifique de serlo.
12. Otro ejemplo de esta tendencia por abordar la historia institucional de la disciplina se aprecia en Kirshenblatt-Gimblett (2004).
13. Dos ejemplos paradigmáticos son la Performance Studies International (psi-web.org), centrado en Europa y los Estados Unidos; y el Instituto Hemisférico de Performance y Política, en todo el continente americano (<http://www.hemisphericinstitute.org/hemi/>)
14. Entre los trabajos desarrollados por etnomusicólogos latinoamericanos, se destaca el grupo de estudio Cuerpo, Discurso y Performance, fundado en 2007 en el marco de la Sociedad de Etnomusicología (Madrid 2009).
15. En este caso, la noción de *discurso* no está designando el acto de habla, sino los nuevos movimientos de identidad, significado, expresión y conocimiento que tienen lugar en una sociedad. Este concepto de discurso es empleado por los teóricos culturales posmodernos y encuentra sus orígenes en el texto de Michael Foucault *La arqueología del saber* (1969). Según el teórico francés, el discurso es un sistema de enunciados a través del cual el mundo, la sociedad y el individuo son concebidos, conocidos y comprendidos en un contexto relacional. (Beard y Gloag 2005, 55).
16. Aplicaciones de esta noción de performatividad al estudio de músicas populares en López-Cano (2008).
17. La única vida de la performance es en el presente. La performance no puede ser guardada, grabada, documentada [...] una vez que esto se hace, se convierte en algo distinto de una performance.
18. En adelante, emplearé de manera intercambiable los términos *actor*, *artista* y *performer* para referirme a quien lleva a cabo la acción, sin adjudicarle ninguna otra connotación al término.
19. Es el caso del análisis de música grabada que ya cuenta con instituciones dedicadas a su estudio.
20. Uno de los tratados que ejemplificarían este cambio de visión sería el de *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrag in der Musik*, de Gustav Schilling (1843). Una revisión panorámica de este vuelco en Mazzola (2011, 29-33).
21. Nattiez (2004) ha aportado una interesante distinción entre fidelidad y autenticidad: fidelidad respecto de las intenciones del compositor y autenticidad en referencia al estilo interpretativo de una época.
22. Empleo el término *prácticas discursivas* solo para referirme al conjunto de reglas determinadas histórica y culturalmente a fin de organizar y producir diferentes formas de conocimiento, dejando de lado otras connotaciones previstas en el concepto foucaultiano de *prácticas discursivas*.
23. Un ejemplo de la equivalencia de ambos términos, y de las problemáticas que implica, se aprecia en las traducciones al español de algunos textos en inglés. El libro editado por John Rink *The Musical Performance: A Guide to Understanding* (2002) fue traducido por la Editorial Alianza simplemente como *La interpretación musical* (2006). Es pertinente preguntarse si el término *interpretación* abarca todos los ámbitos propuestos en el libro.
24. Sobre el video de música clásica, véase San Cristóbal y López Cano (2013).
25. Un ejemplo es el video para el aria *Ombra mai fu*, de Handel, contenido en el DVD *Sacrificium L'arte dei castrati*, de Cecilia Bartoli y Il Giardino Armonico. En este video, los músicos aparecen tocando al aire libre sin micrófonos, y la música es precedida por sonidos de pájaros perfectamente ecualizados que nos sitúan en un ambiente bucólico. Es evidente que en condiciones reales esta performance sonaría muy diferente (<https://goo.gl/6ueFKX>).
26. Una aplicación de este concepto en San Cristóbal (2014).

