



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DOCTORADO EN ARTES

TÁCITO

Una investigación práctica sobre las redes coreomusicales
en los umbrales de silencio e inmovilidad

POR

JOSÉ MIGUEL CANDELA PAVEZ

Tesis presentada a la Facultad de Artes
de la Pontificia Universidad Católica de Chile,
para optar al grado de
Doctor en Artes con mención en Música

Profesor Guía: Daniel Party Tolchinsky

Enero, 2022

Santiago, Chile
©2022, José Miguel Candela Pavez

©2022, José Miguel Candela Pavez

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

Tabla de contenido

Dedicatoria	iv
Agradecimientos	v
Índice de Tablas	vii
Índice de Figuras	viii
Resumen	xi
Introducción	1
I - Las Redes Coreomusicales	14
I.1.- Introducción	14
I.2.- Teoría de las Relaciones Coreomusicales	17
I.2.1.- Categorías de las Relaciones Coreomusicales	17
I.2.2.- Un marco de análisis coreomusical	20
I.2.3.- Categorías de Interacción	28
I.2.3.1.- Categorías de interacción coreomusical	28
I.2.3.2.- Categorías de interacción entre coreógrafo/a y compositor/a	29
I.3.- Las Redes Coreomusicales	32
I.3.1.- El problema de las redes	32
I.3.2.- La agencia y la acción en las Redes Coreomusicales	34
I.3.3.- Ontología de las Redes Coreomusicales	36
I.3.4.- La <i>performance</i> en las Redes Coreomusicales	38
I.4.- Metodología para la exploración de las Redes Coreomusicales	41
I.4.1.- Redes Coreomusicales y las Categorías de las Relaciones Coreomusicales.....	41
I.4.2.- Redes coreomusicales y el marco de análisis coreomusical	44
I.4.3.- Categorías de Interacción en las Redes Coreomusicales	48

II.- Silencio	51
II.1.- Introducción	51
II.2.- Ontología del silencio y fenomenología de la audición silenciosa	54
II.3.- La diversidad de la percepción en la audición silenciosa	63
II.3.1.- Mi experiencia	65
II.3.2.- La experiencia de la <i>performer</i>	67
II.3.3.- Conclusiones de la experiencia.....	68
II.4.- Tecnología de la audición silenciosa	71
III – Inmovilidad	79
III.1.- Introducción	79
III.2.- Ontología y fenomenología de lo inmóvil en la danza	82
III.2.1.- Algunos ejemplos de inmovilidad en danza	86
III.3.- Lo político de lo inmóvil en la danza	93
III.3.1.- Algunos ejemplos sobre lo político de lo inmóvil en la danza y la performance	97
III.4.- Cuatro intenciones de realización de tipos de acción inmóvil	102
III.4.1.- Intención de no moverse en una posición estable	104
III.4.2.- Intención de no moverse en una posición inestable	105
III.4.3.- Intención de moverse lo más pequeño posible	106
III.4.4.- Intención de moverse lo más lento posible	107
IV - Las Redes Coreomusicales en los umbrales de Silencio e Inmovilidad: TÁCITO	109
IV.1.- Introducción	109
IV.2.- Primeros desafíos	115
IV.2.1.- Espectador versus objeto de estudio	116
IV.2.2.- El problema del lugar específico	118
IV.3.- La movilidad de lo sonoro, la sonoridad del movimiento	120
IV.4.- Lo infrasónico	130
IV.5.- El umbral coreomusical: lo orgánico y lo holístico	135

IV.6.- La imantación perceptual	140
IV.7.- Lo Escultórico	144
IV.8.- Conclusiones	147
Conclusiones y Proyecciones	150
Epílogo. Una dimensión política del silencio y la inmovilidad	161
Bibliografía	171
Apéndice 1. Detalle de las unidades performáticas realizadas en los ciclos de indagación	181
Apéndice 2. Enlace y comentarios al registro de la <i>performance</i> TÁCITO...	187

Dedicatoria

A mi esposa Georgia del Campo Andrade, por todo su incondicional amor, apoyo emocional, familiar, artístico y profesional, y por todo el respaldo y colaboración en este intenso caminar.

Al silencio.

A lo inmóvil.

Agradecimientos

A CONICYT PFCHA/DOCTORADO BECAS CHILE/2017 - 21170068 por el financiamiento que hizo posible esta investigación doctoral.

A la Escuela de Graduados de la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, por otorgarme el Beneficio de Residencia para Alumnos de Doctorado en Vías de Graduación (AVG Doctorado) durante el primer y segundo semestre de 2021.

Al Centro de Creación y Residencia NAVE (Santiago de Chile), por seleccionar a TÁCITO a través de la Convocatoria Artes Vivas 2019, para la realización de tres semanas de residencia artística en este lugar.

Al Departamento de Danza de la Universidad de Chile, por su apoyo con horas de mi contrata académica para el desarrollo de esta investigación.

Al Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras – CMMAS, y en especial a su director, Rodrigo Sigal Sefchovich, por su incondicional apoyo en el intento por realizar mi pasantía doctoral.

A Daniel Party Tolchinsky, tutor de esta investigación doctoral. Este trabajo habría sido imposible de llevar a cabo sin sus significativos, constantes y dedicados aportes, tanto en la guía como en la revisión y estructuración de la investigación y de sus resultados.

A Georgia del Campo Andrade, por su importante colaboración en todos los aspectos prácticos de esta investigación.

A María José Contreras Lorenzini y Juan Parra Cancino, por su dedicado seguimiento y sabios consejos en el trayecto de esta investigación doctoral.

A Stephanie Jordan, por su desinteresados y fundamentales consejos.

A José Manuel Izquierdo König y a Pía Gutiérrez Díaz, por su apoyo inmediato en los momentos en que fue necesario.

A Katherine Staig y José Antonio Palma, por su apoyo incondicional y solidario en la solución de los aspectos técnicos que la investigación requirió resolver en su etapa final.

A Camila Soto Guitérrez, por su gentil colaboración en la organización de las *performances* de silencio e inmovilidad realizadas en espacios públicos.

A Pablo Armijo Plaza, por su apoyo en la visita a la cámara anecoica de la Universidad Tecnológica de Chile INACAP.

A Rodrigo Cádiz Cádiz, por sus consejos iniciales para la decisión de cursar este doctorado.

A Luis Moreno Zamorano, por sus consejos y conversaciones respecto a inmovilidad.

A Montserrat Rivera Li Kao, Coordinadora de Postgrado de la Facultad de Artes UC, por toda su eficaz ayuda en resolver todas las dudas y suministrar todos los apoyos que esta investigación solicitó.

A Nayive Elizabeth Ananías Gómez, Mauricio Andrés Quevedo Pinto, René Iván Silva Ponce, y Juan Pablo Venegas Inostroza, mis compañeros de estudios doctorales, por la solidaridad y el acompañamiento en la ruta

Índice de Tablas

Tabla 1. Relaciones coreomusicales intrínsecas de Hodgins.....	18
Tabla 2. Procesos realizados en las cinco performances que constituyeron la muestra del segundo ciclo de indagación.....	182
Tabla 3. Procesos realizados en las <i>performances</i> que constituyeron el segundo ciclo de indagación.....	184
Tabla 4. Resumen de los principales aspectos convocados en la <i>performance</i> TÁCITO.....	190

Índice de Figuras

Figura 1. Esquema que explica el comportamiento en espiral del Ciclo de Indagación liderado por la práctica artística propuesto por Kemmis & McTaggart	7
Figura 2. Fotografías de las cuatro bitácoras de trabajo mantenidas a lo largo del proceso investigativo	9
Figura 3. Esquema que muestra los niveles de contención de las categorías rítmicas de Jordan	22
Figura 4. Modelo metafórico de Cook.....	24
Figura 5. Red de Integración Conceptual de Jordan.....	26
Figura 6. Modelo de jerarquías y gradaciones de Rymer.....	31
Figura 7. Esquema que muestra de manera sintética los distintos aspectos de la metodología de RR.CC.	47
Figura 8. Grafía de la palabra <i>ma</i>	61
Figura 9. Imágenes de la <i>performer</i> durante la visita a la cámara anecoica de la Universidad Tecnológica de Chile INACAP	65
Figura 10. Gráfico de intensidad versus altura, que muestra el campo frecuencial audible, como así también los sectores frecuenciales infrasónicos y ultrasónicos	74
Figura 11. Esquema que explica los conceptos de umbral de inmovilidad implícita, explícita y gestual del sonido, y de umbral del silencio implícito, explícito y gestual del movimiento	123
Figura 12. <i>Patch</i> de <i>Pure Data</i> creado para la difusión estéreo de la música electroacústica compuesta para las unidades performáticas y para la muestra final del tercer y cuarto ciclo de indagación	124

Figura 13. Uno de los cuatro parlantes modulares <i>bluetooth</i> autoamplificados Prosound P295N usados en el ciclo de indagación	126
Figura 14. Dos de los cuatro parlantes de amplio espectro Polk Audio Atrium 6 usados en el ciclo de indagación	126
Figura 15. Transductor infrasónico ButtKicker LFE, usado en el cuarto ciclo de indagación	130
Figura 16. Esquema que describe la indagación en las redes coreomusicales sobre el umbral coreomusical en situaciones performáticas localizadas en los límites perceptuales de silencio e inmovilidad	138
Figura 17. Esquema que resume lo explorado transversalmente respecto a “lo expandido” (“lo holístico” y “lo orgánico”) en RR.CC. liminares de silencio e inmovilidad, con un umbral coreomusical equilibrado.....	140
Figura 18. Imágenes de la <i>performer</i> durante el cuarto ciclo de indagación, realizado en la Sala 1 del Centro Nave	141
Figura 19. Esquema de la imantación perceptual entre actante-movimiento y actante-sonido, que muestra la movilidad resultante del umbral coreomusical en la performance que ocurre en el área de mezcla de las RR.CC.....	143
Figura 20. Imágenes de la <i>performer</i> durante la muestra del tercer ciclo de indagación, en la Sala 2 del Centro Nave. En las fotografías se puede apreciar el plinto, y el gesto “escultórico” de la <i>performer</i>	144

Figura 21. Esquema que describe la indagación sobre la idea de la agencia “lo escultórico” en RR.CC. localizadas en los límites perceptuales de silencio e inmovilidad	147
Figura 22. “25 x 25”, 25 minutos de silencio e inmovilidad por los muertos por la represión policía del Estado chileno. Palacio de La Moneda, 10 de diciembre de 2019	164
Figura 23. “26 x 26”, 26 minutos de silencio e inmovilidad por los muertos por la represión policía del Estado chileno. Escuela de Carabineros del General Carlos Ibáñez del Campo, 16 de diciembre de 2019	165
Figura 24. “27 x 27”, 27 minutos de silencio e inmovilidad por los muertos por la represión policía del Estado chileno. Esquina de Irene Morales con Alameda Bernardo O’Higgins, 29 de diciembre de 2020	166
Figura 25. “33 x 33”, 33 minutos de silencio e inmovilidad por los muertos por la represión policía del Estado chileno. Palacio de La Moneda, 11 de marzo de 2020	167
Figura 26. Fotografía del “Patio de Madera”, donde se indica la disposición de sistema cuadrafónico, el lugar donde se encuentra la <i>performer</i> , y el espacio para el libre desplazamiento de los espectadores.....	182
Figura 27. Esquema que indica las premisas que se tuvieron en cuenta para la creación de las unidades performáticas del cuarto ciclo de indagación.....	185
Figura 28. Disposición de los altoparlantes y de los demás elementos en sala, para la realización de la <i>performance</i> TÁCITO.....	188
Figura 29. Plintos de madera usados en la <i>performance</i> TÁCITO.....	189

Resumen

La presente tesis describe y explica el desarrollo y las conclusiones de un tipo de Práctica como Investigación (*Practice as Research*) en música electroacústica y danza contemporánea, que tuvo por objetivo identificar y entender las “Redes Coreomusicales” (RR.CC.) emergentes en contextos práctico-creativos que consideran los umbrales de silencio e inmovilidad. Si bien se trató de una investigación práctica, para su desarrollo fue necesario abordar tres áreas de estudio teóricas fundamentales. En primer lugar, el de las RR.CC., que surge de la idea de relaciones coreomusicales (Hodgins 1992; Jordan 2000, 2015, 2020) y de las ideas de actantes, agencias y performances provenientes de la Teoría del Actor-Red (*Actor-Network Theory*). El haber desarrollado esta metodología creemos significa un recurso con potencialidades, de utilidad tanto para el análisis coreomusical como para el trabajo creativo colaborativo de danza y música. Luego, se abordó el fenómeno de los umbrales perceptivos en aquellos sonidos que lindan con el silencio para la creación de una “música silenciosa”, destacando especialmente el trabajo con una “música infrasónica”. En tercer lugar, se estudió el fenómeno de los umbrales perceptivos de los movimientos cercanos a la inmovilidad, para la creación de una “danza inmóvil”. Los resultados generaron conocimientos respecto a las características de la atención compartida, en particular, cuando ocurre mediante lo que denominamos como “umbral coreomusical”. También respecto a las características móviles de lo sonoro y las características sonoras del movimiento en los umbrales perceptivos, destacando las particulares agencias “orgánicas” y “holísticas” que adoptan estas durante su percepción. Finalmente, se sacaron conclusiones sobre la idea de la “imantación perceptual” que presentan los distintos movimientos de una “danza inmóvil”, y de las particulares RR.CC. que emergen gracias a la incidencia de “lo escultórico” en una performance coreomusical.

間

Introducción

El silencio nunca es una realidad en sí misma, sino una relación: siempre se manifiesta, en la esfera del ser humano, como elemento de su relación con el mundo. El silencio no es solo una cierta modalidad del sonido; es, antes que nada, una cierta modalidad del significado. (Le Breton 2006 [1997]: 111)

[L]a danza y la inmovilidad son problemas inevitables para evaluar nuestro mundo cambiante. Una evaluación que no está completa sin una crítica de la relación entre lo que se conoce como "subjetividad moderna" y esa ¹ intrigante inmovilidad de la danza. (Lepecki 2011: 528)

La tesis que con estas líneas doy inicio es resultado de la investigación doctoral “TÁCITO - una investigación práctica sobre las redes coreomusicales en los umbrales de silencio e inmovilidad”. Esta investigación tuvo dos productos resultantes: la *performance* “TÁCITO”, y el presente escrito. Ambos fueron consecuencia del desarrollo y conclusiones de un tipo de Práctica como Investigación (*Practice as Research*, en adelante PaR), que tuvo por objetivo primordial identificar y entender las redes coreomusicales (en adelante RR.CC.) que se originan en contextos práctico-creativos que consideran los umbrales de silencio e inmovilidad. Para su concreción fue necesario abordar y desarrollar, siempre desde una perspectiva PaR, tres ejes: el de las RR.CC., el de los umbrales de silencio y el de los umbrales de inmovilidad. Este planteamiento trajo por consecuencia la localización de esta investigación en un lugar que podría describirse como post-disciplinar, no sólo debido a la diversidad metodológica a la que se recurrió, sino que

¹ El enlace al registro audiovisual de esta *performance*, más comentarios para su visualización, se pueden encontrar en el Apéndice 2 de esta tesis.

muy enfáticamente, debido a la superación de los límites disciplinares que demandó la práctica. No obstante lo anterior, asumí como áreas de trabajo iniciales la música (electroacústica) y la danza (contemporánea), es decir, aquellas artes que históricamente han considerado sonido y movimiento como fundamento de sus prácticas, de manera de integrar sus aportes en tanto la investigación así lo solicitara.

También debido a su carácter PaR, la base de TÁCITO no fue hipotética. En lugar de hipótesis, se elaboraron preguntas de investigación, las que fueron mutando y enfocándose conforme la práctica artística iba sucediendo. Dicho de otro modo, fue la práctica artística la que guió y fundamentó el recorrido investigativo. En este trayecto, la pregunta de investigación que se consolidó como primordial fue: ¿Qué características tienen las RR.CC. que emergen en contextos práctico-creativos que consideran los umbrales de silencio e inmovilidad? Esta pregunta levantó a su vez otras interrogantes, que podríamos denominar como preguntas de investigación secundarias: ¿Qué determina los umbrales de silencio e inmovilidad en el contexto de las RR.CC.? ¿Cómo se produce la movilidad en lo sonoro? ¿Qué características adquiere el movimiento y lo inmóvil en el sonido? ¿Cómo se produce lo sonoro en el movimiento? ¿Qué características adquiere el sonido y el silencio en el movimiento? Así, se buscó dar respuesta a estas preguntas, siempre a través del ejercicio de la práctica artística.

En coherencia con lo acá señalado, la investigación se propuso como objetivo central identificar y describir las RR.CC. que se producen en contextos performáticos que consideran los umbrales perceptivos de silencio e inmovilidad. Así mismo, un objetivo específico que se derivó de lo anterior, se relacionó con la necesidad de descubrir y detallar los elementos que determinan los umbrales de silencio e inmovilidad en el contexto de las RR.CC. Finalmente, un último objetivo, también derivado del objetivo central, fue el de examinar y analizar las formas de producción y características particulares asociadas a las ideas de movilidad e inmovilidad en lo sonoro, como así también a las ideas de sonido y silencio en el movimiento.

Una motivación inicial que me llevó al desarrollo de esta investigación, se relacionó tempranamente con el intento de cuestionar, desde mi quehacer, la lógica productiva en las artes, y las maneras en que ésta opera. Esta lógica trae por consecuencia la repetición de fórmulas de producción disciplinares que finalmente terminan uniformando el discurso artístico. Fórmulas que localizan a la generación de sonido y movimiento como símbolos de la productividad moderna, y que terminan encerrando al arte - particularmente, el arte coreomusical - en su materialidad y su cuantificación económica, disciplinando su valiosa y única subjetividad. Entonces, ante el *horror vacui* presente en la infoxicación moderna, ante el miedo sistémico al vacío (de sonido, de movimiento), propuse con esta investigación la creación de un arte vinculado a un “no-hacer” a la vez que a un “no-ser”. Es decir, a un agotamiento de la naturaleza de la modernidad (Lepecki 2009 [2006]: 24) a través de la evasión tanto del acto como de la esencia misma de movimiento y sonido. Y, más precisamente, de su desplazamiento a niveles de discreción extrema, que permitieran abrazar los umbrales de silencio e inmovilidad como áreas de nuevo y libre conocimiento artístico, y que a su vez posibilitaran de algún modo “vaciar” la modernidad.

Otra motivación inicial, inevitablemente vinculada a la anterior, se refirió al problema de abordar estos límites desde una lógica que permitiera entender las relaciones entre música y danza en toda su complejidad e inestabilidad. El buscar dar respuesta a este problema me llevó a realizar dos énfasis específicos. Primero, respecto a la búsqueda de una coherencia con la multiplicidad sensorial con la que percibimos el mundo y por lo tanto creamos (inter)subjetividad. Multiplicidad que colisiona una vez más con la modernidad, que en su gesto más esencial no considera esta diversidad perceptual, retrocediendo a favor de una focalización sistémica en lo visual (Brennan 2000 [1998]: 176). Una prueba de ello es la manera en que nos referimos al ejercicio espectadorial de lo escénico - “ver” una coreografía, una *performance*, una obra de teatro, una película, e incluso un concierto. Y un segundo énfasis guarda relación con una exploración congruente con la complejidad

que presentan los enlaces y asociaciones posibles entre movimiento y sonido, complejidad que pudo ser abordada desde una perspectiva de redes.

Todo lo hasta acá planteado llevó a la realización de una investigación cuya originalidad descansó en varios aspectos derivados de lo anterior. En primer lugar, el precedente de la idea de enfocar el trabajo investigativo precisamente en los límites disciplinares tanto de la música como de la danza, y por este motivo, en las potenciales nuevas maneras de entender estos límites. Esto puso en cuestionamiento los fundamentos de la música (el sonido) y la danza (el movimiento), situando así el campo de los estudios coreomusicales en un territorio de funcionamiento poco explorado.

Asimismo, y en segundo lugar, el proceso creativo desarrollado durante la investigación se llevó a cabo a través de la generación de una música y de una danza que podríamos denominar respectivamente como “silenciosa” e “inmóvil”. A esto último, que propuso nuevo conocimiento en tanto lenguaje musical y dancístico específico, se sumó el particular cruce entre ambas artes que el enfoque de RR.CC. proveyó, tanto por la perspectiva propia de redes inmanente a este concepto, cómo por las características de su funcionamiento cuando éstas se sitúan en los límites perceptuales. Este gesto creo que lleva consigo un potencial impacto a ambos campos - música y danza -, debido fundamentalmente a su perspectiva post-disciplinar. Es decir, debido al afrontamiento creativo tanto desde los ámbitos disciplinares, como desde aquellos territorios que van más allá de sus fronteras, y a la flexibilidad y multiplicidad que derivaron de su práctica.

Un tercer aspecto transversal a la presente investigación se relacionó con el cruce que ocurre entre las dimensiones ontológicas y fenomenológicas de silencio y de inmovilidad. Es decir, entre silencio e inmovilidad abstractos - en tanto entidades -, y su dimensión perceptiva - en tanto experiencia subjetiva y utópica. Este choque, que emergió en el seno de la práctica artística, permitió el surgimiento de un territorio coreomusical que dislocó sus límites, conjugando materialidades emergentes, y proporcionando, por estos motivos,

un territorio novedoso para el estudio y la dedicación creativa desde una perspectiva de redes.

Dada la inestabilidad y fragilidad del objeto de estudio elegido, resultó inevitable realizar una investigación que pudiera no sólo adaptarse, sino sobre todo ser coherente con las fluctuaciones, cambios e impredecibilidades que estaban en juego. En este sentido, este trabajo habría sido imposible de abordar desde otro lugar que no fuera el de la Práctica como Investigación, es decir, desde un lugar que pudiese dirigir la investigación a través de la práctica artística (Haseman 2006: 100), que tuviera el potencial de ser suficientemente nómada, extendiéndose de ser necesario más allá de sus fronteras (Vincs 2007: 108), y que entendiera la creación artística como un vehículo determinante para la generación de nuevo conocimiento (Marcaida 2010: 246).

Según el reconocido académico neerlandés Henk Borgdorff, una PaR es, de manera resumida, una investigación original que se realiza en y a través de objetos de arte y procesos creativos (2006: 10). En específico, y basado en el concepto de la Cognición 4E (4E Cognition)², debe cumplir con cuatro requisitos, conocidos como “las cuatro Es de Borgdorff” (2012: 144): debe ser Encarnada, Encastrada, Entreverada, y Enactuada [*Embodied, Embedded, Enclosed, Enacted*]. Es decir, el conocimiento que genera una PaR es necesariamente un conocimiento encarnado o corporizado ³ [*embodied*] (dimensión objetual artística), encastrado o alojado en entornos más extensos, tanto artísticos como académicos (dimensión contextual), con contenidos entreverados o

² La expresión es atribuida al filósofo norteamericano Shaun Gallagher, quien organizó por primera vez una conferencia sobre Cognición 4E en 2007 en la Universidad de Florida. Muy resumidamente, este concepto plantea que la cognición no estaría limitada a los procesos cerebrales, sino que por sobre todo sería “encarnada, encastrada, extendida y enactiva” [*embodied, embedded, extended, and enactive*] (Newen *et al.* 2018: 4).

³ El término *embodied* no ha podido ser traducido exitosamente al castellano. Se usa comúnmente la palabra “encarnado/a”, sin embargo, Francisco Varela usa la palabra “corporizado/a” (aunque en realidad, es el traductor Carlos Gardini quien la propone) para subrayar el hecho de, “primero, que la cognición depende de las experiencias originadas en la posesión de un cuerpo con diversas aptitudes sensorio-motrices; [y] segundo; que estas aptitudes sensorio-motrices están encastradas en un contexto biológico, psicológico y cultural más amplio” (Varela *et al.* 1997 [1991]: 202-3).

mezclados dentro de una experiencia estética (dimensión receptiva), y que ocurre producto de procesos enactivos⁴ (dimensión productiva).

Considerando lo anterior, esta investigación se albergó en dos contextos: el académico - al tratarse de una investigación doctoral -, y el artístico - pues lo investigado provino de prácticas derivadas de tanto de mi quehacer como compositor de música electroacústica y de música para danza contemporánea, como también de director escénico. Además, tanto en la creación como en la (re)presentación performática encarnada, se buscó comunicar contenidos no textuales a través de experiencias estéticas y enactivas, relacionadas con las características que adquieren las RR.CC. en los límites de inmovilidad y/o silencio.

Como aspecto metodológico transversal, y con miras a realizar un “examen investigativo multimodal” (Nelson 2013: 26), se consideró el uso de los Ciclos de Indagación propios de la Investigación-Acción [*Enquiry Cycle from Action Research*] propuestos por el académico australiano Brad Haseman, y basados en los planteamientos de los pedagogos e investigadores australianos Stephen Kemmis y Robin McTaggart (Kemmis & McTaggart 2008: 276; Kemmis & McTaggart 2003: 381, en Haseman 2007: 152). Estos ciclos cuentan con cuatro etapas:

1. Planificación: Se inicia con la planificación de la acción, en base a los problemas e interrogantes planteados, y considerando las posibles dificultades.
2. Acción: Luego viene la aplicación de la acción planificada, donde se confrontan teoría y práctica.
3. Observación: Se observa “en terreno” esta acción, con atención a los cambios producto de la práctica, y recolectando la información requerida.

⁴ El concepto de enacción, de acuerdo a Francisco Varela, se refiere al proceso perceptivo, entendido como una acción corporizada que incide e influye directamente sobre lo percibido, en una retroalimentación ininterrumpida (cf. Varela et al. 1997 [1991]: 203-4).

4. Reflexión: Finalmente se reflexiona sobre los resultados de las acciones, y se busca comprender y asimilar los cambios para tomar decisiones que permitan iniciar nueva planificación (y un nuevo ciclo).

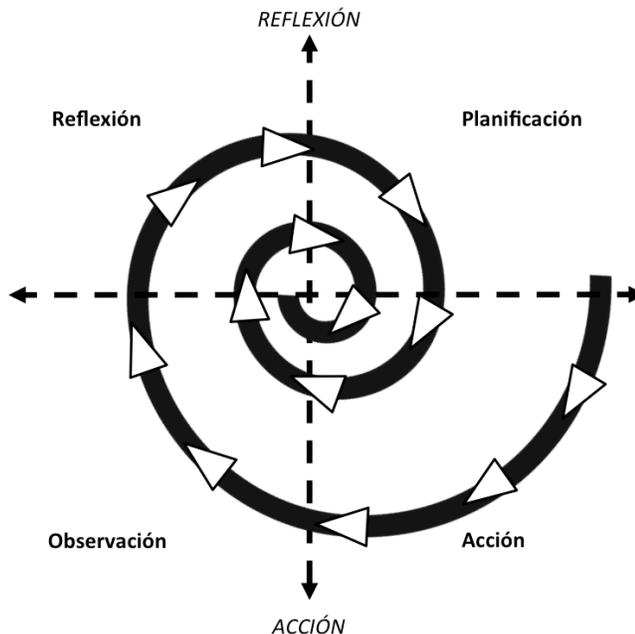


Fig. 1: Esquema que explica el comportamiento en espiral del Ciclo de Indagación liderado por la práctica artística propuesto por Kemmis & McTaggart⁵.

Esta práctica autorreflexiva y espiralada tan propia de la Investigación-Acción⁶, permite una concentración y focalización de la investigación, hacia un punto central que se va develando conforme el ciclo se va repitiendo. Según Haseman, los investigadores guiados por la práctica artística ven este recurso como la característica más útil de la Investigación-

⁵ Esquema simplificado de otro extraído el 7/5/2015 desde <https://sites.google.com/site/eportafolioleslyrubalcabamares/tercer-parcial-1>

⁶ Según el académico colombiano Bernardo Restrepo Gómez, la investigación-acción es una práctica autorreflexiva colectiva en la que interactúan teoría y práctica, no existiendo mayores diferencias entre el objeto de estudio, el/la investigador/a y la investigación propiamente tal. La autorreflexión busca implementar así modificaciones pertinentes a la acción investigativa. (Restrepo Gómez 2005: 1). La idea inicial se le atribuye al psicólogo y filósofo alemán-norteamericano Kurt Lewin.

Acción, abrazándola y adaptándola con libertad a sus propósitos investigativos (Haseman 2007: 52). Sin embargo, conviene señalar que de acuerdo a los propios Kemmis y McTaggart, este ciclo podría no proceder tan ordenadamente como su planteamiento sugiere. La práctica experiencial podría necesitar de superposiciones de etapas, o cambios de dirección, o incluso grandes reconfiguraciones de lo planificado, por lo que el proceso general debería ser “más fluido, abierto y receptivo” (Kemmis & McTaggart 2008: 277).

Otra herramienta empleada en esta investigación para el trabajo metodológico fue el “cuaderno de bitácora” [*logbook*]. Este instrumento remonta sus orígenes al libro en el que el capitán de un barco anotaba detalles y acontecimientos que ocurrían durante la navegación. Quizás por el parecido que existe entre la navegación y los procesos creativos e investigativos (tiempos extendidos para llegar a la meta, incertidumbre del recorrido, constante toma de decisiones, imponderables y nuevos problemas no planificados, etc.), este recurso ha sido, desde hace mucho, ampliamente aceptado y usado por creadores e investigadores de diversos campos del arte y del conocimiento para documentar estos procesos. En este espíritu, durante la presente investigación llevé el registro de cuatro bitácoras, que persiguieron dar cuenta de la sucesión de reflexiones y decisiones que surgieron en el proceso de investigación-creación:

- Bitácora de proceso, en la que llevé un registro de planificaciones y de actividades de producción de la investigación (ensayos y muestras performáticas).
- Bitácora de todo lo que se piensa en relación al proyecto, desde lo medular hasta lo accesorio.
- Bitácora de conversaciones, en la que tomé apuntes de los diálogos sostenidos con distintos creadores e investigadores respecto a la práctica performativa llevada a cabo durante la investigación. También incluí en esta bitácora las opiniones recogidas del público asistente a las muestras performáticas.
- Bitácora de creación de premisas para la práctica artística (premisas para la exploración corporal y premisas para la composición musical).

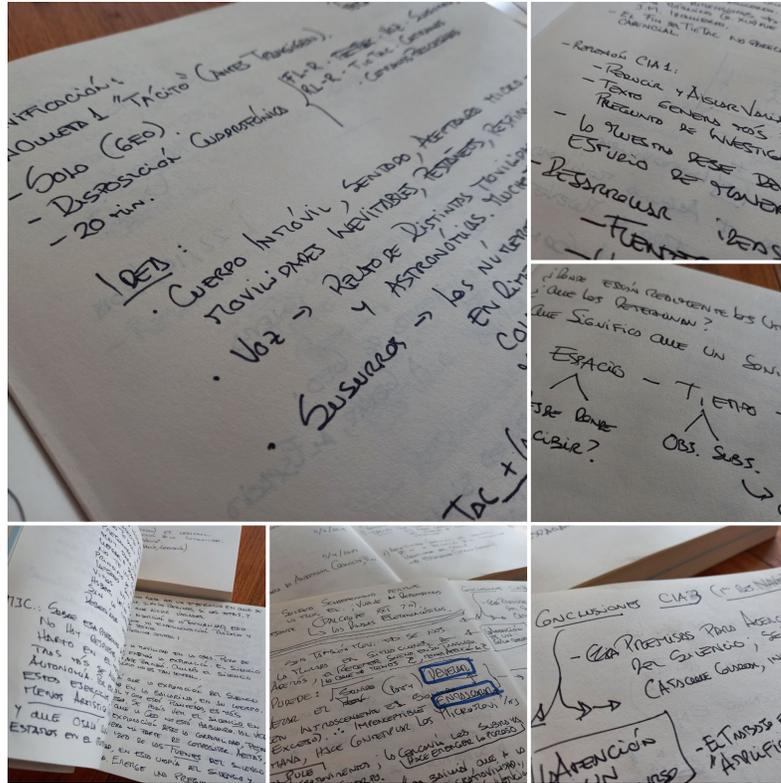


Fig. 2: Fotografías de las cuatro bitácoras de trabajo mantenidas a lo largo del proceso investigativo.

Finalmente, y en paralelo a los ciclos de indagación liderados por la práctica artística, realicé una revisión coreográfica y bibliográfica (esta última, en especial sobre los conceptos de silencio, de inmovilidad y de redes, y en el campo de los estudios coreomusicales). Este trabajo estuvo siempre en diálogo crítico con la práctica, generando nuevos insumos para ésta, y respondiendo a preguntas que de allí surgían.

Cabe señalar que el carácter PaR de esta investigación implicó un tipo de sistematización del conocimiento emergente a través de las prácticas artísticas. Esto gracias a la aplicación de una metodología que enfatizó la importancia de los modos de hacer del artista (es particular, de mis modos de hacer), y que a la vez los amplificó y arrojó hacia un cruce con los modos propios del investigador (también parte de mi quehacer),

contextualizándola (encastrándola, en términos de Borgdorff) en un entorno tanto artístico como académico. En otras palabras, en esta investigación el conocimiento generado por la práctica artística es divulgado - tanto artística como académicamente - por quien suscribe, es decir, por el artista que produjo esta misma práctica. Esto no sólo pone en valor la manera de trabajar propia del artista en una dimensión académica (particularmente metodológica), sino que además permite la generación de conocimiento a través no sólo de lo escritural, sino que (y centralmente) a través del objeto artístico. Por este motivo, creo que esta investigación implica un pequeño pero significativo aporte para la radicación de investigaciones PaR en la academia, y un antecedente para este tipo de exploraciones.

Para la realización de esta investigación se crearon y realizaron una serie de *performances* que buscaron estudiar diversas situaciones que convocaron RR.CC. en los umbrales de silencio y/o inmovilidad. Para ello se contó con la colaboración de la artista escénica Georgia del Campo Andrade, quién cumplió el rol de *performer* en todas estas actividades (por este motivo, en adelante me referiré a ella como “la *performer*”, y en coherencia con esto, usaré la palabra *performer* también para referirme al artista escénico/a de la danza que realiza una *performance*). Una vez realizadas y analizadas las características particulares y transversales emergentes desde esta práctica, se procedió a la implementación de una *performance* final, que lograra exponer de manera sintética gran parte de lo explorado en las creaciones preliminares, y así diera cuenta del conocimiento descubierto. Esta resultante artística llevó el nombre de “TÁCITO”.

Como explicaba al comienzo de esta introducción, para el desarrollo de esta investigación fue necesario abordar y desarrollar tres ejes fundamentales. El primero guarda relación con la idea de RR.CC., y se encuentra expuesto en el primer capítulo de esta tesis. Para su desarrollo, presento en primera instancia un resumen de los principales aportes que han surgido en el campo de los estudios coreomusicales durante los últimos 30 años (Hodgins 1992; Jordan 2020, 2015, 2000; Damsholt 2017, 1999; Smith 1981; Rymer 2017), para posteriormente introducir la Teoría del Actor-Red [*Actor-Network Theory*] - en adelante

ANT (Latour 2008 [2005]) -, desde la perspectiva de los estudios musicales (Piekut 2014). Finalmente, en el capítulo realizo una revisión crítica de la teoría específica de las relaciones coreomusicales a través de la ANT, para así construir una metodología para el rastreo de las RR.CC.

Es preciso señalar que esta metodología no pudo ser explorada de manera completa durante la investigación. Si bien se examinaron las RR.CC. emergentes en la experiencia espectral de la *performance*, este examen se vio limitado en el caso la experiencia propia de la *performer*, pues no se indagó, por ejemplo, en posibles sistemas interactivos que le permitieran modificar en tiempo real el componente sonoro de las *performances*. Dicho de otro modo, para el público era imposible concluir si existía o no interactividad y/o mutua influencia entre música y *performer*, las actantes de las RR.CC. (de hecho, en algunas *performances* el público supuso que sí existía esta interactividad). La unilateralidad de uno de los elementos (la música electroacústica en formato fijo, o autogenerada computacionalmente), sólo era percibida de esta forma por la *performer* misma. En este sentido, este aspecto no explorado se devela como una primera proyección de esta investigación, para seguir desarrollando en el contexto de mi práctica artística. No obstante, sí se pudo indagar en la dirección opuesta, es decir, en las modificaciones que el sonido provocó en la *performer* durante el aquí y ahora performativos. Las experiencias realizadas me llevan creer que esta metodología contribuye entender la relación rizomática presente en el trabajo creativo colaborativo de danza y música, siendo incluso potencialmente útil para el análisis coreomusical. Además, creo que se sumerge en un territorio aún no explorado por la teoría de las relaciones coreomusicales, en torno al problema de la fluctuación transensorial que ocurre en el arte escénico producto del movimiento de agentes y actantes coreomusicales.

En el segundo capítulo ahondo en el fenómeno del silencio, y de aquellos sonidos discretos que se localizan de manera cercana a éste. Así, presento un panorama que contempla primeramente el estudio del silencio desde sus dimensiones ontológicas y fenomenológicas, para luego abordar el campo de los umbrales perceptivos y el desarrollo

de las ideas de “sonido silencioso” y de “audición silenciosa”. En diálogo con lo anterior, expongo la experiencia práctica realizada en una cámara anecoica, con el fin de develar la diversidad perceptual que ocurre en los umbrales perceptivos auditivos. Una vez explicada esta dimensión de lo silencioso, examino los factores contextuales que inciden en esta percepción, enfocándose especialmente en aspectos ecológicos y políticos. Por último, presento las implicancias y consideraciones que derivaron del trabajo musical con sonidos silenciosos realizados a través de los recursos propios de la música con tecnologías. Esta indagación fue dialogada con la creación musical electroacústica que realicé durante la investigación práctica, ofreciendo los elementos psicoacústicos que fundamentaron la creación de una “música silenciosa”, una “micro-música”.

En el tercer capítulo me refiero en primera instancia al problema de la inmovilidad desde una dimensión ontológica a la vez que fenomenológica, considerando para esto el cruce con las ideas de “acto inmóvil” (Lepecki 2009 [2006]: 35) y de “continuidad de velocidades y lentitudes” (Manning 2008: 14). Luego abro una discusión sobre la dimensión política de lo inmóvil en la danza y en la *performance*, realizando una reflexión sobre las consecuencias de una posible “danza inmóvil” como respuesta a un contexto político (dancístico y social) fundamentado en el movimiento. Ambas secciones son ilustradas con varios ejemplos de situaciones performáticas, que se refieren a los problemas a los que apunto. Hacia el final, expongo una descripción de cuáles fueron los actos inmóviles que se usaron durante la exploración práctica. Los tipos de inmovilidad aplicados en esta indagación significaron el levantamiento de una tecnología corporal para el micro-movimiento, a la vez que dieron luces para la construcción de una gramática de la inmovilidad que permitió la creación de “TÁCITO”.

En el cuarto y último capítulo, presento las conclusiones que surgieron del proceso de creación de la *performance* “TÁCITO”. En este sentido, explico los resultados que emergieron producto de la realización de cuatro ciclos de indagación guiados por la práctica, en los que se realizaron actividades performáticas que consideraron las RR.CC.

que surgen a través de la creación de una “danza inmóvil” y de una “música silenciosa”. Entre los descubrimientos, encontramos en primer lugar el problema de la movilidad en lo sonoro, y de la sonoridad en el cuerpo en movimiento, situación que abordé a través de la creación de una red de tres características transversales: lo implícito, lo explícito y lo gestual. Otra revelación surgió de la experiencia de trabajar con sonidos infrasónicos, sonidos que se localizan fuera del rango auditivo, y que bien se pueden entender como “silenciosos”. Este último aspecto se develó como una proyección, en particular, respecto a la creación de una “música infrasónica” y de posibles “instrumentos infrasónicos”. Un tercer hallazgo se relaciona con la idea original de “umbral coreomusical”, un lugar límite entre movilidad y sonido (concepto descubierto durante la práctica artística), y muy particularmente a las características “orgánicas” y “holísticas” que este umbral adopta en el trabajo con sonidos y movimientos apenas perceptibles. Finalmente, en el capítulo aludo a las agencias “lo imantado” y “lo escultórico” presentes en las RR.CC. de silencio e inmovilidad, detallando sus características y comportamientos.

I - Las Redes Coreomusicales

No hay aparatos olfativos, visuales, auditivos, táctiles o gustativos prodigando separadamente sus datos, sino una convergencia entre los sentidos que solicita una acción mancomunada. (Le Breton 2010: 63)

I.1.- Introducción

En este primer capítulo me enfocaré en el desarrollo y sistematización de una metodología para la exploración de las RR.CC., la que tuvo su origen en la actual investigación práctica. Con RR.CC. me refiero a aquellas redes que surgen producto de la existencia de relaciones coreomusicales. Así, para poder comprender su funcionamiento, será necesario explicar previamente estos otros dos conceptos, sobre los cuales se inspira y fundamenta: el de “relaciones coreomusicales” - para esto me referiré al campo de los estudios coreomusicales -, y el de “redes” - para lo cual me remitiré a la ANT. Una vez hecho esto, examinaré una a través de la otra, es decir, revisaré la teoría específica de las relaciones coreomusicales desde la perspectiva de la ANT. Propongo este objetivo con la convicción de que una metodología así concebida, provee de una caja de herramientas para el trabajo creativo colaborativo de danza y música (este es el caso particular de TÁCITO), e incluso para posibles futuros análisis coreomusicales. Y en especial, aborda un vacío existente en la actual teoría de las relaciones coreomusicales: el de la fluctuación transensorial que ocurre producto del movimiento de agentes y actantes⁷ coreomusicales, o dicho de otro modo, el de la fluctuación de sus RR.CC.