REFERENCIAS

- Artaud, Antonin. 1994. *The Theater and Its Double*. Nueva York: Grove Press.
- Auslander, Phili. 2006a. "The Performativity of Performance Documentation". *Performance art Journal* 28 (3): 1-10.
- 2006b. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Michigan: University of Michigan Press.
- 2008. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Nueva York: Routledge.
- Austin, John Langshaw. 1962. *How to do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Ayrey, Craig y Mark Everist, eds. 2004. *Analytical Strategies and Musical Interpretation: Essays on Nineteenth and Twentieth Century Music*. Cambridge University Press.
- Baily, John. 1989. "Filmmaking as Musical Ethnography". *The World of Music* 3 (31): 3-20.
- Bauman, Richard. 1975. "Verbal Art as Performance". *American Anthropologist* 77 (2): 290-311.
- Beard, David y Kenneth Gloag, eds. 2005. *Musicology: The Key Concepts*. Nueva York: Routledge.
- Béhague, Gerard. 1984. "Introduction". En *Performance Practices: Ethnomusicological Perspectives*, editado por Gerard Béhague, 1-12. Connecticut: Greenwood Press.
- Bial, Henry, ed. 2004. *The Performance Studies Reader*. Londres: Routledge.
- Bolter, Richard y Jay David Grusin. 1999. *Remediation: Understanding New Media*. Massachusetts: Mit Press.
- Brelet, Giselle. 1949. *Le temps musical; Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. París: Presses Universitaires de France.
- Bowen, José. 1996. "Tempo Duration & Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance". *Journal of Musicological Research* 16 (2): 111-156.— 1999. "Finding the Music in Musicology: Studying Music as Performance". En *Rethinking Music*, editado por Nicholas Cook y Mark Everist, 428-455. Oxford: Oxford University Press.
- Burkhart, Charles. 1983. "Schenker's Theory of Levels and Musical Performance". En *Aspects of Schenkerian Theory*, editado por David Beach, 95-112. Londres: Yale University Press.
- Butler, Judith. 1998. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal* 4 (40): 519-531.
- 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 2.^a ed. Nueva York: Routledge.
- Carlson, Marvin. 2004. *Performance: A Critical Introduction*. 2.^a ed. Nueva York: Routledge.
- Chiantore, Luca. 2001. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chomsky, Noam. 1966. *Topics in the Theory of Generative Grammar*. The Hague: Walter de Gruyter.
- Clarke, Eric. 2004. "Empirical Methods in the Study of Performance". En *Empirical Musicology*, editado por Nicholas Cook y Eric Clarke, 77-102. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas. 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon Press.
- 1999. "Analysing Performance and Performing Analysis". En *Rethinking Music*, editado por Mark Everist y Nicholas Cook, 77-102. Oxford: Oxford University Press.
- 2001. "Between Process and Product: Music and/as Performance". *Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory* 2 (7).
<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>
- ed. 2009. *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Nueva York: Cambridge University Press.
- 2013. *Beyond the Score: Music as Performance*. Nueva York: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas y Richard Pettengill, eds. 2013. *Taking it to the Bridge: Music as Performance*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Dart, Thurson. 1954. *The Interpretation of Music*. Londres: Hutchinson's University Library.

- Davies, Stephen. 2001. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Nueva York: Oxford University Press.
- Dolmetsch, Arnold. 1969. *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Revealed by Contemporary Evidence*. 2.^a ed. Seattle: University of Washington Press.
- Donington, Robert. 1977. *The Interpretation Of Early Music*. 2.^a ed. Londres: Faber & Faber.
- Dreyfus, Lawrence. 1983. "Early Music Defended Against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century". *The Musical Quarterly* 3 (69): 297-322.
- Dunsby, Johnatan. 1995. *Performing Music: Shared Concerns*. Nueva York: Oxford University Press.
- D'Amico, Leonardo. 2012. *Filmare la musica: Il documentario e l'etnomusicologia Visiva*. Roma: Carocci.
- Eco, Umberto. 1994. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milán: Bompiani.
- Feld, Steven. 1976. "Ethnomusicology and Visual Communication". *Ethnomusicology* 2 (20): 293-325.
- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores.
- Foucault, Michael. 1969. *La arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Siglo XXI.
- Frith, Simon. 1998. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press.
- Fubini, Enrico. 1973. *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*. Turín: Einaudi.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Nueva York: Basic Books.
- Godlovitch, Stanley. 1998. *Musical Performance: A Philosophical Study*. Nueva York: Routledge.
- Goffman, Erving. 1956. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgo: University of Edinburgh
- 2004. "Performances: Belief in the Part One is Playing". En *The Performance Studies Reader*, editado por Henry Bial, 59-63. Nueva York: Routledge.
- Goldberg, RoseLee. 2011. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Londres: Thamen & Hudson.
- Gray, John. 1993. *Action Art: A Bibliography of Artists' Performance from Futurism to Fluxus and Beyond*. Westport, CT: Greenwood.
- Harnoncourt, Nikolaus. 1987. *Il discorso musicale: scritti su Monteverdi, Bach, Mozart*. Milán: Jaca Book.
- Hughes-Freeland, Felicia. 1998. *Ritual, Performance, Media*. Londres: Routledge.
- Joseph, John Earl. 2002. *From Whitney to Chomsky: Essays in the History of American Linguistics*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Kaprow, Allan. 1956. *Assemblages, Environments and Happenings*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Kenny, Diane, ed. 2011. *The Psychology of Music Performance Anxiety*. Oxford: Oxford University Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 2004. "Performance Studies". En *The Performance Studies Reader*, editado por Henry Bial, 43-55. Londres: Routledge.
- Kivy, Peter. 2002. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Kristeva, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique: l'avant-garde á la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. París: Editions du Seuil.
- Labov, William. 1972. *Sociolinguistic Patterns*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Lawson, Colin y Robin Stowell, eds. 1999. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. Nueva York: Routledge.
- Lippard, Lucy R. y John Chandler. 2000. "The Dematerialization of Art". En *The Artist's Body*, editado por Warr Tracey, 46-50. Nueva York: Phaidon.
- López-Cano, Rubén. 2004. "De la retórica a la ciencia cognitiva: un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (1618-1699)". Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid.