⁷ Un “actante” es, en términos semióticos, una clase de actores/as que comparten una cualidad que los caracteriza (Bal 1990: 34), una clase que puede ser muy amplia y que se agrupa para la realización de una sola función (Beristáin 1995: 18). Latour adopta este término para evitar la encarnación del/de la generador/a de la acción (a través de su *performance*) en un/a sólo/a individuo/a (Latour 2008 [2005]: 84). Así, el término permite incluir posibles figuraciones humanas (por ejemplo, un/a *performer*) y no-humanas (por ejemplo, un grupo de altoparlantes). Este énfasis abre el debate de hasta qué punto puede deshumanizarse un actante, considerando que éste normalmente es determinado por humanos/as. Para efectos de la presente investigación, he considerado “no-humano” como aquellos elementos que extienden una determinación de

El compositor e investigador canadiense Paul Hodgins, a comienzos de los noventas, describió la necesidad de crear un nuevo paradigma “que delinee varias categorías de afinidad entre música y danza, o relaciones *coreomusicales*” (Hodgins 1992: v). Abrió así, con este acrónimo, todo un campo de estudios interdisciplinar, que ha tenido en los últimos años un gran desarrollo. En este sentido, podemos entender las relaciones coreomusicales cómo aquellos vínculos que surgen entre música y danza, cuando estos ocurren de manera simultánea, anunciante o reminiscente. Cabe señalar que estos tres últimos adjetivos son coherentes con la idea de alineación temporal de las relaciones coreomusicales expuesta por Hodgins (Hodgins 1993: 28). Es decir, se trata de aquellas situaciones en que:

- a. música y danza se presentan al mismo tiempo (simultánea)
- b. música y/o danza se presentan por separado (anunciante)
- c. música y danza, después de ser presentadas de manera simultánea, se vuelven a presentar, pero por separado (reminiscente)

Estas características temporales (verticales y oblicuas) que aquí expongo son posibles en gran parte debido al contexto perceptivo transensorial (Chion 1993 [1990]: 130-1) en el que las relaciones coreomusicales ocurren. En otras palabras, los planos sensoriales se encuentran “para afectarse mutuamente y crear una nueva identidad a partir de su reunión” (Jordan 2020: 88). Sentidos como la vista o la audición, en efecto, no actúan como territorios perceptuales independientes, sino más bien como canales en los que se moviliza información no exclusiva. A través de la visión, por ejemplo, podemos obtener información rítmica específica; a través de la audición, podemos imaginar una causalidad visual de lo escuchado. Una vez recibida esta información no exclusiva, esta es procesada por nuestro cerebro en coherencia con su naturaleza, es decir, no intersensorialmente (no en tanto sentidos independientes con algunos puntos de contacto entre sí), sino como un

características humanas. Por ejemplo, un altoparlante, en tanto extensión del acto creativo determinante del/de la compositor/a.

todo transensorial. De todos modos, creo que es necesario indicar que, en realidad, esta “percepción mancomunada”, como lo indica el epígrafe de Le Breton, sucede con todos nuestros sentidos, y no solo con la visión y la audición.

Ahora bien, con el término RR.CC. quiero apuntar precisamente a la fluctuación transensorial que percibimos en el campo de la danza en unión con la música. Y en este sentido, he usado la palabra “redes” para poder ofrecer una particular mirada, metodológica más que teórica (Piekut 2014: 191), que proponga como objetivo abordar el rastreo de los vínculos que suceden durante esta percepción mancomunada, entre los elementos, siempre en movimiento, que conforman el discurso (Latour 2008 [2005]: 19). En nuestro caso, el discurso coreomusical. He intentado realizar esto de una manera análoga a como lo hace desde un enfoque sociológico la ANT, en el convencimiento de que “la música y la danza”, al igual que sucede con “lo social” en la ANT, no pueden ser estudiadas exitosamente como especies de materia o de territorio estables e independientes, pues, parafraseando a Latour, su percepción pareciera diluirse en todas partes, y sin embargo en ninguna parte en particular (Latour 2008 [2005]: 15). No obstante, sí podemos estudiar los vínculos que ocurren cuando las percibimos en un todo transensorial coreomusical. Pues lo que podemos reconocer como discurso en las relaciones coreomusicales está inevitablemente relacionado con esta percepción transensorial, con énfasis en lo visual, lo audible y lo cinestésico (Damsholt 1999: 10), y supeditado a las transformaciones y mutaciones que emergen de sus asociaciones. Considerando lo anterior, el estudio de las RR.CC. en los umbrales de silencio e inmovilidad (el objetivo de la presente investigación) puede ser abordado de una manera lo suficientemente proteica como para orientarnos hacia la observación de los vínculos que surgen en la *performance* de sus siempre móviles actantes.

En coherencia con lo arriba descrito, comenzaré levantando una discusión sobre la idea de relaciones coreomusicales. Luego, en una segunda parte del capítulo, y aceptando la propuesta de traducción del musicólogo estadounidense Benjamin Piekut desde la ANT

hacia los Estudios Musicales (en su caso particular, hacia los Estudios Histórico-Musicales), examinaré las relaciones coreomusicales a través de cuatro principios metodológicos usados por la ANT: agencia, acción, ontología y *performance* (Piekut 2014: 194). Finalmente, veremos cómo este ejercicio nos dará por resultante una metodología para la exploración de las RR.CC.

I.2.- Teoría de las Relaciones Coreomusicales

A continuación, revisaremos la teoría específica de las relaciones coreomusicales. Para ello, propondré a continuación una discusión sobre las categorías de relaciones coreomusicales que presenta Hodgins (1992), el marco de análisis coreomusical que propone la investigadora británica Stephanie Jordan (2020, 2015, 2000), las categorías de interacción entre danza y música que presenta el músico británico Robert Smith (1981, en Mason 2012), y las de interacción entre coreógrafo/a y compositor/a propuestas por la compositora británica Jess Rymer (2017).

I.2.1.- Categorías de las Relaciones Coreomusicales

El paradigma de análisis propuesto por Hodgins considera dos niveles de relaciones coreomusicales. Cada uno de estos niveles contempla a su vez una serie de categorías asociadas, que a continuación describiré en detalle (Hodgins 1992: 26-8):

Primer nivel: Relaciones perceptuales intrínsecas (preconcepciones), que Hodgins describe como fuertemente ligadas a la percepción musical y cinestésica.

Relaciones perceptuales intrínsecas (primer nivel)	
A. Relaciones coreomusicales rítmicas	a. Acento y metro
	b. Integración entre movimiento y partitura
B. Relaciones coreomusicales dinámicas	a. Intensidad del gesto
	b. Tamaño del gesto
C. Relaciones coreomusicales texturales	a. Número de instrumentos v/s número de bailarines/as
	b. Afinidad homofonía - unísono coreográfico, polifonía - heterogeneidad coreográfica.
	c. Contrapunto: Reflejo de las características imitativas en la estructura coreográfica
D. Relaciones coreomusicales estructurales	a. Motivo
	b. Frase
	c. Período
	d. Etc.
E. Relaciones coreomusicales cualitativas	a. Tesitura: Sonidos agudos - movimientos livianos, sonidos bajos - movimientos pesados.
	b. Timbre: Paralelos entre bailarín/a/es/as y uno o un grupo de instrumentos. Según Hodgins, estos tendrían base de género: Bronces para hombres, maderas para mujeres.
	c. Grado de intensidad/suavidad (staccato/legato)
	d. Grado de disonancia/consonancia
F. Relaciones coreomusicales miméticas	a. Imitación instrumental (el/la bailarín/a imita la interpretación instrumental)
	b. Imitación no-instrumental (el/la bailarín/a imita sonidos como disparos, gritos, etc.)

Tabla 1.: Relaciones coreomusicales intrínsecas de Hodgins.

Segundo nivel: Relaciones perceptuales extrínsecas (nivel consciente), es decir, que consideran elementos externos a los propios de la música y la danza.

- A. Relaciones coreomusicales arquetípicas
- B. Relaciones coreomusicales emocionales/psicológicas
- C. Relaciones coreomusicales narrativas

Este paradigma de relaciones coreomusicales representó un buen intento por definir con precisión las afinidades entre música y danza⁸, lo que hizo que se proyectara a través del tiempo, sentando las bases de lo que hoy se conoce como Estudios Coreomusicales y como Coreomusicología⁹. No obstante, debo indicar que el mismo Hodgins planteaba que este paradigma no era del todo exitoso en la identificación y descripción de muchas conexiones significativas entre música y danza, debido principalmente a la “naturaleza proteica” de estas conexiones (Hodgins 1992: 213). Efectivamente, estas relaciones se van modificando y re-definiendo de manera constante a través de la *performance* coreomusical, como así también quienes la generan. Como veremos más adelante, es precisamente en esta característica cambiante que se encuentra el germen de la idea de RR.CC.

Otra observación guarda relación con el hecho de que este paradigma parte de la base de que música y danza se pueden homologar en sus características. Este es un debate de larga data, que se inicia con la idea de “visualización musical”¹⁰ a comienzos del s. XX. La propuesta de Hodgins, en este sentido, tiene características binarias: la relación coreomusical específica se cumple o no se cumple, es decir, música y danza se reflejan o no de manera evidente. Esta perspectiva resulta finalmente restrictiva, y no se condice con la cualidad colaborativa y rizomática presente en las relaciones coreomusicales. Al menos,

⁸ Con bastante anterioridad, el músico suizo Émile Jaques-Dalcroze había desarrollado una lista de equivalencias entre música y danza a nivel estructural y emocional, que fue de gran influencia para un número importante de coreógrafos del s. XX. Dalcroze entendía este listado como aquellos “elementos comunes a la música y a la *plástica en movimiento*” (Jacques-Dalcroze 1921: 261). Esto sin duda fue un antecedente importante para Hodgins, aunque según él, Jacques-Dalcroze no abordaba cabalmente el problema de “la diferencia entre relaciones gestuales y aquellas basadas en elementos extrínsecos” (Hodgins 1992: 23).

⁹ El antropólogo australiano Paul H. Mason define Coreomusicología como “el estudio de la relación entre el sonido y el movimiento dentro de cualquier género performático” (Mason 2012: 5)

¹⁰ La teoría de “visualización musical” fue desarrollada por los bailarines y coreógrafos estadounidenses Ruth St. Denis y Ted Shawn (ca. 1920), pioneros de la danza moderna en Estados Unidos. Con este término se ha designado a la propiedad de la danza de mimetizarse con las características del acompañamiento musical, o más específicamente, su propiedad de “hacer visible” las características musicales a través de una “traducción corporal”. No es exagerado afirmar que el concepto de visualización musical ha sido una idea fuerza fundamental en las relaciones coreomusicales a través de la historia de la creación coreográfica.

creo necesario indicar que “es discutible que la información transmitida por medios dispares se pueda llamar justificadamente igual o diferente” (Gorbman 1980: 189). Resulta útil, por lo mismo, que en el análisis de música y danza nos desprendamos de este rígido binario de correspondencia versus contrapunto, para que podamos examinar ambos “como sujetos de cambio en lugar de entidades estáticas, operando dentro de un mecanismo de interdependencia” (Jordan 2020: 88).

Una última observación tiene que ver con el tipo de música a la que implícitamente hace referencia Hodgins: una música de corte instrumental, y más específicamente, música de cámara o música orquestal (además, con un sesgo de género en el caso de las relaciones coreomusicales cualitativas de timbre). Esto me llama la atención, considerando que Hodgins es compositor, y que declara haber creado música con “elementos de *musique concrète* junto con sonidos sintetizados” (Hodgins 1992: 3). También involucra nuevas restricciones asociadas. Por ejemplo, se hace bastante difícil poder imaginar, en un contexto musical electroacústico, y considerando el criterio instrumental propuesto por Hodgins, una relación coreomusical cualitativa de timbre entre danza y música. Esto último devela que este modelo sólo tendría una utilidad limitada a propuestas coreomusicales más conservadoras (música tonal, instrumental), pero no se ajustaría bien aquéllas más explorativas (música electroacústica, técnicas instrumentales extendidas, etc.). Requeriríamos entonces de otros parámetros para indagar en estas últimas relaciones.

I.2.2.- Un marco de análisis coreomusical

Es importante indicar, a modo de introducción, que Stephanie Jordan es una de las académicas que más ha escrito y profundizado sobre los Estudios Coreomusicales, con un importante número de artículos y libros publicados sobre el tema, y con muchos años de reconocida trayectoria en este campo. Ella plantea el análisis coreomusical como un acto creativo, otro tipo de *performance* (Jordan 2015: 123). Veremos más adelante cómo este

planteamiento concuerda con la idea de RR.CC., y con el relieve que adquiere la *performance* en la definición de sus componentes.

Jordan propone un marco de análisis coreomusical, en el que pone especial énfasis en las analogías rítmicas posibles entre danza y música. A su juicio este enfoque “promete un proyecto más amplio de lo que podría esperarse al principio, ya que el ritmo se superpone prontamente con los otros aspectos de la música y la danza” (Jordan 2000: 73). En base a lo anterior, Jordan expone las siguientes categorías rítmicas (*ibíd.*: 78):

- A. Categorías que se refieren a duración y frecuencia (por ejemplo, notas o movimientos, pulso, ritmo de *rubato* y de respiraciones, velocidad, ritmo armónico, ritmo espacial, etc.).
- B. Categorías de tensión y acentos (por ejemplo, tensión dinámica, tensión de acentos, síncopas, acento melódico, acento por peso corporal, etc.).
- C. Categorías que se refieren a grupos de sonidos o movimientos a través del tiempo, que hacen interactuar las dos categorías anteriores (por ejemplo, metro, jerarquía métrica, hipermetría y polimetría).
- D. Patrones de energía (patrones de tensión/distensión a través de la *performance* coreomusical).

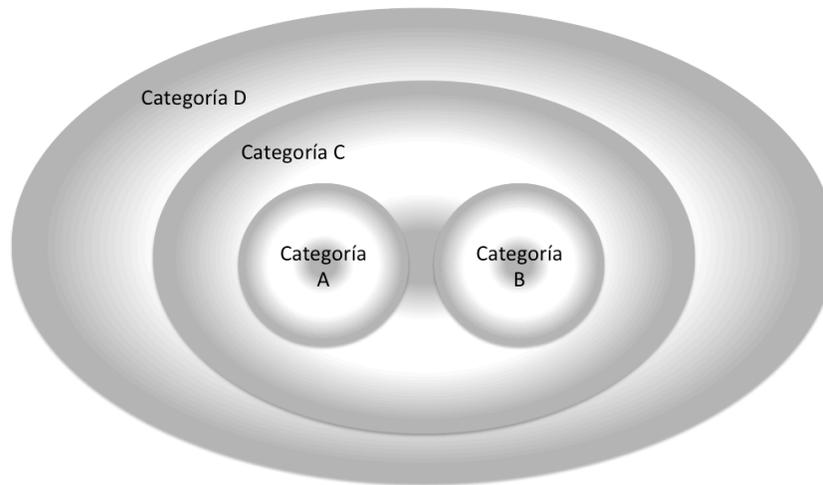


Fig. 3.: Esquema que muestra los niveles de contención de las categorías rítmicas de Jordan.

Quiero destacar este énfasis en el ritmo, pues lo que hace que la *performance* coreomusical exista en concreto, más allá de una dimensión abstracta, es la materialización de estas categorías rítmicas a través de un lugar en el espacio y una duración específica en el tiempo. Dicho de otro modo, todo lo que sucede en una *performance* coreomusical sucede en y gracias al tiempo (siempre en su relación con el espacio). Esto último no es nuevo. Por ejemplo, ya en 1958, el compositor y musicólogo chileno Gustavo Becerra-Schmidt planteaba, refiriéndose a la música (pero aplicable a las relaciones coreomusicales), que “el ritmo es ‘motor’, el resto es ‘lo movido’” (Becerra 1958: 102), y que “en último análisis todo es ritmo” (*ibíd.*). Y antes, en 1921, el músico suizo Émile Jacques-Dalcroze afirmaba que los elementos comunes entre música y danza (él se refería concretamente al “ballet moderno”) eran exclusivamente temporales y rítmicos (Jacques-Dalcroze 1921: 261). Cabe indicar, sin embargo, que esta dimensión temporal se asocia contundentemente a una dimensión espacial, a tal punto que esto ha permitido la instalación de un binomio tiempo/música-espacio/danza, de importante presencia en la historia de las artes coreográficas.

Por último, un aspecto que veremos tendrá especial sintonía con la metodología para la exploración de las RR.CC., tiene que ver con otros referentes de diversos territorios teóricos, referentes a los que Jordan apunta, y cuyas ideas expanden su marco de análisis coreomusical:

- Teoría de las multiplicidades de Deleuze y Guattari: Jordan alude a esta teoría para poner foco en los conceptos de *desterritorialización* y *nomadización*. Estos conceptos parten de la base que la imitación de una idea sobre otra no existiría como tal, pues esta imitación “se basa en la lógica binaria para describir fenómenos de una naturaleza completamente diferente” (Deleuze y Guattari 1987 [1980]: 30). Deleuze y Guattari ilustran esta idea con el ejemplo de un libro, el que no sería una imagen *del* mundo, sino que un rizoma *con* el mundo, pues el libro *desterritorializa* al mundo, y a la vez el mundo *desterritorializa* al libro (*Ibíd*). Llevando este ejemplo a los Estudios Coreomusicales, un movimiento de un/a *performer* (aún en el caso de la visualización musical) tampoco sería una imagen *del* sonido, sino un rizoma *con* el sonido, *desterritorializándolo*. Y a la vez, el sonido también iría *desterritorializando* el movimiento¹¹. Este rizoma así descrito accionaría de forma ininterrumpida, dándole a la multiplicidad percibida características nómades. Esto además se relaciona fuertemente con la idea de transensorialidad de Chion (Chion 1993 [1990]: 130-1), y de convergencia perceptual de Le Breton (Le Breton 2010: 63). Veremos cómo las ideas de *desterritorialización* y *nomadización* se constituirán como fundamentos en el estudio de las de las RR.CC.

¹¹ Estas no son las únicas *desterritorializaciones* que ocurren en la *performance* coreomusical. Por ejemplo, el investigador, coreógrafo y bailar español Fernando López Rodríguez plantea que existiría en ésta una *desterritorialización* de género, puesto que “las actividades en las que uno se muestra son consideradas como típicamente femeninas, porque la mirada (masculina) objetualiza” (López Rodríguez 2017: 33). Esto significaría que no habría sólo *desterritorialización* del cuerpo, sino que además una deconstrucción de género.

- Modelo metafórico de Nicholas Cook: Este modelo, de acuerdo al musicólogo británico, representa un “inventario de las formas en que los diferentes medios pueden relacionarse entre sí” (Cook 1998: 98). Lo anterior se aplica a través de la transferencia de atributos, en un modelo tripartito de “conformidad, complementación, y contienda” (*ibíd.*). Esta tripartición se relaciona a través de un testeo de similitud y diferencia, basado en la definición de metáforas consistentes versus metáforas coherentes propuesta por los filósofos estadounidenses George Lakoff y Mark Johnson (1980, en Jordan 2015: 95, Cook 1998: 98). Las primeras conciernen a metáforas que corresponden plenamente a lo referido, mientras las segundas, presentan a la vez tanto correspondencias como contradicciones. El siguiente esquema es presentado por Cook para ejemplificar su modelo:

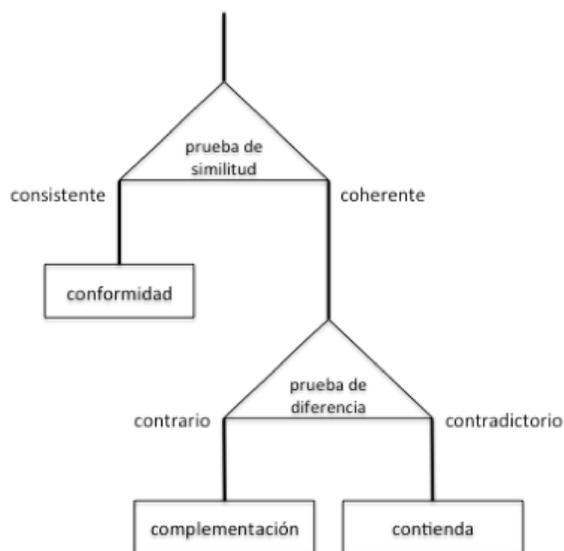


Fig. 4.: Modelo metafórico de Cook (Cook 1998: 99).

Supongamos el siguiente ejemplo: en una función de danza contemporánea, un/una *performer* realiza un solo de gestos muy rápidos, enérgicos y desarticulados

entre sí, mientras la música presenta una trama¹² de características contemplativas, que además considera pequeños acentos impulsivos y aleatorios (ver ejemplo “[video 01](#)”). Aplicando la prueba de similitud, podríamos concluir que la conjunción *performer* - música es coherente (y no consistente) por la contradicción de sus categorías rítmicas de duración y frecuencia. Y luego, aplicando la prueba de diferencia, podríamos inferir que esta particular conjunción es contraria (y no contradictoria), no solo por las eventuales *síncresis*¹³ entre los movimientos del/de *performer* y los acentos que la trama contempla, y por la estructura común, sino que sobre todo porque existiría una complementación de características (y no una contienda, buscando imponerse una por sobre otra) que arrojaría por resultado un todo coreomusical.

- La Red [Network] de Integración Conceptual: Basada en la exploración de la metáfora por parte de los investigadores en ciencia cognitiva Mark Turner (EE.UU.) y Gilles Fauconnier (Fr.) - y posteriormente por el académico estadounidense Lawrence Zbikowski en música -, y partiendo de la base de que “la mezcla, por su naturaleza, significa algo más que la suma de partes” (Jordan 2015: 97), Jordan construye un modelo conformado por áreas espacio-temporales que se relacionan entre sí de manera recíproca: al menos dos áreas de entrada - con información proveniente de dominios distintos -, una genérica, y una nueva de mezcla:

¹² Pierre Schaffer define a las tramas como “objetos [sonoros] largos que contienen pocas informaciones y se desarrollan gradualmente sin cambiar demasiado los caracteres de masa” (Schaeffer *et al.* 1998 [1967]: 157), entendiendo por masa la “estructura armónica del objeto [sonoro]” (*ibid.*: 107).

¹³ La *síncresis* es una palabra acuñada por Michel Chion, que surge de la combinación entre “sincronismo” y “síntesis”. La define como la “soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando éstos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional” (Chion 1993 [1990]: 65).

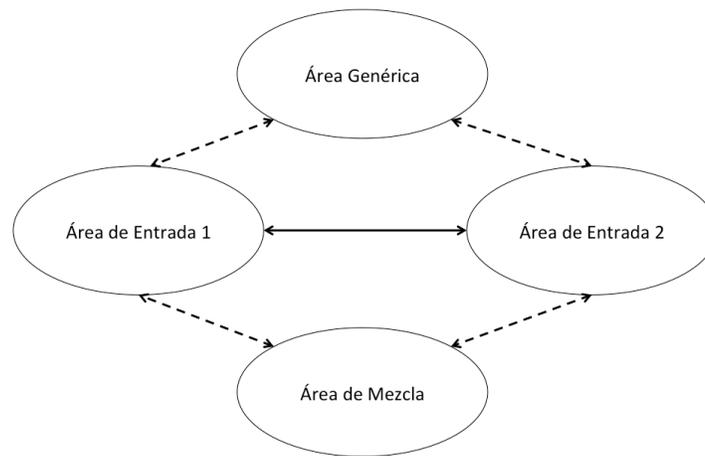


Fig. 5.: Red de Integración Conceptual de Jordan (Jordan 2015: 98).

Si volvemos a nuestro ejemplo, las impulsiones acentuales de la trama, al hacer síncrexis con los movimientos desarticulados del/de la *performer*, podrían evidenciar un área genérica conformada por ideas como “impulsión”, “espasmo”, “acento”, etc. Esta área genérica determinaría, a través del modelo metafórico de Cook, cualidades particulares en, digamos, el “área de entrada 1” (danza) y el “área de entrada 2” (música). Finalmente, en el “área de mezcla”, se produciría un nuevo proceso metafórico, donde se crearían relaciones entre lo que producen las áreas de entrada, que podrían ser percibidas como relacionadas o no relacionadas entre sí. De este modo, las relaciones entre las áreas son “más interactivas [y] menos determinadas por el movimiento en una dirección, desde el origen hasta el destino” (Jordan 2015: 97). Por ejemplo, lo concluido producto de lo percibido en el área de mezcla, podría influir y modificar lo que consideramos como “impulsión”, “espasmo”, “acento”, etc., en música y danza, y por lo mismo afectar lo que creemos de estos conceptos en el área genérica.

- Captura visual y auditiva: Por último, y basada en la teoría levantada por el investigador y especialista en multisensorialidad Lawrence E. Marks

(EE.UU.), Jordan plantea que un área de entrada puede informar cosas que pertenecerían originalmente a otra área de entrada. Así, la música, por ejemplo, puede hacernos ver movimientos inexistentes, como así también un/una *performer* puede hacernos escuchar “notas o líneas musicales de una partitura existente que no hemos notado antes, o que de repente emergen con más fuerza” (Jordan 2020: 93). El primer ejemplo recibe el nombre de “captura visual”, que podemos entender también como una visualización musical extendida. Del mismo modo, el fenómeno inverso recibe el nombre de “captura auditiva”¹⁴. Este fenómeno perceptivo fortalece y vuelve prácticamente inagotable la red de integración conceptual propuesta por Jordan.

Para cerrar, me permito señalar que la idea de *performance* en la que se basa Jordan para levantar su marco de análisis, también coincide con la idea de PaR, dado que sería a través de la práctica que se accedería al conocimiento específico. Sobre esto último, la académica e investigadora danesa Inger Damsholt plantea que la idea de Coreomusicología es, precisamente, un campo de estudios donde “la experiencia investigativa basada en la práctica [*practice-based research*] es central, tanto en música como en danza”, y donde “la investigación es llevada a cabo por investigadores con conocimientos en y a través de tanto estudios musicológicos como danzarios” (Damsholt 2017: 29), dejando claro con esto último la necesidad de dominio de lo que ella llama “competencia bilingüe” por parte del investigador coreomusical. Esto sería, según Damsholt “el factor académico que más beneficia la ‘investigación coreomusical’” (*ibíd.*). Haría la diferencia, por ejemplo, a la hora del estudio profundo de la red de integración conceptual propuesta por Jordan, donde el investigador coreomusical debe estar alerta a situaciones específicas tanto danzarias

¹⁴ Esto se acerca bastante a la idea de “valor añadido”, la que es definida por Michel Chion como un fenómeno de proyección del sonido sobre la imagen, “donde el sonido trae en todo momento una variedad de efectos, sensaciones, de significados que a menudo (...) se cargan a la imagen y parecen surgir naturalmente de la misma” (Chion 2012: 7). Del mismo modo, Chion expone también las nociones de “auditivos de la vista” y “visuales del oído” (Chion 1993 [1990]:128-30), nociones que son muy cercanas a las de “captura auditiva” y “captura visual” respectivamente.

como musicales que suceden durante la *performance*, de manera de determinar sus características específicas mientras estas van ocurriendo.

I.2.3.- Categorías de Interacción

Para concluir la presente revisión, me referiré a las interacciones que suceden entre música y danza, y las que ocurren entre coreógrafo/a y compositor/a - que serán generadoras de las interacciones coreomusicales.

I.2.3.1.- Categorías de interacción coreomusical

Llama la atención que una tesis de licenciatura no publicada sea citada en artículos académicos. Este es el caso de la tesis de Robert Smith titulada “Las formas de relación entre música y danza” de 1981. Este trabajo es traído a colación por Mason (2012), a quien ya hemos nombrado con motivo de su definición de coreomusicología, y de manera muy similar por el músico húngaro Tamas Ungvary, el compositor británico Simon Waters, y el coreógrafo húngaro Peter Rajka (1992; este artículo de triple autoría es publicado el mismo año que el libro de Hodgins). Y también, de forma no explícita, tiene sintonía con lo propuesto por la académica especialista en los Estudios de Danza, la británica Jo Butterworth (2012).

Según Mason (2012: 17), Smith define cuatro tipos de interacción entre música y danza:

- A. Interacción análoga: Corresponde a situaciones rítmicamente coincidentes entre música y danza. Esto es muy similar al concepto de “visualización musical” ya citado, y también al de “*mickey-mousing*”¹⁵.

¹⁵ El término *mickey-mousing* proviene del cine, y describe la exacta sincronización rítmica entre música e imagen. La expresión “[s]upuestamente fue acuñada por David O. Selznick, quien comparó burlonamente una partitura de Max Steiner con la música de una caricatura de Mickey Mouse” (Goldmark 2005: 6). Si bien surge en el contexto de la creación cinematográfica, ha sido ampliamente usado en el campo de los Estudios Coreomusicales, para describir un tipo extremo de visualización musical.

- B. Interacción de diálogo: Implica momentos de coincidencia y a la vez de contradicción rítmica, percibido en diversos niveles.
- C. Interacción de interdependencia estructural: En estos casos, existe una dependencia estructural entre música y danza, pudiendo divergir en el resto de las interacciones.
- D. Interacción de independencia total: Como su nombre indica, presenta interacciones independientes. Sin embargo, creo necesario señalar que en estas interacciones existen diferencias entre los niveles creativos y perceptivos. Por ejemplo, en el trabajo colaborativo de Merce Cunningham y John Cage - uno de los “más productivos divorcios” entre danza y música (Callahan 2018: 446) -, si bien ambos se proponen una interacción independiente a través del azar, a la hora de la *performance* se pueden producir otros tipos de interacciones.

Esto es similar a lo propuesto años después por Butterworth (quien no menciona a Smith). Ella plantea que estas interacciones se pueden clasificar como “dependientes” (“análogas” en la tipología de Smith), “interdependientes” e “independientes” (Butterworth 2012: 57).

I.2.3.2- Categorías de interacción entre coreógrafo/a y compositor/a

Una complejidad que observamos en los tipos de interacciones recién expuestos, es que implica una gradación, cualquiera esta sea, entre música y danza. Por ejemplo, en el caso de la visualización musical, y como su nombre lo sugiere, la danza debería estar supeditada a la música, para que así ocurra la interacción de dependencia. Y en el caso del trabajo de Merce Cunningham y John Cage, la gradación entre música y danza debería estar en perfecto equilibrio, no condicionando ninguna a la otra. Esto implica que, durante el trabajo creativo, será importante considerar las relaciones entre compositor/a y coreógrafo/a, pues dependerá de estas relaciones los tipos de gradación música-danza y

las interacciones resultantes (aunque no coincidan las primeras con las últimas). Considerando esto, Rymer diseña un modelo que cubre el “espectro de los procesos creativos disponibles para el/la coreógrafo/a y el/la compositor/a” (Rymer 2017: 190). Este modelo considera siete procesos graduales de relación compositor/a-coreógrafo/a, que cruza un espectro de seis aspectos a observar:

1. Jerarquía: Gradación desde el proceso 1, en que el/la compositor/a tiene el control creativo total, hasta el proceso 7, en el que lo tiene el/la coreógrafo/a.
2. Emergencia del concepto: Gradación desde el proceso 1, en el que el concepto del/de la compositor/a es realizado por el/la coreógrafo/a, hasta el proceso 7, en que sucede lo contrario.
3. Requerimientos del/de la compositor/a: Gradación desde el proceso 1, en que el/la compositor/a realiza la generación del concepto, estructura, estilo y material musical, hasta el proceso 7, en el que el/la compositor/a genera, de manera sensitiva al movimiento, una realización audible de las ideas del/de la coreógrafo/a.
4. Requerimientos del/de la coreógrafo/a: Gradación desde el proceso 1, en que el/la coreógrafo/a genera una visualización de las ideas del/de la compositor/a, hasta el proceso 7, en el que el/la coreógrafo/a genera concepto, estructura, estilo y movimientos autónomamente.
5. Requerimientos sociales del/de la compositor/a: Gradación desde el proceso 1, en que el/la compositor/a requiere de la confianza y la devoción del/de la coreógrafo/a, hasta el proceso 7, en el que sostiene una posición de maleabilidad, altruismo y escucha para con el/la coreógrafo/a.
6. Requerimientos sociales del/de la coreógrafo/a: Gradación desde el proceso 1, en el que el/la coreógrafo/a sostiene una posición de maleabilidad, altruismo y escucha para con el/la compositor/a, hasta el proceso 7, en el que el/la coreógrafo/a requiere de la confianza y la devoción del/de la compositor/a.

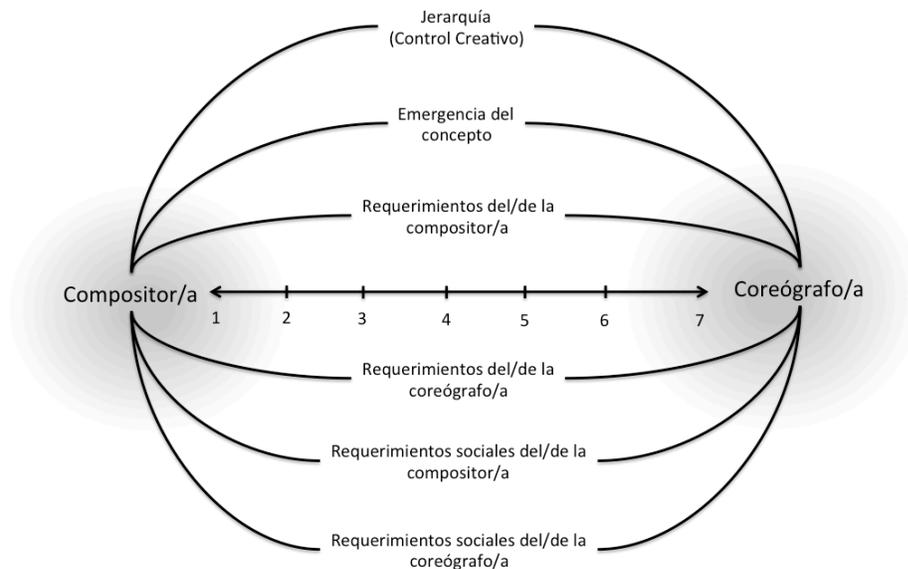


Fig. 6.: Modelo de jerarquías y gradaciones de Rymer (Rymer 2017: 190).

Tal y como acá he presentado, estas dos tipologías (Smith 1981, Rymer 2017), si bien nos son útiles para describir tanto interacción como modo de generación coreomusicales, también nos dejan al descubierto el problema de la naturaleza de las relaciones coreomusicales en sí, de los componentes que permiten las diversas interacciones consideradas, y de su inestabilidad a través del tiempo. Dicho de otro modo, se hace necesaria una mirada al interior de las RR.CC. que generan estas interacciones. Por lo tanto, un análisis de estas tipologías desde esta última perspectiva precisará de mejor modo su definición, y permitirá conocer más ampliamente sus posibles implicancias.

I.3.- Las Redes Coreomusicales

Como ya mencioné al comienzo de este capítulo, abordaremos a continuación la definición y el estudio de lo que he denominado como RR.CC., es decir, aquellas redes que emergen producto de la existencia de relaciones coreomusicales. Creo necesario realizar esto, pues en lo que he descrito hasta ahora respecto a las relaciones coreomusicales, no encontramos nada que rinda cuenta de las redes que generan estas últimas. Este ejercicio nos conducirá al levantamiento de una metodología para la exploración de RR.CC. que permita un “rastreo de asociaciones” (Latour 2008 [2005]): 19) presentes en las relaciones coreomusicales, aportando con esto un énfasis en los/las actantes y agencias que, en constante movimiento y transformación, estas relaciones generan. Así, esta metodología, al igual que con las redes a las que se refiere la ANT, nos servirá como una caja de herramientas que permita entender las asociaciones que surgen en las relaciones coreomusicales.

Para emprender este cometido, me basaré en lo que plantea Bruno Latour (2008 [2005]) respecto a la ANT (teoría desde la cual surge la idea de “red”), y la adaptación que hace Piekut (2014) desde la ANT hacia los Estudios Musicales. Realizaré esto a través de la revisión de cuatro principios metodológicos usados por la ANT: agencia, acción, ontología y *performance* (Piekut 2014: 194).

I.3.1.- El problema de las redes

Latour pensó en la teoría de redes como una estrategia para la realización de una suerte de topología de las relaciones que se presentan en las sociedades modernas. Con el uso metafórico de la palabra “topología” intento dar cuenta del conjunto de elementos presentes en estas relaciones, tanto de aquellos que permanecen inalterados como (y por sobre todo) de aquellos que se transforman. Esto último debido a que estas relaciones tendrían características rizomáticas, y por lo tanto no podrían ser descritas, por ejemplo,

“por las nociones [estables] de niveles, capas, territorios, esferas, categorías, estructuras, sistemas” (Latour 1996: 370). En este sentido, Latour propone pensar estas relaciones en términos de “nodos que tienen tantas dimensiones como conexiones” (*ibid.*). Busca así observar cómo una acción determinada (un “trabajo” determinado en la “red”) realizado por alguien-algo (un/a “actor/a”, que puede ser humano/a o no-humano/a), establece la emergencia de nodos, las diversas conexiones y desconexiones entre ellos, y la fluctuación de estas últimas. De esta característica fundamental nace el nombre *Actor-Network Theory* (ANT). Y es también esta característica la que hace que la ANT ofrezca un “marco metodológico para registrar la heterogeneidad” (*op.cit.*: 373) en el aquí y ahora de la acción específica.

Cabe señalar, sin embargo, que el mismo Latour propone en un momento rebautizar a la ANT como “Ontología del Actante-Rizoma” (Latour 2008 [2005]: 24), de manera de poder dejar atrás el término “actor” (en tanto humano y masculino) en el nombre mismo de la teoría, para subrayar por un lado la naturaleza proteica (rizomática) de las asociaciones, y por otro, la cualidad de “actante” de quien/es genera/n la acción. Como ya señalamos, este último término se libra de localizar el/la generador/a de la acción (a través de su *performance*) en un/a sólo/a individuo/a (*op.cit.*: 84). Asimismo, el término permite incluir posibles figuraciones humanas (por ejemplo, un/a *performer*) y no-humanas (por ejemplo, un grupo de altoparlantes).

Con todo, la ANT “no se trata de [un conjunto de] redes rastreadas, sino de una actividad de rastreo de redes” (Latour 1996: 378). En consecuencia, primero, la red depende de su rastreo, y segundo, nadie que no esté inmerso en esta red puede realizar su rastreo. Esta autorreflexividad resulta especialmente coherente con la cualidad 4E de toda PaR (Borgdorff 2012: 144), y con la metodología de los ciclos de indagación (Haseman 2007: 152), ambas sostenedoras de la actual investigación.

Así, por todo lo hasta acá expuesto (lo móvil, lo frágil, lo fugaz y lo autorreflexivo de las conexiones de los nodos que presentan las asociaciones), es que surgió tempranamente en la presente investigación la idea de observar las relaciones coreomusicales desde una perspectiva de redes. Para poder emprender esta tarea, decidí aceptar la propuesta de Latour (y sintetizada por Piekut) de rastrear cuatro aspectos fundamentales en esta actividad: las agencias que inciden en la red, las acciones que se realizan, la ontología de los/las actantes involucrados, y la *performance* que ocurre producto de la existencia de esta red.

I.3.2.- La agencia y la acción en las Redes Coreomusicales

Latour plantea que agencia y acción son dos conceptos que están fuertemente enlazados. Por definición, si no hay acción, no hay visibilización de agencia, y sin agencia no existe acción posible. Las agencias, según Latour, inciden de algún modo en un estado de cosas, transforman unas cosas en otras (Latour 2008 [2005]: 82). Este transformar es su acción. Por ejemplo, en la oración “el/la *performer* se mueve por la música”, se podría afirmar que la agencia es “la música”, pues provoca una transformación, una acción (“se mueve”) del/de la actante (“el/la *performer*”). Lo que genera bastante incertidumbre, y que a la vez provee de flexibilidad a la metodología ANT, es el hecho de que una misma agencia podría adoptar diversas figuraciones. Así, y volviendo a nuestro ejemplo anterior, la palabra “música” sería una figuración específica, que implica una perspectiva respecto a la observación que se quiere realizar sobre una agencia también específica. Pero la misma agencia puede adoptar otras figuraciones: “sonido”, “resonancia”, “bulla”, “ritmo”, y un largo etc. Y esto permite la administración de enfoques diversos a la hora del trabajo empírico.