- 2008. "Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género: una aplicación al tango *queer*, timba regetón y sonideros". En *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*, editado por Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano. Salamanca: Sociedad de Etnomusicología.
- Madrid, Alejandro. 2009. "Why Music and Performance Studies? Why Now? An Introduction to the Special Issue." *TRANS-Transcultural Music Review* 13. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/1/why-music-and-performance-studies-why-now-an-introduction-to-the-special-issue>
- Marano, Francesco. 2007. *Camera etnografica: Storie e teorie di antropologia visuale*. Milano: Franco Angeli.
- Mayer Brown, Howard y Stanley Sadie, eds. 1989. *Performance Practice: Music Before 1600*. Nueva York: W.W. Norton & Co.
- Mazzola, Guerino B. 2011. *Musical Performance: A Comprehensive Approach: Theory, Analytical Tools, and Case Studies*. Minneapolis: Springer.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Buckingham and Philadelphia: Open University Press.
- Nattiez, J. J. 2004. "Fedeltà, autenticità e giudizio critico". En *Il combattimento di Crono e Orfeo: Saggi di semiologia musicale applicata*, 162-202. Turín: Einaudi.
- Palmer, Carolin. 1997. "Music Performance." *Annual Reviews Psychology* 48: 115-138.
- Pavis, Patrice. 1998. *Dictionary of Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. University of Toronto Press.
- Phellan, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres: Routledge.
- Pistrick, Eckehard, Nicola Scaldaferrri y Gretel Schwörer, eds. 2011. *Audiovisual Media and Identity Issues in Southeastern Europe*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Popovi , Branko. 2012. "Dal teatro alla performance e ritorno: la svolta performativa nel teatro contemporaneo e la svolta teatrale nella performance art". Tesis doctoral, Universidad de Bolonia, Bolonia.
- Riemann, Hugo. 1884. *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*. F. Kestser.
- Rink, John, ed. 2002. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rink, John. 2004. "The State of Play in Performance Studies". En *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener*, editado por Jane Davidson, 37-51. Aldershot: Ashgate.
- 2006. *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- San Cristóbal, Úrsula. 2014. "Las nociones de *performance* en los estudios musicales y su aplicación en el estudio del video de música antigua: una aproximación preliminar". Presentación en Primer Congreso de Música y Cultura Audiovisual, Murcia, enero 25.
- San Cristóbal, Úrsula y Rubén López Cano. 2013. "Ars video: The Short Music Video in Early and Classical Music". *L'Esmuc* 23. http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-23-deseembre-2013/Espai-de-recerca
- Sanden, Paul. 2008. "Performing Liveness: Musicians, Machines and Mediatization". Tesis de doctorado, University of Western Ontario.
- Scaldaferrri, Nicola. 2011. "A Tool for Research, a Source for Identity Construction: Considerations and Controversies on the Use of Audiovisual Media". En *Audiovisual Media and Identity Issues in Southeastern Europe*, editado por Eckehard Pistrick, Nicola Scaldaferrri y Gretel Schwörer, 14-36. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing.
- Schechner, Richard. 1976. "Selective Inattention: A Traditional Way of Spectating Now Part of Avant-garde". *Performing Arts Journal* 1 (1): 8-19.
- 2002. *Performance Studies: An Introduction*. Londres: Routledge.
- Schenker, Heinric. 2002. *The Art of Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Seashore, Carl. 1938. *Psychology of Music*. Nueva York: McGraw-Hill.

- Singer, Milton. 1955. "The Cultural Pattern of India." *The Far Eastern Quarterly* 15 (1): 23-36.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meaning of Performing and Listening*. New England: Wesleyan.
- Stock, Jonathan P. J. 1997. "New Musicologies, Old Musicologies: Ethnomusicology and the Study of Western Music." *Current Musicology* 62: 40-68.
- Stravinsky, Igor. 1970. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. 3.^a ed. Cambridge: Harvard University Press.
- Taylor, Diana. 2002. "Hacia una definición de *performance*." *Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano* 126. <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/126/diana126.htm>
- 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.
- Taylor, Diana y Marcela Fuentes. 2011. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Turner, Victor. 1975. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Nueva York: Cornell University Press.
- 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nueva York: PAJ Publications.
- Wurtzler, Steve. 1992. "She Sang Live, but the Microphone Was Turned Off: The Live, the Recorded, and the Subject of Representation." En *Sound Theory, Sound Practice*, editado por Rick Altman, 87-103. Londres: Routledge.
- Zemp, Hugo. 1988. "Filming Music and Looking at Music Films." *Ethnomusicology* 3 (32): 393-427.

Cómo citar este artículo:

San Cristóbal, Opazo Úrsula Pilar. 2018. ¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13 (1): 207-231. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.apee>