Por otro lado, estas agencias oscilan entre un rol activo y pasivo (Piekut 2014: 194), es decir, pueden ser mediadoras o intermediadoras (Latour 2008 [2005]: 60-5), transformando o facilitando la transformación (respectivamente). Esta diferencia de rol

puede ser muy beneficiosa, e ir variando a través de la acción, generando nuevas incertidumbres que contribuirían a enriquecer la observación. Si volvemos a nuestro ejemplo anterior, “el/la *performer* se mueve por la música”, el rol que cumplirá “la música” en “el/la *performer*” podría depender del tipo de música que se use. Muy probablemente no suceda lo mismo si la música usa códigos bailables específicos (por ejemplo, el patrón rítmico de una cumbia villera), o si se recurre más bien a música de tipo experimental (por ejemplo, música electroacústica). En el primero de los casos, por su carga en significado, es más posible que esta agencia cumpla un rol de mediador en el/la *performer*. En el segundo, al no recurrir a estos códigos sino a abstracciones sonoras, puede cumplir más fácilmente un rol intermediador. En consecuencia, en ambos casos las acciones muy probablemente sean distintas entre sí.

Finalmente, me es necesario señalar que en este ejemplo están implícitas preguntas sobre las RR.CC.: ¿La música facilita el movimiento del/de la *performer*? ¿o es lo que permite que su movimiento exista? En otras palabras, ¿el movimiento en tanto acción del/de la *performer*, una vez visibilizado, devela la existencia ineludible de la agencia “música”? Atendiendo a la naturaleza de los estudios coreomusicales y particularmente de las RR.CC., será la investigación práctica, más que teórica, la que permita abordar complejamente, con toda la flexibilidad propia del rastreo de redes, estas interrogantes. Así fue el caso de la presente investigación.

Por último, creo importante señalar que una agencia no necesariamente se manifiesta en una sola entidad, pudiendo (inter)mediar a través de colectivos, individuos, y materiales (Piekut 2014: 198). Así como plantea Latour que pareciera “no haber límite a la variedad de tipos de agencias que participan en la interacción” (Latour 2008 [2005]: 40), tampoco pareciera haber límite a la circulación de su identidad durante esta interacción.

I.3.3.- Ontología de las Redes Coreomusicales

La ontología de las RR.CC. será entonces también cambiante. La construirán los/las actantes definidos/as inicialmente (por ejemplo, el/la *performer*, los altoparlantes, etc.), pero también sus posteriores transformaciones (*nomadizaciones*) a través de su práctica en la red. Y siempre con la (inter)mediación de las agencias (por ejemplo, “lo nervioso”, “la cumbia villera”, etc.), las que también pueden cambiar y distanciarse de sus definiciones iniciales durante la práctica, producto de esta misma. Por lo tanto, en vez de pre-fijar teóricamente el ser implícito de los/las actantes, se hace necesario observar cómo estos constituyen o representan diferentes realidades, y por ende diversas clases de entidades durante el ejercicio de la práctica artística (Piekut 2014: 199). Con clases de entidades me refiero a una amplia gama: entidades tecnológicas, humanas, materiales, espaciales, temporales, etc. En otras palabras, se trata de una ontología derivada de las prácticas relacionales, aceptando las fluctuaciones implícitas en ello por parte de sus actantes.

Será entonces necesario tener presente que la naturaleza de los/las actantes o entidades en las RR.CC., son inestables, frágiles y nómadas durante la *performance*, redefiniendo constantemente las características que los/las definen inicialmente (y estas mismas redefiniciones). Las preguntas que realiza la musicóloga alemana Julia H. Schröder sobre si “¿podemos seguir considerando el gesto estético como danza y el gesto funcional como productor de música? ¿dónde están las fronteras entre estas dos artes escénicas? ¿y cómo se relacionan entre sí?” (Schröder 2017: 142) se estarán entonces constantemente redefiniendo, de acuerdo a cómo suceda su *performance* en un tiempo y lugar determinado. Cabe señalar que estas preguntas son el fundamento de Schröder para el levantamiento de una tipología de ocho relaciones coreomusicales diferentes¹⁶. La

¹⁶ Relaciones de independencia/interdependencia, de reinterpretación del gesto como danza, de analogía estructural, de interacción performativa, de conteo conjunto [*counting together*], de visualización de música no escuchada, las que hacen referencias conceptuales a música pre-existente, y aquellas que emergen de coreógrafos componiendo su propia música (*op.cit.*: 150-1).

musicóloga, a través de este ejercicio, termina respondiendo de manera afirmativa (mas no categórica) a su primera pregunta, a través de ejemplos de obras coreográficas que asumen un tipo específico de relaciones coreomusicales. Sin embargo, cabe señalar que en sus análisis ella no considera la inestabilidad proteica de estas relaciones durante el gesto performativo. Esto último puede llevar, por ejemplo, a generar distintos tipos de relaciones coreomusicales durante una misma *performance*. Esto es lo que Latour denomina “definición performativa”:

[L]os agregados sociales¹⁷ no son el objeto de una definición ostensiva - como jarros, gatos y sillas a los que se puede señalar con el dedo índice - sino sólo de una definición *performativa*. (Latour 2008 [2005]: 57)

Así, y extendiendo la cita de Latour, las acciones “jarrear”, “gatear”, y “sillar” también pueden re-definir, en su accionar, la identidad de los/las actantes que realizan esas acciones. Y en el caso de las RR.CC., por ejemplo, serán las acciones del/de la *performer* (sus movimientos) las que permitirán “visualizar” (o invisibilizar) un elemento musical específico (ritmo, dinámica, estructura, diseño instrumental, articulación, textura, etc.) a través del tiempo.

Una última conclusión derivada de lo afirmado por Latour, es que el estudio de las RR.CC., en sintonía con la ontología ANT, puede considerar a humanos y no-humanos como entidades co-constructivas dentro de las redes. No existen entidades más o menos importantes *a priori*. Desde esta perspectiva, será importante observar de manera simétrica el conjunto de entidades (humanas o no) que constituyen estas RR.CC.: un/a *performer*, un grupo de altoparlantes, una sala, sus características ecológicas, la iluminación, cantidad y características del público¹⁸, etc. Siempre visibilizadas a través de

¹⁷ El término “agregado social” es usado en la ANT como sinónimo de actante.

¹⁸ El público es sin duda un aspecto primordial en las RR.CC. Si bien debido al marco metodológico y objetivos de la presente investigación, el problema del contexto en la recepción espectral no se aborda exhaustivamente, podemos al menos señalar que el encuentro de los/las espectadores/as y los/las *performers*,

su *performance*. No obstante, cabe aclarar que las entidades no humanas provienen normalmente de determinaciones humanas. Por ejemplo, las características ecológicas de una sala participan de una *performance* debido a una decisión humana (y de hecho, sus características provienen de decisiones humanas). Es decir, este tipo de actantes no-humanos serían a la postre extensiones humanas.

I.3.4.- La *performance* en las Redes Coreomusicales

En lo que he descrito hasta ahora, podemos observar la cualidad performativa de las RR.CC. Esta performatividad la vemos enlazada tanto con agencias como con actantes, pues es precisamente la existencia de esta performatividad la que permitiría la de las agencias y la de los/las actantes. Por este motivo, podemos entender la *performance* como una enacción de realidades (Piekut 2014: 201). Este último concepto - enacción de realidades - resulta fundamental, pues, a través de una cognición corporizada y activa, es decir, a través de una acción corporizada que es en sí misma percepción, las entidades se van concibiendo como logros prácticos. Dicho de otra manera, las entidades no existen previamente a las prácticas desde donde germinan, sino que surgen en y a través de la *performance* misma. Para clarificar mejor la idea de enacción de realidades, citemos al investigador chileno Francisco J. Varela:

[E]l punto de partida del enfoque enactivo es el estudio de cómo el perceptor puede guiar sus acciones en su situación local. Cómo estas situaciones locales cambian constantemente como resultado de la actividad del perceptor, el punto de referencia para

en el territorio socio-comunicacional convencional (o no) de la *performance*, resultará fundamental para la relación del público con la dimensión productiva artística, y por lo tanto, para la recepción de la misma. Esto es lo que el teatrólogo argentino Jorge Dubatti define como “convivio” (Dubatti 2007: 134-5), es decir, la dimensión perceptiva de la *performance*, donde se multiplican poiesis y expectación (de los que accionan lo escénico, de los/las espectadores/as), dejándose afectar a una velocidad vertiginosa por todos estos componentes de manera sucesiva y/o concurrente, y conformando un bucle de retroalimentación autopoiético (Fischer-Lichte, 2011 [2004]: 81).

comprender la percepción ya no es un mundo pre-dado e independiente del perceptor (...). En semejante enfoque, pues, la percepción no está simplemente encastrada dentro de un mundo circundante que la restringe, sino que también contribuye a *enactuar* este mundo circundante. (Varela *et al.* 1997 [1991]: 203-4)

De lo anterior se desprende que cuando los/las actantes actúan en una red gracias a la (inter)mediación de agencias, es precisamente en este actuar que se van corporizando las entidades (de actantes y agencias) que conforman realidad, en lo que podríamos llamar un bucle de retroalimentación enactiva. Esa acción (enacción) es la *performance* a la que nos referimos, y es precisamente por ésta que las RR.CC. adquieren su fragilidad y su cualidad cambiante y nómada.

Ahora bien, ya me he referido al hecho de que una *performance* sucede por actantes y gracias a agencias que pueden ser (ambas) humanas o no humanas. Claro ejemplo de esto último es lo que plantea el académico e investigador norteamericano Derek Miller, cuando propone que el instrumento musical es un *performer* en sí mismo (es decir, un actante tecnológico), en relación dinámica con el intérprete - otro actante humano con dominio técnico -, existiendo finalmente una doble *performance* - una tecnológica y una técnica (Miller 2011: 263). Respecto a esto, y dada la naturaleza de esta investigación (que convoca danza y música - específicamente la de tipo electroacústica), me permito la siguiente derivación, a modo de ejemplo: consideremos la *performance* que sucede particularmente en el espacio propio de la música electroacústica. Consideremos en particular una música de tipo acusmática¹⁹. Aquí, su *performance* sucede en la audición

¹⁹ La palabra “acusmático” proviene del griego “akousmatikos”, y se relaciona etimológicamente con el resultado de la acción de oír. El término remite a una de las dos sectas de la escuela filosófica de Pitágoras, dedicada al esoterismo y a la interpretación de *lo escuchado* del maestro, quien mientras enseñaba se ocultaba tras cortinas para que sus discípulos se concentraran totalmente en sus palabras. A mediados del s. XX, con el nacimiento de la música electroacústica, el término se vuelve a usar, esta vez para referirse a la música enteramente construida sobre soporte (cinta, vinilo, disco duro, etc.) que no tiene estimulación visual alguna.

de lo “esculpido” sonoramente por el/la compositor/a, a través de un instrumento - usualmente una computadora, amplificador(es) y un número de altoparlantes -. Pero esta acción también podría ser entendida como la proyección sonora (acusmática) de la *performance descorporizada* del/de la compositor/a en tiempo diferido (a través de un/a actante tecnológico/a). En estos casos, la música sobre soporte (música acusmática), en tanto extensión sonora de la gestualidad corporal del/de la compositor/a, cumpliría el rol de actante, actuando a través de su *performance* en el aquí y ahora propios de la escucha.

En relación a lo anterior, y volviendo a la gestualidad *estética* y *funcional* que plantea Schröder, existiría una opacidad entre ambas gestualidades, representada por las *performances* que contemplan sistemas interactivos en su producción. En estos casos, existiría una homologación, en algunos de los movimientos del/de la *performer*, entre sus funciones de producción de lo sonoro (gestualidad funcional) - pues el sistema interactivo captaría enfocadamente estos movimientos, y los traduciría de alguna forma a sonidos -, y de interacción con lo sonoro (gestualidad estética) - pues el/la *performer* realizaría sus movimientos en relación con la resultante sonora. En estas RR.CC., los agentes nuevamente se diversificarían, como así también los tipos de interacción. Además, surgiría un nuevo actante-*performer*: el sistema interactivo o actante tecnológico. Este tipo de RR.CC. bidireccionales, si bien no fueron indagadas en la actual investigación, representan potenciales proyecciones a futuro, en tanto plantean la mutua influencia de los/las actantes en la red en una dimensión poiética.

Todo lo anterior coloca a la *performance* propia de las RR.CC. en un lugar central. Pues es la acción performativa la que deriva y visibiliza las asociaciones que en estas redes se producen, y no entidades fijas preexistentes. Es decir, se trata del “verbo” por sobre el “sustantivo”. ¿Cómo no pensar entonces en el concepto verbal *musicar* [*to music*] del músico neozelandés Christopher Small (1998), como una acción performativa (una enacción) que se opone a la idea pre-dada de “música” como sustantivo?

Musicar es participar, en cualquier competencia, en una *performance* musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando o practicando, proporcionando material para la interpretación (lo que se llama componer) o bailando. (Small 1998: 9)

En coherencia con esta definición, por sobre las músicas, las danzas, y las relaciones entre ellas, localizamos y privilegiamos entonces el estudio del *musicar*, del *danzar*, del *relacionar* que fluye y se modifica durante la *performance* en las RR.CC.

Una última reflexión que desprendo de la cita de Small es que él considera el bailar como un tipo más de *musicar*. Lo anterior nos lleva a pensar que en las RR.CC., la música y el/la *performer* podrían tener roles diversos y flexibles, pues podrían ser respectivamente agencia y actante de la *performance*, o viceversa. Esto podría incluso suceder en una misma *performance*. Y claro, como también ya he indicado, en esta fluctuación sucede también la definición performativa de su ontología.

I.4.- Metodología para la exploración de las Redes Coreomusicales

Finalmente, y con el objetivo de sistematizar una metodología para la exploración de las RR.CC., revisaremos a continuación la teoría específica de las relaciones coreomusicales, desde la perspectiva de redes que hasta ahora he descrito.

I.4.1 Redes Coreomusicales y las Categorías de las Relaciones Coreomusicales

Como ya expuse, el paradigma que propone Hodgins para el análisis coreomusical se estructura a través de dos niveles de relaciones coreomusicales: un primer nivel intrínseco (que contempla categorías rítmicas, dinámicas, texturales, estructurales, cualitativas y miméticas), y un segundo nivel extrínseco (categorías arquetípicas, emocional/psicológicas y narrativas).

Si examinamos esta teoría desde la perspectiva de la metodología que acá propongo, pareciera evidenciarse que las relaciones coreomusicales de tipo extrínseco tipifican agencias que incidirán en las RR.CC., y que las figuraciones de estas agencias son problemáticas, diversas y cambiantes. Volvamos a nuestro caso del/de la *performer* moviéndose de manera rápida, enérgica y desarticulada, mientras suena por los altoparlantes una trama con impulsiones acentuales (ver ejemplo “[video 01](#)”). En este contexto, las relaciones coreomusicales extrínsecas de tipo emocional/psicológica presentan un panorama complejo, pero no por la supuesta contradicción entre los gestos nerviosos del/de la *performer* versus lo contemplativo del paisaje sonoro. En efecto, tal contradicción no existe, pues no percibimos ambos “territorios” (corporales, sonoros) por separado. Percibimos un todo coreomusical que sucede a través de una sola acción, una sola *performance*, en la que existen dos actantes-*performers* (altoparlantes y *performer* propiamente tal), y al menos dos agencias intermediarias extrínsecas primordiales: lo nervioso y lo contemplativo. Además, serán agencias de segundo orden, muy probablemente también de características intermediarias, las cualidades ecológicas del lugar escogido para la *performance*, la distancia entre *performer* y espectador/a, la cantidad de público, etc.

Sumado a lo anterior, y dado que la *performance* corresponde a una enacción de todas estas realidades, será necesario un examen minucioso de lo que va ocurriendo durante ésta, pues agencias y actantes pueden ir mutando características, *nomadizando* y cambiando en sus roles y figuraciones durante su realización. Siguiendo con nuestro ejemplo, si consideramos los pequeños acentos impulsivos y aleatorios presentes en la trama, muy probablemente se dé el caso de que sucedan uno o más sincronismos entre alguno de los gestos nerviosos del/de la *performer* y alguna de estas impulsiones. Estos momentos de síncrexis podrían hacer surgir una tercera agencia que podríamos llamar “lo violento”, la que tendría características intermediarias, modificando la agencia “contemplativa”, interrumpiendo así su figuración y fragmentando su estructura. También

podría modificar el rol del actante-altoparlantes, pues cada síncrexis se podría percibir como una sola acción unificada del/de la *performer*, con su correspondiente extensión sonora, es decir, sonido y movimiento podrían ser percibidos como generados únicamente por/desde el/la *performer*.

No obstante, un análisis de las relaciones intrínsecas presentes en las RR.CC. nos muestra una mayor estabilidad tanto de roles como de agencias. Consideremos, por ejemplo, una música de métrica regular, y de tempo constante. Esta regularidad necesariamente incidirá en los movimientos del/de la *performer*, quién organizará - o no - sus movimientos con estas características métricas y de tempo. En el caso que sí las organice, la música dejaría de cumplir el rol intermediador que indicábamos en el ejemplo anterior, para transformarse en una agencia mediadora de los movimientos del/de la *performer* (es decir, estaríamos en presencia de esa idea convencional que ha operado sobre las relaciones coreomusicales desde los inicios del ballet). En otras palabras, la música no solo facilitaría estos movimientos, sino que además los organizaría, y por este motivo permitiría su existencia (ver ejemplo “[video 02](#)”). Lo curioso es que si se dieran las condiciones contrarias, es decir, en el caso de que el/la *performer*-actante no organizara sus movimientos obedeciendo a la métrica y tempo musicales, sucedería finalmente lo mismo, pues el/la *performer* tendría que cuidar que sus movimientos no adopten estas características métrico-temporales, y en esta restricción nuevamente la música en tanto agencia mediaría sus movimientos coreográficos (ver ejemplo “[video 03](#)”).

Podemos a estas alturas concluir que una perspectiva como la que acá he expuesto, que considere el paradigma relacional de Hodgins desde la metodología para la exploración de las RR.CC., puede ser muy vasto en su extensión y resultados.

I.4.2 Redes coreomusicales y el marco de análisis coreomusical

Jordan asume el análisis coreomusical como un acto creativo, otro tipo de *performance* (Jordan 2015: 123). De esto se desprende que el análisis representaría un segundo nivel en la red coreomusical, en donde analista y evento coreomusical serían actantes, que accionarían por medio del análisis coreomusical su *performance*. De este modo, las agencias se multiplicarían en número y tipo (cantidad de veces que se ha visto el evento coreomusical, características del lugar en que este evento ha sido percibido, información de los/las autores/as e intérpretes sobre el evento, tipo de producción, tipo de público, publicaciones sobre el evento, lugares, posibles partituras, tecnologías, etc.).

Por otro lado, enfocándonos en las cuatro categorías rítmicas de Jordan, y siendo coherentes respecto a la percepción de la *performance* como un todo coreomusical (de especial manifiesto en los casos de captura visual o auditiva), podríamos entonces entender estas categorías como un conjunto de micro-actantes, que podrían construir el actante-música y el/la actante-*performer* respectivamente como compuesto. En consecuencia, las características que vayan adoptando las categorías rítmicas en tanto micro-actantes, serán no otra cosa que sus agencias, las que podrán, como siempre, tener cualidades mediadoras o intermediarias: rápido, lento, métrico, polimétrico, hipermétrico, tensionante, etc. Este nivel de detalle puede traer importantes ventajas para el entendimiento de la *performance* en las RR.CC.

Jordan también se refiere al término de “movilidad” como fundamento de sus categorías rítmicas. Este término sería determinado a su vez por los conceptos de “continuidad” y de “cierre”, entendiendo cierre como ruptura de continuidad (Jordan 2000: 85). En este sentido, Jordan no usa el término “inmovilidad”, que implicaría la no existencia de continuidad. En efecto, no existiría una inmovilidad absoluta, o al menos no seríamos capaces de percibirla. Por este motivo, podemos afirmar que en los umbrales de inmovilidad existe ciertamente movilidad, y por lo tanto también sería posible hablar de

continuidad, de cierres, y de categorías de organización rítmica. De esta forma, continuidad y cierre pueden ser entendidos como agencias fundamentales que otorgan estructura a las RR.CC., a través de la *performance*. Y más aún, podemos decir que estas agencias representan, en potencia, un territorio para el levantamiento de una gramática de la inmovilidad. Este tema lo retomaré en el capítulo III.

Por otro lado, en relación a la idea de *nomadización* de Deleuze y Guattari, existe una conexión entre estas ideas y las características rizomáticas de las RR.CC. En efecto, como los/las actantes se pueden visualizar sólo a través de su *performance*, no existirían territorios fijos como “la danza” o “la música” de manera previa que puedan imitarse entre sí, sino actantes que irían mutando (*nomadizando*) en sus características y funciones a través de la *performance* misma. Volviendo entonces a la pregunta de Schröder, a estas alturas retórica, sobre las fronteras entre danza y música (Schröder 2017: 142), esta frontera en sí misma no existiría tampoco como territorio liminar fijo, pues se nublaría a través de la *performance*, y por lo tanto su localización se volvería ininteligible. Todo lo anterior a través de un constante proceso de definición performativa (Latour 2008 [2005]: 57).

Ahora bien, el modelo metafórico de Cook puede contribuir a la hora de mapear de manera precisa las consecuencias de las agencias que inciden en la *performance* coreomusical: qué agencias provocan respuestas complementarias y cuáles no, y por qué motivos. Volvamos a nuestro ejemplo de “el/la *performer* se mueve por la música”. En este ejemplo en particular, localizábamos a “la música” como agencia (mediadora o intermediadora, dependiendo de sus características), y el/la *performer* como actante. Supongamos que la música refiere a una danza urbana (anteriormente habíamos considerado una cumbia villera), es decir, una música con características semánticas específicas, que tiene asociada una danza también específica. Al ser la música una agencia mediadora, el/la *performer* se verá obligado/a a decidir si responde de manera consistente o coherente al estándar del estilo. Y de responder de manera coherente, tendrá que decidir también cómo se diferencia

del paradigma de la danza urbana propuesta, es decir, si su diferenciación generará complementación o contienda. Todas estas decisiones pueden ir cambiando una o más veces durante la *performance*, y hablan del poder mediador de la agencia. Este decidir va definiendo las características particulares de la *performance* del/de la *performer*, a través de un amplio abanico de posibilidades que pueden ir desde el estándar de la danza urbana específica - en el caso de una respuesta consistente (ver ejemplo "[video 04](#)") -, hasta la multiplicidad performática presente en la danza contemporánea - en el caso de una respuesta coherente en contienda (ver ejemplo "[video 05](#)"), o en el de una respuesta que considere una *nomadización* de todas las posibilidades metafóricas²⁰ (ver ejemplo "[video 06](#)").

Finalmente, creo necesario recalcar que las RR.CC. se fundamentan en la necesaria existencia de la *performance*, dado que es en la acción misma que se producen fluctuaciones de figuraciones tanto de actantes como de agencias. Dicho de otra manera, estas fluctuaciones (de actantes, de agencias) se producen en la red durante las interacciones entre las áreas genéricas, de entrada y de mezcla (usando los términos de Jordan), y es a través de estas interacciones que las fluctuaciones se van modificando y re-definiendo. Volviendo a nuestra *performance* del/de la *performer* moviéndose de manera rápida, enérgica y desarticulada - nuestra área de entrada 1 - mientras suena una trama con impulsiones aleatorias - nuestra área de entrada 2 - (ver ejemplo "[video 01](#)"), podríamos suponer un conjunto muy amplio de posibles agencias, localizadas en el área genérica, que incidirían tanto en el/la *performer* (por ejemplo, "espasmo", "locura", "desarme", "implosión", "descontrol", "fragmentación", etc.) como en la música (por ejemplo, "contemplación", "interrupción", "constancia", "paisaje", "espacio", "sutileza", etc.). Estas incidencias ejercidas por el conjunto de agencias pueden también irse cruzando a través de la *performance*. Por ejemplo, una agencia que incida en la música (supongamos

²⁰ Esto último estará cruzado por una serie de otras agencias que incidirán en la resultante: referentes del estándar, ecología del lugar de la *performance*, actantes tecnológicos asociados, etc.

“contemplación”) puede provocar una información sonora resultante que se podría transformar en una nueva idea (supongamos “interioridad”), la que a su vez intervendría como nueva agencia en la *performance* del/de la *performer*. Por último, en el área de mezcla, podríamos observar las nuevas ideas que emergerían (por ejemplo, “extensión”, “inutilidad”, “convergencia”, “desesperanza”, etc.), las que provocarían nuevamente agencias que incidirán de vuelta en las áreas de entrada y genérica. En suma, a través de la *performance* - y debido a ella - las nuevas ideas pueden irse transformando en nuevas agencias (y figuraciones) que incidirán en las áreas de entrada, dialogando con las agencias que provienen del área genérica, modificándolas y provocando nuevos resultados, generando así un prolífico conjunto de bucles de características autopoieticas²¹.

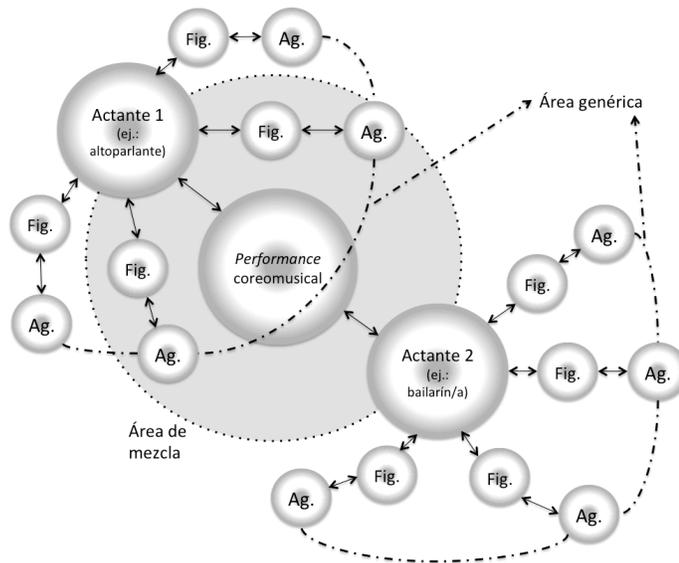


Fig. 7.: Esquema que muestra de manera sintética los distintos aspectos de la metodología de RR.CC. que proponemos en este capítulo. En la figura, “Fig.” corresponde a la abreviación de figuración, y “Ag.” a la de agencia.

²¹ Esto hace recordar al planteamiento de la teatrológica alemana Erika Fischer-Lichte respecto a que “la realización escénica se produce y se regula por medio de un bucle de retroalimentación autorreferencial” (Fischer-Lichte, 2011 [2004]: 78) y “autopoietico” (*op. cit.*: 81).

I.4.3 Categorías de Interacción en las Redes Coreomusicales

Consideremos a continuación las diversas categorías de interacciones entre música y danza (“análoga” o “dependiente”, de “diálogo”, interdependiente” e “independiente”; Smith 1981, Butterworth 2012) desde la perspectiva de las RR.CC. En primera instancia, las interacciones análogas o dependientes generarán mayor estabilidad en las figuraciones que adopten agentes y en el rol que tomen los actantes. Mientras que las interacciones independientes propenderán a modificar más enfáticamente sus agentes a través de la *performance*. Por ejemplo, en una danza que se desarrolle desde la visualización musical, es decir, en una interacción análoga o dependiente, la música cumpliría muy probablemente un rol de agencia mediadora de los movimientos del/de la actante-*performer*. Pero en una *performance* en la que el/la *performer* interactúa de manera interdependiente o independiente con la música, podrían percibirse en distintos momentos diversos agentes impredecibles que intervendrían (de manera mediadora o intermediadora), más allá de lo previsto por el/la actante-*performer* (ver ejemplo “[video 07](#)”). Esto se enriquecería en un complejo y diverso ir y venir dentro de las RR.CC.

Ahora bien, y también desde la perspectiva de las RR.CC., el modelo de Rymer (2017) sobre interacciones entre coreógrafo/a y compositor/a puede sernos muy útil en el análisis de las agencias que incidirán en el proceso creativo de ambos (coreógrafo/a y compositor/a) en tanto actantes. Pues cada uno de los siete procesos, a través de cada uno de los seis aspectos descritos, presentan en sí mismo variadas agencias, en su mayoría mediadoras del proceso creativo. De esto se desprende que el modelo permite observar también las gradaciones de mediación de estas agencias, es decir, “que tan mediadora” resulta una agencia respecto de otra sobre un/a actante, esto último en coherencia con la gradualidad que el modelo propone.

Para visualizar mejor lo anterior, imaginemos el siguiente ejemplo: Si observamos el aspecto 2 (emergencia del concepto), podemos inferir que el/la coreógrafo/a puede

“realizar” completamente el concepto del/de la compositor/a (proceso 1 en el modelo de Ryman), siendo en este sentido el concepto musical una agencia mediadora contundente en él/ella en tanto actante-coreógrafo/a. Pero también el/la coreógrafo/a podría “interpretar” (proceso 2) el concepto del/de la compositor/a. Y en esta interpretación, si bien la música seguiría siendo un agente mediador sobre el/la actante-coreógrafo/a, entrarían a jugar otros agentes secundarios. Entre ellos, los criterios por los cuales se decidirá respecto a qué de la música se va a interpretar, si toda o parte de ella (en otras palabras, nos referimos al filtro que se aplicará sobre el concepto musical completo), y respecto a cómo específicamente se va a realizar esta interpretación (a qué otra cosa se traducirá lo que el filtro arroje por resultado).

Sin embargo, y continuando con nuestro ejemplo (aspecto 2), en el caso en que el concepto del/de la compositor/a fuese “discutido” con el/la coreógrafo/a para su elaboración (proceso 3), la red se vuelve bidireccional, incidiendo por este motivo una diversidad de agentes en ambos/as actantes (compositor/a y coreógrafo/a), lo que puede complejizar y diversificar la *performance* resultante. Lo enriquecedor de esto último, es que esta discusión no es otra cosa que una *performance* previa entre actantes-creadores/as, que arrojará por resultado otra *performance* de características coreomusicales. Y en esta *performance* previa entre actantes-creadores/as, los agentes que inciden son numerosos, y se relacionan con cada una de las preocupaciones, intereses, cuidados, previsiones, curiosidades, intuiciones, etc., que considera un/a creador/a durante su acto creativo. El caso más enfático en esta dirección de complejización (de *performance*, de agentes primarios y secundarios) es sin duda aquel en el que el concepto surge a través del “trabajo mancomunado e igualitario” de ambos artistas (proceso 4), pues no solo se discute - gracias a la participación de las numerosas agencias mediadoras concurrentes -, sino que además se busca una gradación equilibrada en la toma de decisiones - lo que implica la afluencia de nuevas agencias para determinar este equilibrio.

Para cerrar nuestro ejemplo, los tres procesos restantes son muy parecidos a los primeros tres ya explicados, pero en dirección contraria, es decir, hacia la “realización” completa del concepto del/de la coreógrafo/a por parte del/de la compositor/a (proceso 7)²². Por lo mismo, expresan manifestaciones análogas de sus posibles agentes, pero con gradaciones que siguen una trayectoria opuesta a la descrita en los primeros tres procesos.

En resumen, y para concluir, me permito señalar nuevamente que esta metodología para la exploración de las RR.CC. que acá he presentado - en diálogo con los postulados de Hodgins, Jordan, Smith-Butterworth y Rymer -, representa una suerte de caja de herramientas de características flexibles, sensible a las características proteicas de las relaciones entre música y danza. Considerando que esta metodología tiene su origen precisamente en la investigación práctica de la que aquí doy cuenta, con ella abordaremos a continuación un examen de las RR.CC. emergentes en contextos práctico-creativos que consideran los umbrales de silencio e inmovilidad.

²² El proceso 5 considera que el concepto del/de la coreógrafo/a sea “discutido” con el/la compositor/a, y el proceso 6, que sea “interpretado” por el/la compositor/a.

II - Silencio

Cuando no hay nada que escuchar, todo comienza a sonar. El silencio no es la ausencia de sonido sino el comienzo de la escucha. (Voegelin 2010: 83)

Los seres humanos en un estado contemplativo pueden escuchar en silencio, tal como los animales con visión nocturna pueden ver en la oscuridad. (Jankélévitch 2003 [1961]: 150)

El silencio contiene todo dentro de sí mismo. No está esperando nada; siempre está totalmente presente en sí mismo y llena completamente el espacio en el que aparece. (Picard 1952: 1)

...porque en aquel sitio el mismo silencio guardaba silencio a sí mismo... (De Cervantes 2012 [1615]: 508)

II.1.- Introducción

La palabra “silencio” tiene muchas implicaciones, que se nos presentan tan sutiles y diversas como la audición que éste pareciera solicitarnos. Por ejemplo, el historiador irlandés Colum Kenny define doce “tipos de silencio”, los que se refieren en su conjunto a significados asociados al ejercicio del silencio en la vida diaria: el silencio sabio, el silencio modesto, el silencio astuto, el silencio elocuente, el silencio mudo, el silencio atónito o estupefacto, el silencio culpable, el silencio fuerte, el silencio débil, el silencio ceremonial, el silencio satisfecho, el silencio inactivo, y el silencio de la muerte (Kenny 2018 [2011]: 6-47). Por otro lado, el filósofo español Carlos Thiebaut plantea que existirían silencios positivos (por ejemplo, el del intelectual en su ejercicio reflexivo) y

negativos (por ejemplo, el del silencio del aislamiento como castigo), y que esta polaridad expresaría que “una misma realidad, la de la ausencia de palabras, tiene significados diferentes según sean sus contextos y su carácter performativo” (Thiebaut 2017: 219-20).

Sin embargo, tipologías como éstas (el mismo Kenny describe algunas taxonomías anteriores a la suya, de características similares), se enfocan en aspectos conductuales relacionados con el silencio, y con énfasis en los usos del silencio verbal. En general no contemplan aspectos que tengan que ver con una ontología del silencio, como tampoco con las características que surgen desde el intento de su percepción. Durante el desarrollo de la presente investigación, y particularmente debido al trabajo exploratorio con los umbrales perceptivos de silencio e inmovilidad, se hizo crecientemente necesario profundizar sobre estas dos últimas dimensiones.

En primera instancia, el término silencio puede ser entendido como la “circunstancia de no haber ningún sonido en un sitio o en un momento” (Moliner 1981, en Serra 1999: 64). Desde esta perspectiva, estaríamos en presencia de una condición silenciosa categórica y definitiva. A esta perspectiva de silencio me enfocaré en la primera parte de este capítulo, levantando una discusión respecto a lo que podríamos denominar como “silencio absoluto”, o en palabras del filósofo suizo Max Picard, respecto al silencio como “fenómeno autónomo” (Picard 1952: ix).

Ahora bien, articulado con lo anterior, e igualmente en la primera parte del capítulo, me referiré también a otra dimensión que esta discusión devela, una muy cercana a este “silencio absoluto”, tanto así, que también podría ser comprendida como “silencio”. Pues si bien el reflexionar sobre esta condición silenciosa puede llevarnos a entender mejor su esencia, a su vez esta idea de silencio choca abruptamente con su fenomenología. Muy en específico, con las capacidades perceptuales (encarnadas y enactivas) del ser humano. Dicho de otro modo, el silencio absoluto al que apunta Moliner escapa a nuestras posibilidades auditivas, no podemos acceder a ese silencio sino a través de su abstracción.

Podemos pensar en la existencia de un silencio absoluto, pero nunca escucharlo en su completitud. Pero sí podemos acercarnos lo que más permitan nuestros sentidos a este silencio utópico, y atender a lo que surge de este intencionar perceptual.

Este último problema es reconocido de manera específica por el compositor estadounidense John Cage: “No existe el silencio como tal. Vayan a una cámara sorda y escuchen allí su sistema nervioso en funcionamiento y su sangre circulando” (Cage 2002 [1961]: 51). Este “sonido silencioso” así entendido sería una presencia inherente a nuestra existencia, una concomitancia eterna e ineludible. Bajo esta perspectiva, nuestra percepción auditiva nunca será absolutamente silenciosa. Y, por lo tanto, el intento por escuchar ese silencio absoluto, por acercarnos lo más posible a él, devela una dimensión perceptual de características muy sutiles. En ese intento, surge una “audición silenciosa”, es decir, una escucha de esos sonidos que se sitúan en el terreno límite entre lo audible y lo inaudible. Sonidos discretos, microscópicos, silenciosos.

Así, considerando estas reflexiones respecto a sonido silencioso y audición silenciosa, y aceptando la invitación de Cage arriba citada, decidí realizar, junto a la *performer*, una visita a una cámara anecoica. Buscamos allí explorar a fondo esta colisión entre las dimensiones ontológica y fenomenológica del silencio. Para lograr este objetivo, nos propusimos realizar una práctica de audición silenciosa al interior de esta cámara, la que proveyó las condiciones de aislamiento acústico necesarias para atender a lo que allí emergía. Los resultados de esta experiencia, descritos en la segunda parte de este capítulo, dejaron de manifiesto la diversidad presente en la percepción durante este tipo de audición silenciosa, logrando describir una suerte de bitácora de sonidos silenciosos.

La experiencia en la cámara anecoica también dejó de manifiesto la importancia de la situación contextual (fisiológica, ecológica, cultural) en la percepción de los sonidos silenciosos que surgen producto del ejercicio de una audición silenciosa. En efecto, el contexto auditivo es determinante sobre aquellos sonidos que somos (o no) capaces de

percibir. Esto debido a que, o la correspondencia con el entorno sonoro lo permite (o no, por medio de procesos de enmascaramiento), o nuestro sistema psicoauditivo es (o no) capaz de percibirlos. La audición de los sonidos silenciosos estaría delimitada entonces por dos contextos: uno perceptual, y otro que considere aspectos ecológicos y culturales relacionados con esta percepción. Por lo tanto, para el desarrollo de los objetivos de la presente investigación, se hizo indispensable el estudio y activación de una tecnología de la audición silenciosa, aspecto que desarrollo en la tercera parte y final de este capítulo. Esta implementación me permitió abordar las implicaciones y consideraciones que derivaron del trabajo práctico con sonidos localizados en el umbral del silencio, factibles de ser percibidos a través de una audición silenciosa.

Considerando todo lo anterior, me propuse la búsqueda de una definición de silencio desde las perspectivas ontológicas, fenomenológicas, y tecnológicas arriba planteadas. ¿Qué es el silencio? ¿dónde se encuentran sus umbrales perceptivos? ¿qué determina estos umbrales? La resolución de estas interrogantes, siempre al calor de la práctica artística, me permitió dar claridad respecto a la pregunta de investigación transversal, sobre las características que tienen las RR.CC. que surgen en los umbrales de silencio e inmovilidad. En lo que sigue, profundizaré sobre los hallazgos encontrados, producto de la búsqueda de respuestas a estas preguntas.

II.2.- Ontología del silencio y fenomenología de la audición silenciosa

Me permito iniciar esta sección con la siguiente reflexión: No somos capaces de acceder perceptualmente a un silencio absoluto como tal, pero sí podemos aceptar la existencia de la ausencia total de silencio, e incluso vincularla a situaciones particulares (el silencio que existe en el vacío, por ejemplo). Esto último pues, aunque el silencio absoluto - es decir, ese vacío total de sonidos, esa nada absoluta sonora - no es accesible a través de la experiencia perceptual/corporal - es decir, como su búsqueda es imposible, utópica -, aún así podemos profundizar en ese silencio absoluto y utópico como condición. Y en esta

profundización, también reflexionar sobre aquella dimensión sutil que rodea a este silencio absoluto, y que podríamos también considerar como silencio.

Para indagar sobre esta instancia, me parece necesario citar inicialmente al filósofo francés Vladimir Jankélévitch. Según él, existiría una diferenciación entre silencio y “la nada” [*nothingness*], una diferencia que evidenciaría un “límite inconcebible”:

[E]l silencio no es, después de todo, la nada [*nothingness*]. El silencio absoluto, como el espacio puro o el tiempo desnudo, es un límite inconcebible. (...) La nada [*nothingness*], se podría decir, no tiene propiedades. (...) Dos nadas [*nothings*] son solo una sola, misma nada [*nothing*], un solo, mismo cero. Pero el silencio tiene propiedades diferenciales: y como resultado, esta nada [*nothingness*] en particular no es *nada en absoluto* [*nothing at all*] (...), no es (...) la negación de todo ser. (Jankélévitch 2003 [1961]: 136-7)

De la cita de Jankélévitch se pueden desprender dos comentarios. El primero se relaciona con una diferencia que él hace entre “silencio” y “silencio absoluto”. Este último representaría el lugar último donde todo sonido finaliza. Un lugar liminar, que además sería incomprensible, es decir, un lugar que no sería accesible al conocimiento y/o a la experiencia, un lugar “sin propiedades”, “la negación de todo ser”: la nada. Sin embargo, el “silencio”, a diferencia del “silencio absoluto”, se diferenciaría de esta nada. Es decir, el “silencio” sí tendría ciertas propiedades, y estas propiedades lo diferenciarían de la nada. Y, precisamente, un segundo comentario guarda relación con el surgimiento de la pregunta sobre cuáles serían esas propiedades que diferenciarían al silencio de la nada. Una respuesta posible es que el silencio, así concebido, no sería vacío ni cese, sino atenuación. Pues una “atenuación de la intensidad, está en el umbral de lo inaudible, un juego que juega con casi nada”²³ (*op. cit.*: 142). Lo paradójico de esto último es que, si este silencio es atenuación, entonces es también ineludiblemente parte de lo sonoro²⁴.

²³ “una nada relativa o parcial, y no una nada absoluta” (*op. cit.*: 137)

²⁴ Esto impulsa a Jankélévitch a explorar las propiedades diferenciales del silencio en música. Por ejemplo, en su frase “desde el silencio, hacia el silencio, a través del silencio” (*op. cit.*: 133), expone tres tipos de

Esto último hace pensar que existiría un conjunto de tres elementos indisolubles e interdependientes: sonido, silencio, y “silencio absoluto”. Y esta triple tensión entre estos elementos se vería intermediada, según nos explica la etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa Gautier, por “los tipos de presencia y afecto invocados por el término [silencio]” (Ochoa Gautier 2015: 184). El silencio tendría entonces un alto poder connotativo - de presencia, de afectos -, poder que no podría desplegarse si no existiese esta tensión, es decir, si no tuviéramos por un lado ese “límite inconcebible” del “silencio absoluto” como referente inalcanzable, y el mundo de los sonidos - tanto los atenuados como los explícitamente audibles - por el otro. Y sería precisamente a través de este poder connotativo que las propiedades diferenciales del silencio se multiplicarían. Como corolario, surge también otro límite, uno que sí es asequible: la idea de “umbral”. En la medida en que el silencio es establecido por la ausencia de un sonido determinado (por ejemplo, en el silencio musical), el umbral será más claro y acotado. Y en la medida en que la búsqueda de silencio se extrema (por ejemplo, en la búsqueda cercana a ese silencio absoluto), el umbral con el sonido se volvería más borroso. En su mayor extremo, estaríamos en presencia de ese “límite inconcebible” al que se refiere Jankélévitch.

Ahora bien, una exploración extrema del umbral de silencio permitiría experimentar con un “sonido infinitesimal” (Jankélévitch 2003 [1961]: 143), es decir, un sonido infinitamente pequeño, o más precisamente, un sonido tan atenuado que tiende a la nada, que limita con la nada, y que en ese limitar se vuelve infinito. Un sonido así ofrecería un territorio prolífico para la creación de una “micro-música” (*ibid.*). Esta última sería abundante en sus características internas, potenciando y expandiendo la triple tensión arriba descrita. Pues, tal como plantea el filósofo francés Jean-Luc Nancy, la resonancia a la que dispondría una búsqueda del silencio como la aquí señalada, convocaría a un

silencio distintos: el que precede a la música, el que sucede a esta, y el que interrumpe su continuidad, o más precisamente, la suspende.

tránsito, o más precisamente una evocación, que iría desde el sujeto fenomenológico hacia un otro resonante, es decir, “hacia el espaciamiento intensivo de un rebote que no se acaba en ningún retorno en sí sin enseguida lanzar una llamada en eco a este mismo sí-mismo” (Nancy 2006 [2002]: 20). La resonancia del sonido silencioso así concebida no sólo tendría por lo tanto características reflexivas, sino además productivas y multiplicativas. Se trataría del sonido infinitesimal en toda su microscópica infinitud, al que se accedería desde su propia fenomenología. Es decir, desde una disposición a su resonancia, producida gracias al ejercicio de una audición silenciosa.

Un ejemplo de la experiencia de una micro-música como la arriba descrita, lo representa la obra 4'33'' de John Cage, estrenada en 1952 en la localidad de Woodstock en EE.UU.²⁵. Esta obra obtiene su nombre de su extensión temporal, producto de la suma de silencios que en su conjunto duran esa cantidad de tiempo. Así, al usar la convención del concierto de música “clásica” para la exposición de estos silencios (es decir, considerando una escucha silenciosa por parte del público), coloca en el escenario precisamente la dimensión utópica del silencio. Y éste nunca llega, pues su búsqueda es constantemente interrumpida por los sonidos ambiente de la sala o de fuera de ésta. Estos sonidos permiten el surgimiento de la triple tensión sonido - silencio - silencio absoluto a la que me he referido, y con ella, la emergencia de la dimensión sonora infinitesimal. El mismo Cage hablaba de cómo “el silencio abre las puertas de la música a los sonidos del ambiente”, concluyendo que “[e]l espacio y el tiempo vacíos no existen” pues “[s]iempre hay algo que ver, algo que oír” (Cage 2002 [1961]: 8).

²⁵ La obra ha sido desde entonces ampliamente interpretada por numerosos músicos de diversos ámbitos. Por ejemplo, existen versiones de los músicos estadounidenses Frank Zappa (1993) y James Tenney (2002). En 2019, el sello *Mute Records* editó un compilado de versiones de 4'33'' realizada por 50 artistas distintos, entre ellos, grupos de rock y pop como *Depeche Mode*, *New Order*, *Erasure*, *Wire*, *A Certain Ratio*, *The Afghan Whigs*, y *Cabaret Voltaire*, y músicos como Yann Tiersen, Mick Harvey, Lee Ranaldo, e Irmin Schmidt. Por último, cabe señalar que Larson Associates, consultoría que ofrece soluciones tecnológicas a diversas organizaciones artísticas, desarrolló en 2014 la aplicación 4'33" para iPhone. Esta aplicación permite a los usuarios, tal como se indica en https://johncage.org/4_33.html, “capturar una ‘interpretación’ de tres movimientos de los sonidos ambientales en su entorno, y luego cargar y compartir [geolocalizadamente] esa interpretación con el mundo”.

Según James Pritchett, escritor estadounidense especialista en la música de Cage, los fundamentos de esta reflexión que propone 4'33'' respecto al silencio “no se encuentran en las obras de Cage de los años 50 y 60, sino en un entorno estético” (Pritchett 1993: 59). En concreto, sus orígenes provendrían de dos impulsos creativos. Uno, su “Conferencia sobre Nada” [*Lecture of Nothing*], realizada en el Club de los Artistas en Nueva York, en 1950, dos años antes del estreno de 4'33'' en Woodstock. A continuación, una cita de esta conferencia:

Estoy aquí , y no hay nada que decir . (...)
 No tengo nada que decir
 y lo estoy diciendo y eso es
 poesía como la que necesito .
 Este espacio de tiempo está organizado
 No hay que temer a estos silencios

(Cage 2002 [1961]: 109).

La declaración poética de Cage es bastante elocuente, tanto por sus silencios (representados en los espacios sin nada escrito) como por sus palabras: su enfoque en el silencio (“no hay que temer a estos silencios”), y la importancia de su temporalidad (“este espacio de tiempo está organizado”). Y de esto último desprendo la necesidad de su *performance*, de su concreción en una matriz temporal. Así, esta poesía de Cage representaría no sólo una profunda reflexión sobre el valor del silencio, sino que además, desde el punto de vista perceptual, nos invita a través de sus silencios a la experiencia una audición silenciosa.

El segundo impulso que antecede a 4'33'' sería la idea (nunca realizada) de la obra “Rezo Silencioso” [*Silent Prayer*], que apunta Cage en 1948, cuatro años antes del estreno de 4'33'':

[C]omponer una pieza de silencio ininterrumpido y venderla a Muzak Co. Tendrá una duración de 3 o 4 minutos y medio (esas son las longitudes estándar de la música "enlatada") y su título será *Silent Prayer*. Funcionará con una sola idea que intentaré hacer tan seductora como el color, la forma y la fragancia de una flor. El final se acercará a la imperceptibilidad. (Cage, 1948, citado en Kahn, 1999: 178)

En este impulso hay tres aristas que llaman la atención. Primero, la idea de venderla a Muzak Co., empresa estadounidense dedicada a suministrar música de fondo o "música de ascensor" a tiendas y otros establecimientos, pone de manifiesto la voluntad de Cage respecto a la interacción que la obra tendría con su entorno sonoro: *Silent Prayer*, al poder suceder en centros comerciales y otros establecimientos públicos, tendría que aceptar inevitablemente como parte de su experiencia auditiva los sonidos azarosos que estos lugares públicos (normalmente ruidosos) emiten. En este sentido, la tensión entre la audición de *Silent Prayer* y este ambiente ruidoso e impredecible, permitiría una importante multiplicación de posibilidades de una audición silenciosa, más allá de la sala de conciertos.

Segundo, su final imperceptible, localizaría la necesidad de silencio de Cage en la vida misma, confundiendo así en un solo acto *performance* artística y cotidiana. De este modo, el espectador o auditor legitimaría o no el discurso estético en lo cotidiano (por ej., en un ascensor musicalizado por Muzak Co.), a través de un proceso metonímico de lo micro-sonoro, que se deslizaría entre la indiferencia y la conmoción admirativa. La invitación (tácita) de Cage entonces, sería a escuchar los sonidos silenciosos en cualquier lugar y en cualquier momento, a realizar la *performance* de su percepción a voluntad. Es en esta invitación que se encuentra una importante motivación de la presente investigación.

Y aquí se encuentra una tercera arista: visto de este modo, 4'33" más que una representación, se trataría de un llamado, una alerta de Cage para que encontremos nuestros propios silencios. En este sentido, Pritchett se refiere a esta obra como un "homenaje a la experiencia del silencio" (Pritchett 2009: 177), pues a través de su

performance nos invita a un tipo de audición discreta, silenciosa, y por sobre todo inspiradora en la búsqueda de silencio, pues nos invitaría a recordar que depende sólo de nosotros el intencionar su percepción y reconocimiento. El escritor y teórico del sonido estadounidense Brandon LaBelle expone esto último aduciendo que el gesto musical de Cage se entendería “no sólo como una forma de producción cultural, sino como una plataforma para la reflexión crítica (...) [y por lo tanto como] una reinención de la práctica musical” (LaBelle 2015: 3). Así, 4’33’’ sería tanto “un silencio, como una investigación de sus efectos, dirigiéndose explícitamente a la audiencia musical en el acto mismo de escuchar” (*op. cit.*: 16). Y en este sentido, sería la intencionalidad en la audición, la “escucha como *acto*” (*ibíd.*), la que permitiría el acceso a esos sonidos discretos y/o silenciosos.

Ahora bien ¿Qué ocurre con esa audición específica? ¿cuales son sus características? Al respecto, el músico y escritor inglés David Toop nos dice que cuando “el silencio u otras modalidades del fenómeno de la escucha son representados por medios ‘silenciosos’, esa mediación se vuelve más aguda” (Toop 2016 [2010]: 12). Es decir, podríamos concluir que la experiencia de una micro-música posibilitaría una expansión de la percepción durante su recepción, lo que a su vez nos permitiría atender a una serie de detalles microscópicos, imposibles de acceder en la mediación con otros sonidos menos discretos. En síntesis, cuando buscamos escuchar el silencio, estaríamos en realidad propendiendo hacia una audición silenciosa expandida, es decir, hacia una microscopía de la audición silenciosa.

Para cerrar, un último comentario respecto a 4’33’’: Según el compositor y académico estadounidense Kyle Gann, la dualidad sonido-silencio en Cage se disolvería en esta obra, transformándose en meros aspectos del mismo continuo (Gann 2010: 163). De esta manera, podríamos entender esta obra como un intervalo, una brecha que surge en esta dualidad en disolución, una apertura por donde podemos acceder a la percepción de un continuo silencioso, superando así la dualidad sonido-silencio para dejar paso a la triple

tensión sonido - silencio - silencio absoluto. Dicho de otro modo, sería esta brecha la que permitiría la percepción de esta tensión continua, y por lo tanto, la emergencia de un sonido infinitesimal, de una micro-música, y de una microscopía de la audición silenciosa.

Esta idea de intervalo o apertura trae a colación la idea japonesa de *ma* (間). Esta palabra puede ser traducida, precisamente, como intervalo, brecha, abertura, espacio entre, tiempo entre. Pero no se trata de cualquier tipo de intervalo: el *ma* contendría la vacuidad generadora de todo lo perceptible. Una buena manera de entender profundamente su significado es observar su grafía. En ella se observa la unión de los símbolos *mon* (puerta, 門) y *hi* o *tsuki* (sol o luna respectivamente, 日). De este modo, un *ma* sería una instancia en la que la luz – o en nuestro caso, el sonido y/o el movimiento - brilla a través de una abertura - los momentos de “no-hacer” - (Pilgram 1986: 259)

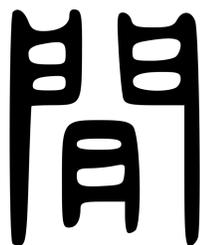


Fig. 8: Grafía de la palabra *ma*²⁶.

Así, *ma* posee la idea subyacente de silencio (y también inmovilidad) potencial, es decir, ese intersticio silencioso en el que existen potencialmente todos los sonidos.

²⁶ Imagen de dominio público GNU - GPL, extraída el 23 de julio de 2021 desde <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E9%96%93-bigseal.svg> (cortesía, permiso y copyright del sitio web de Richard Sears © 2003).

Parafraseando a Picard, el silencio ya no sería un fenómeno en sí mismo, sino aquel sonido que aún no se ha producido²⁷.

Este concepto de vacuidad contenedora de existencia también es desarrollado en el *Tao Te King*, piedra angular de la filosofía taoísta, escrito por Lao Tse en el siglo VI a. de C. Este libro señala en su epigrama XI lo siguiente:

Treinta rayos convergen en el cubo de una rueda
pero es de su vacío que depende la utilidad del carro.
Modelando la arcilla se hacen vasijas
pero es de su vacío que depende la utilidad de la vasija.
(...)
En consecuencia
así como nos beneficiamos con lo que es
debemos reconocer la utilidad de lo que no es. (Tse y Soubllette, 1990: 56)

Es decir, sería en su “no-ser” (*wu-wei*, 無為) que el ser tendría su existencia. En este sentido, el *ma* puede ser entendido como una manifestación del *wu-wei*. Un “no-hacer” que proviene de un “no-ser”. O dicho en términos más occidentales, no es en otro sitio que en el de la vacuidad que proviene de la búsqueda del silencio, que el sonido tiene existencia. Acá nos encontramos con un tipo de existencia potencial propia del *ma*, pero también con una existencia literal, pues el *wu-wei* presente en la vasija o en el cubo de la rueda citados en el epigrama, o en los silencios escritos en la partitura de Cage, representan un fundamento y una materialidad a la vez que un espacio potencial.

²⁷ La cita literal es: “[E]l silencio ya no es un fenómeno en sí mismo, sino simplemente la palabra que aún no se ha pronunciado” (Picard 1952: 64).

II.3.- La diversidad de la percepción en la audición silenciosa

Como he intentado exponer hasta ahora, cuando buscamos ese “límite inconcebible” que representa el silencio absoluto, sucede lo que indica el epígrafe de la académica inglesa Salomé Voegelin: “todo comienza a sonar”. Voegelin entiende el silencio como un acto interactivo particular entre el medio y nuestro sistema auditivo, una escucha intersubjetiva que posibilita la percepción (“la más lúcida”) de los sonidos pequeños, diminutos, silenciosos, y nos invita a explorarlos como condición sónica (Voegelin 2010: 82-3). Están ahí los sonidos pequeños del cuerpo a la vez que los del entorno silencioso, mezclándose y produciendo así una “fugaz simultaneidad de la escucha” (*op. cit.*: 84).

Estos micro-sonidos producen, en palabras de la propia Voegelin, una estética de lo silencioso, o más específicamente, “hacen sonar la autonomía del momento estético” (Voegelin 2010: 84). Así, en ese aquí y ahora de la audición silenciosa, lo causal se desvanece, los sonidos discretos se desvinculan de su fuente, y lo auditivo se vuelve compacto e infinito. Así, según Voegelin, estaríamos en presencia de una hiperrealidad, es decir, una realidad en sí misma, no representacional, y poderosamente subjetiva, localizada en ese momento de simultaneidad entre escuchar y hacer micro-sonidos. Y, como indica el epígrafe de Picard, esta hiperrealidad estaría siempre presente, llenando completamente el espacio en el que existe.

Así, motivados por la búsqueda de explorar esta hiperrealidad en tanto condición sónica de los sonidos microscópicos que Voegelin describe, y a la vez con la idea de poder constatar en terreno lo descrito por Cage respecto a su experiencia personal - de percepción discreta y silencio - en una sala cámara anecoica²⁸, efectuamos junto a la *performer* una visita a una sala de estas características. La visita se realizó el día 31 de

²⁸ Una cámara anecoica o cámara sorda es una sala especialmente diseñada para que sus paredes, techo y suelo interiores no reflejen onda acústica alguna, y para que además se encuentre totalmente aislada de los sonidos del exterior. Normalmente son usadas para la realización de medidas y estudios acústicos.

julio de 2019, y la sala anecoica a la que se asistió fue la ubicada en la Universidad Tecnológica de Chile INACAP, en la sede Ñuñoa, en Santiago²⁹. Esta práctica tuvo por objetivo central explorar la colisión entre las dimensiones ontológica y fenomenológica del silencio, es decir, entre silencio abstracto y silencio perceptible, y permitió llegar a conclusiones en cuanto a las características que una audición silenciosa adquiere en entornos extremadamente silenciosos.

Ya planteamos como Cage esgrimía a modo de argumento para sostener la imposibilidad de percibir el silencio absoluto, la incesante presencia de los propios sonidos del sistema nervioso y circulatorio, los que pudo percibir entrando a una cámara sorda de la Universidad de Harvard. Así, concluía irónicamente después de esta experiencia que hasta que muriera habría sonidos, y que estos continuarían después de su muerte, por lo que no era necesario preocuparse por el futuro de la música (Cage 2002 [1961]: 8). Contemplando esto, el objetivo de nuestra actividad fue el de comparar estos argumentos a través de la propia experiencia. Para esto, la *performer* y yo permanecemos en el interior, de manera solitaria, por 15 minutos cada uno, con el objetivo de realizar una audición silenciosa que permitiera experimentar la triple tensión sonido - silencio - silencio absoluto. Es decir, se trataron de experiencias que apuntaran a develar la microscopía de la audición silenciosa.

²⁹ La sala anecoica de INACAP es una de las dos salas de estas características que se encuentran en Chile. La otra se encuentra ubicada en la Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad Austral de Chile, en Valdivia. Se había contemplado una visita a esta última en agosto de 2020, pero debido a la crisis sanitaria producto de la pandemia COVID-19, la visita tuvo que ser suspendida.



Fig. 9: Imágenes de la *performer* durante la visita a la cámara anecoica de la Universidad Tecnológica de Chile INACAP.

II.3.1.- Mi experiencia

Antes del ingreso a la sala, mi expectativa era la de poder escuchar dentro los dos sonidos a los que Cage hacía referencia: mis latidos cardíacos, y además el sonido agudo de mi sistema nervioso. Este último sonido lo había podido percibir con anterioridad más claramente después de haber estado expuesto a sonidos de alta intensidad, como los propios de un concierto de rock, o los de una discoteca. Por lo mismo, creía tener la convicción que conocía el sonido al que Cage se refería, y que la audición en la cámara anecoica sería una corroboración de esta certeza. Sin embargo, la experiencia me llevó a conclusiones diferentes.

Lo primero que sucedió es que percibí un sonido muy similar al zumbido propio de las luminarias fluorescentes, un sonido sostenido que podría haber localizado entre los 2 y los

3 kHz. Convencido de que esta era la causa, pedí que apagaran la luz de la sala³⁰. En ese instante, y para mi sorpresa, me di cuenta que el sonido persistía, pese a encontrarme a oscuras. Tuve que concluir entonces que ese sonido lo generaba mi propio cuerpo, y que probablemente éste estaba vinculado a mi sistema nervioso. Así, aceptando este primer sonido como parte de mí fisiología, continué escuchando.

Luego de unos minutos, pude escuchar los sonidos agudos sostenidos que esperaba inicialmente, similares al sonido sinusoidal. Estos se encontraban muy por sobre el rango del primer zumbido detectado, probablemente entre los 8 y los 12 kHz. Al poco rato, se sumó un tercer conjunto de sonidos, esta vez de características tónicas e impulsivas, que pululaban a gran velocidad en un rango agudo, el cual, me dió la impresión, se enmarcaba entre los dos sonidos previos. Este triple conjunto de sonidos agudos, todos probablemente vinculados a mi sistema nervioso, superaba la descripción de “sonido agudo” que hacía Cage.

Mientras estaba concentrado en la audición de este conjunto de sonidos agudos, empecé a escuchar un martillar lejano, que primeramente adjudiqué, de manera descuidada, a alguna construcción que se estaría realizando en el sector. Pero después de unos minutos caí en cuenta que era totalmente imposible que en una cámara anecoica se pudieran percibir sonidos de afuera de la sala. Entonces, comencé a tomar el pulso de mi muñeca, y pude constatar que el martillar que escuchaba era sincrónico con mi pulso. Pude concluir en ese momento que estaba percibiendo la pulsión de mi sistema circulatorio.

A la concientización de los sonidos ya descritos, se sumaron finalmente la de mi respiración, y la de los sonidos ocasionales de mi sistema digestivo. En definitiva, el

³⁰ La sala contaba con 4 bombillas fluorescentes compactas situadas en el techo. Fuera de estos focos, no había ningún otro aparato eléctrico encendido.

conjunto sonoro final era bastante nutrido, compuesto por al menos seis grupos de sonidos, que resonaban de manera simultánea y, la gran mayoría, de manera constante.

Por último, y desde el punto de vista espacial, pude percibir los sonidos en el centro del espacio, con la excepción del sonido del sistema sanguíneo, el que percibí con una leve inclinación hacia el lado izquierdo. Esto quizás se deba a la leve inclinación del corazón hacia el lado izquierdo del tórax.

II.3.2.- La experiencia de la *performer*

Por su parte, la experiencia de la *performer* tuvo características diferentes. En primer lugar, le llamó la atención lo que ella denominó como un efecto de reducción espacial, acompañado de una sensación de tener los oídos tapados. En concreto, le daba la impresión que los sonidos que ella generaba no se extendían por el espacio, quedando encerrados en su cuerpo. La ausencia de reflexión acústica interna de la sala parecía así impedir que estos sonidos se desplazaran, ajustándose su límite al dado por la piel. Esto trajo por consecuencia la concientización de que la propiocepción que tenía respecto al volumen que ocupaba su cuerpo en el espacio estaba condicionada por la extensión sonora de su propio cuerpo, y que por tanto habría dos límites: el de la piel como permeable, y el de la sonoridad corporal como extensión (en particular, el del reflejo de esta sonoridad en alguna superficie ecoica). Esto le hizo evocar al principio eutónico de contacto consciente a través de la radiación³¹. Es decir, así como se toca con la radiación antes de tocar con la piel, también el sonido toca antes que la piel, y por lo tanto adquiere un cuerpo específico. En resumen, la experiencia develó el hecho de que el sonido corporal (voz, respiración, etc.) es una extensión del espacio propio en el afuera, un desborde del límite concreto de la piel.

³¹ Este principio está explicado en el capítulo III.2.1.

Posteriormente distinguió de manera creciente y acumulativa una gran cantidad de sonidos, que le llevaron a pensar en la idea de “sinfonía corporal”: una pulsación en los oídos, que atribuyó a la circulación sanguínea; otro sonido parecido - aunque menos abombado -, que parecía provenir de su latido cardíaco; un sonido envolvente, estable y constante similar al zumbido del tubo fluorescente que mencioné arriba, que también adjudicó al sistema nervioso (este último lo localizaba al límite de la percepción auditiva); crujidos diversos de huesos y articulaciones; su respiración (de gran intensidad en comparación al resto de los sonidos); el sonido del roce de la ropa, y del roce de la piel contra la piel (estos sonidos los escuchó durante toda la experiencia); e incluso el sonido de sus parpadeos. Cabe señalar que, incluso después de la experiencia en la sala anecoica, la *performer* quedó con la conciencia de este último sonido, volviéndolo a escuchar de manera recurrente en entornos silenciosos. Esta recurrencia le hizo reflexionar sobre la idea y posibles usos de los sonidos del cuerpo como una vía de acceso a la conciencia corporal.

II.3.3.- Conclusiones de la experiencia

En definitiva, y contrastando con la experiencia de Cage, la práctica acá descrita arrojó por resultado un listado de sonidos percibidos, superior en número a los dos sonidos (agudo y grave) que escuchara y señalara el compositor estadounidense (Cage 2002 [1961]: 8). Si bien en ambas experiencias se percibieron sonidos comunes, atribuibles a los sistemas nervioso (zumbido), sanguíneo (pulsación) y respiratorio, esto fue complementado con otros sonidos que se manifestaron como particulares a cada práctica. También fue diferente en ambas experiencias la percepción de la relación de estos sonidos con el espacio. Todo esto lleva a pensar en la diversidad perceptual que existe en la audición silenciosa, diversidad que dependería tanto de las cualidades fisiológicas como de la conciencia corporal de quien escucha.

Confrontemos ahora esta experiencia con lo que se ha investigado respecto a la patología del *tinnitus*. Esta patología se caracteriza principalmente por la percepción de un sonido que no provendría de estímulo externo alguno. Esto se debería en parte a que ciertos *tinnitus* tienen su origen en alguna forma de pérdida auditiva, situación que generaría una hiperactividad del tronco encefálico, para compensar la baja de la actividad neural del oído interno. Así, al aumentar la ganancia de la vía auditiva para realizar esta compensación, también aumentaría la intensidad de la actividad neuronal espontánea sin causas externas (Wimmer *et al.* 2019: 126). Si es así como funciona nuestro sistema auditivo neurofisiológico, es muy probable que la baja actividad perceptual suscitada por la cámara anecoica, haya provocado un fenómeno semejante sobre nosotros, aumentando nuestra ganancia auditiva y por ende nuestra actividad neuronal. Y dado que tenemos distintas fisiologías (en tanto seres humanos distintos), resulta altamente probable que, así como existen personas con diversos *tinnitus* (pulsátiles, no pulsátiles, tonales, no tonales, etc.) y por lo tanto con distintos tipos de actividad neuronal, igualmente la *performer* y yo hayamos realizado una actividad neuronal aumentada y diversa en la cámara anecoica. Esto explicaría la variedad de lo percibido durante nuestra experiencia.

Ahora bien, respecto a la influencia de la conciencia corporal en la particular audición liminar que originó la experiencia acá descrita, ésta dejó de manifiesto la relación articulada y mutuamente dependiente entre los procesos exteroceptivos (percepción de lo que ocurre fuera de nuestro cuerpo) y propioceptivos (percepción de lo que ocurre dentro de nuestro cuerpo). Esta articulación tiene evidentes características enactivas (Varela *et al.* 1997 [1991]: 203-4), por lo que bien podemos concluir que se va definiendo dinámicamente, durante cada segundo de nuestra relación con el mundo.

Además, según la bailarina, coreógrafa y teórica de la danza mexicana Hilda Islas, “la manera en que es vivida la percepción del propio cuerpo tiene mucho que ver con la amplitud o estrechez del código técnico corporal y social que conforma al cuerpo” (Islas 1995: 196), amplitud que se va adquiriendo en las relaciones dinámicas con el mundo,

pues “toda técnica del cuerpo constituye un hábito por aprender” (*op. cit.*: 229). Resulta entonces muy evidente concluir que fue determinante en la experiencia de la *performer* en la cámara anecoica la amplitud de este código técnico (producto de una formación profesional que implica un conjunto de hábitos corporales aprendidos), como así también la estrechez de éste lo fue en la mía. Lo anterior implica además que este tipo de experiencias (y por extensión, toda experiencia) serán tan diversas como personales, y serán determinadas por las técnicas corporales (es decir, por la tecnología corporal) que se tengan adquiridas al momento de ésta.

Por último, cabe señalar también una dimensión sociopolítica que contextualiza lo hasta acá detallado, pues la adquisición de esta tecnología dependerá de las experiencias vividas, y por lo tanto, “de los usos corporales y del espacio-tiempo que (...) permiten la tecnificación social del movimiento” (*op. cit.*: 228). Una sociedad como la moderna, que apuesta políticamente por el desarrollo del movimiento y del sonido en tanto fenómenos productivos, inevitablemente eclipsará la adquisición de una tecnología corporal que permita una propiocepción aguda de los umbrales perceptivos. Dicho de otro modo, es debido a una tecnología particular del poder (tecnología del movimiento y sonido productivos) que se constituye una anatomía política del cuerpo (Foucault 2002 [1975]: 126) coherente con esta tecnología. Una anatomía que insensibiliza, estabiliza y docilita el cuerpo, de manera de enfocarlo en los procesos productivos. Es la acción de una mecánica del poder (*ibid.*) destinada a dominar a los cuerpos para que “operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina” (*ibid.*). Esta verdadera tecnología de la sumisión la vemos reflejada, por ejemplo, en el *horror vacui* sistémico, que evita eficientemente que emerja una estética (políticamente liberadora) de lo silencioso. Sería entonces una característica de la anatomía política del cuerpo contemporáneo, la de la encarnación de una tecnología política del cuerpo que impide sensibilizarlo a movimientos y sonidos discretos.

Para cerrar este punto, expondré a continuación un ejemplo que creo resulta clarificador respecto a la instalación de una tecnología política del cuerpo a través de los medios de comunicación, que refleja un aspecto formador de la anatomía política del cuerpo contemporáneo. El ejemplo se sitúa contextualmente en las campañas para la presidencia de Chile del año 2021. Durante el segundo Debate Presidencial ANATEL³² (realizado el lunes 11 de octubre de 2021, el candidato presidencial Eduardo Artés intentó guardar un minuto de silencio en homenaje a Denisse Cortés, activista que había muerto ese mismo día en extrañas circunstancias, cuando participaba de una manifestación por la reivindicación de los pueblos originarios en la ciudad de Santiago. Artés extendía además el homenaje a todas las víctimas de la represión del gobierno de Sebastián Piñera. Este sensible gesto finalmente duraría solo 10 segundos, pues sería interrumpido por el periodista Matías del Río, con. La excusa de que el minuto era para hablar, y que el mensaje ya estaba entregado. En otras palabras, el minuto ofrecido a Artés (y al resto de los candidatos), según del Río, era para operar “según la rapidez y la eficacia que se determina” (*ibid.*), y no para reflexionar en silencio, en este caso, por quienes habían muerto producto del ejercicio de su legítimo derecho a la protesta.

II.4.- Tecnología de la audición silenciosa

Derivado de lo hasta acá planteado, es el hecho de que una tecnología política del cuerpo contiene necesariamente una tecnología política de la audición. Una tecnología conformada por los hábitos de escucha que, parafraseando a Islas, son permitidos gracias a una tecnificación social de la escucha. Y aquí también nos encontramos con el problema de que una sociedad como la nuestra, enfocada en los fenómenos productivos, no ha estado

³² ANATEL es la Asociación Nacional de Televisión de Chile. Esta asociación gremial, la más importante del país, reúne a todos los canales de televisión del país con señal abierta. El debate presidencial ANATEL se ha instalado como uno de los más importantes en la historia de las comunicaciones políticas de Chile.

(y probablemente no estará) interesada en el desarrollo de una tecnología política de la escucha de los sonidos silenciosos. Pues, citando a Ochoa Gautier, “en la época neoliberal, el sujeto callado equivale al sujeto no productivo” (Ochoa Gautier 2017: 121).

En contraposición a esto, hallamos el amplio campo de posibilidades creativas que la música electrónica o electroacústica provee para el ejercicio de una audición silenciosa, que sea potencialmente útil para el desarrollo de una tecnología política coherente con este tipo de audición. En efecto, la creación de una música concebida por medio de la producción electrónica de sonidos amplificados por altoparlantes, y a través de sus potenciales dimensiones sonoras apenas audibles y espacialmente múltiples, significó para la presente investigación un terreno prolífico para la exploración y desarrollo de la triple tensión sonido - silencio - silencio absoluto. Pero ¿qué significa más precisamente que una música se manifieste como una dimensión sonora apenas audible? ¿cómo concebir los sonidos silenciosos que conformarán una micro-música? Para intentar responder estas preguntas, revisaremos a continuación aspectos técnicos y psicoacústicos relacionados con la audición liminar. Me enfocaré específicamente en las características de las envolventes, alturas, e intensidades que permiten el surgimiento de sonidos silenciosos. Así, iremos viendo cómo este enfoque fue permitiendo el levantamiento de una incipiente tecnología de la audición silenciosa.

En primer lugar, de acuerdo a lo que plantea el académico alemán y experto en fisiología de la audición Peter Heil (Heil *et al.* 2013: 21), los umbrales de audición no sólo dependen de la envolvente temporal del estímulo, sino que además disminuyen al aumentar la duración del estímulo. Es decir, a mayor sostén, menor detección auditiva. A esto se suma lo planteado por el académico canadiense y experto en psicología experimental y ciencia cognitiva Albert Stanley Bregman, respecto a que los ataques lentos son en general escuchados sólo como un cambio de timbre, mientras que, si son repentinos, se perciben “como un síntoma de la aparición de un nuevo sonido” (Bregman *et al.* 1994: 2694). Es decir, los ataques abruptos resultarían fundamentales en la percepción de un sonido, y el

recorte de estos ataques comprometería directamente esta percepción. Por lo tanto, podemos concluir que los sonidos más útiles para provocar una audición silenciosa, serían aquellos de sostén amplio – lo que haría que el sonido fuese crecientemente perceptible con muy poca presión sonora – y ataque más bien llano – que permitiría difuminar su aparición y así enfocar y concentrar la audición liminar –.

En segundo lugar, respecto a la altura o frecuencia, sabemos que el rango de percepción humana se extiende entre los 20 Hz y los 20 kHz. Bajo este rango, están los infrasonidos, y sobre éste, los ultrasonidos. Pero además, “[e]n el rango de frecuencia entre 2 y 5 kHz, casi todos los sujetos con audición normal exhiben un rango muy sensible en el que se alcanzan niveles de presión de sonido muy pequeños por debajo de 0 dB” (Fastl & Zwicker 2006: 20). En efecto, bajo los 2 kHz y sobre los 5 kHz se necesita cada vez mayor intensidad para la escucha de las distintas frecuencias. Esto implica que el rango entre los 2 y los 5 kHz representa una sección muy estable, y la más audible a intensidades muy discretas. Dicho de otro modo, una intensidad muy sutil podría hacer escuchar los sonidos en este rango, a la vez que hacer inaudibles lo que se encuentren fuera de éste. Este sector frecuencial representó un territorio de trabajo determinante para la presente investigación en el ejercicio de la audición silenciosa.

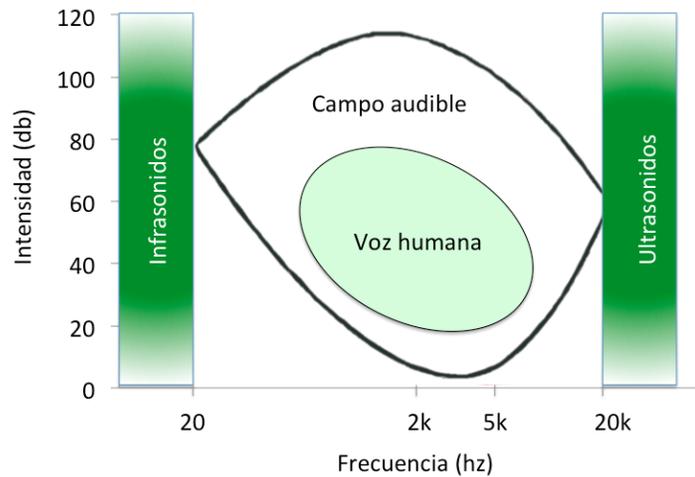


Fig. 10: Gráfico de intensidad versus altura, que muestra el campo frecuencial audible, como así también los sectores frecuenciales infrasónicos y ultrasónicos³³.

Por otro lado, en el mundo de los sonidos infrasónicos ocurre una trasmutación sensorial, desde lo auditivo hacia lo táctil. Se trata de una música que es percibida, pero no auditivamente, sino corporalmente. Un tipo de música silenciosa, hecha de sonidos también silenciosos. La compositora australiana Cat Hope ha explorado en la creación de una música infrasónica, donde se involucran efectivamente frecuencias bajo los 20 Hz. Esta música buscaría animar al auditor a buscar otras maneras de relacionarse con lo sonoro. Hope concluye que “estas diferentes formas de experimentar el sonido ofrecen la posibilidad de crear música de modo que todo el cuerpo, en lugar de sólo el oído, pueda estar activo en la experiencia auditiva” (Hope 2009: 52).

Acá nos encontramos con el problema de que la música creada por Hope, si bien incluye frecuencias bajo los 20 Hz, éstas suceden en un marco espectral mucho más amplio, donde también concurren frecuencias en el rango auditivo humano. Esta situación haría confusa

³³ Gráfico creado en base a otro extraído el 11/12/2018 desde <http://www.cochlea.org/en/hear/human-auditory-range>.

la percepción corporal-táctil de los infrasonidos de una manera precisa. ¿Qué podría suceder con una música completamente infrasónica? ¿cómo podría implementarse? ¿qué consecuencias derivarían de su uso? Estas preguntas animaron parte importante de la presente investigación, transformándose en una de las estrategias de indagación del trabajo práctico³⁴.

Junto con lo anterior, surge un segundo problema: el de la existencia de transductores que permitan producir infrasonidos. En efecto, nos encontramos con que la gran mayoría de los amplificadores y altoparlantes de rango completo normalmente responden desde los 40 Hz hacia arriba, y los sub-woofers normalmente desde los 20 Hz. Sin embargo, existen excepcionalmente algunos transductores y amplificadores específicos que ofrecen resolver frecuencias por debajo de los 20 Hz³⁵. Contando con este recurso tecnológico, podríamos asumir la creación de una música infrasónica, que ponga en cuestionamiento la idea de que la música sólo puede ser oída, o dicho en otros términos, la existencia de una música basada exclusivamente en el sonido. Se trataría de un tipo de música silenciosa.

Dejando atrás los infrasonidos, y en tercer lugar, revisemos ahora el problema de la intensidad. Si bien existe un consenso en considerar los 20 dB como el umbral sobre el cual se hace audible un sonido³⁶, no podemos dejar de señalar que este límite de intensidad pareciera ser el más inestable de todos. Pues, como ya vimos, las distintas frecuencias

³⁴ Las conclusiones de estas experiencias aparecen explicadas en el capítulo IV.4.

³⁵ Un ejemplo es el transductor ButtKicker LFE (<https://thebuttkicker.com/buttkicker-lfe/>), que promete una respuesta de frecuencia entre 5 Hz a 200 Hz, proporcionando así una respuesta táctil a los infrasonidos. La misma empresa ofrece el amplificador ButtKicker BKA-130-C (<https://thebuttkicker.com/bka-130-c/>), con una respuesta de frecuencia desde los 10 Hz hasta los 300 Hz.

³⁶ Una muestra de la exploración de estos límites es el proyecto “Museo Sonoro del Silencio”. Tal como lo explica Ochoa Gautier, se trata de un sitio web donde cualquiera puede contribuir con “grabaciones de silencio”, proponiendo para esto considerar el umbral de los 20 dB como referencia. En consecuencia, “[l]a percepción de este paisaje sonoro depende del uso de dispositivos electrónicos de amplificación (...). Aquí, los límites de la audición humana se resaltan y transforman simultáneamente a través de prótesis tecnológicas” (Ochoa Gautier 2015: 185).

audibles requieren de distintas intensidades para ser escuchadas, siendo un rango estable solamente el que se encuentra entre los 2 y los 5 kHz. Además, el decibel indica un vínculo referencial a otra magnitud: el umbral auditivo más bajo en el ser humano. Y este umbral es variable, dependiendo de la edad, del nivel de desgaste del sistema auditivo, y de las características fisiológicas particulares del individuo.

A lo anterior se suma el hecho de que la intensidad de un mismo sonido pareciera no ser percibida de manera estable en el tiempo. El académico e investigador estadounidense Jonathan Sterne explica que “los cambios en las intensidades físicas (por ejemplo, el volumen de un sonido) no provocan automáticamente un cambio de las intensidades percibidas” (Sterne 2015: 69). Esto traería por consecuencia que “los instrumentos fuera del cuerpo [se comportarían como] auditores más precisos que los propios oídos humanos (...)” (*ibid.*). Lo acá señalado haría aún más vulnerable el problema de la percepción de las intensidades sonoras.

Aquí me permito una detención: una conclusión de este tipo, no sólo nos da información respecto a la inestabilidad en la percepción auditiva. Nos podría llevar también a concebir nuestro sistema auditivo completo como defectuoso, por su imprecisión. Sin embargo, es precisamente en esta diversidad y fragilidad de su funcionamiento, que sucede la audición tal y como la conocemos. Cabe entonces recordar aquella máquina “prodigiosa, portátil, y económica” que citaba el compositor e ingeniero francés Pierre Schaeffer: “Señores, es nuestro oído” (Schaeffer *et al.* 1998 [1967]: 109). Con estas palabras, Schaeffer nos invitaba a confiar en nuestro sistema auditivo, dado que nos ofrece “una visión desde dentro” (*op. cit.*: 99) para entender el mundo sonoro. El aceptar esta última invitación, como se puede concluir en relación a lo que hasta ahora he planteado, fue fundamental para el desarrollo de esta investigación, a la hora del ejercicio de una audición silenciosa de características enactivas.

Volviendo al tema de las intensidades, y complementando lo planteado por Sterne, pareciera ser que, sumado a lo anterior, durante la audición somos incapaces de señalar si dos sonidos consecutivos tienen o no la misma intensidad (Pérez & Gardey 2017). En otras palabras, la audición humana tiene características psicoacústicas tan complejas, que perfectamente puede darse el caso de que dos sonidos iguales, con la misma intensidad, sean escuchados como si tuviesen intensidades distintas.

Por otro lado, el sonido, y particularmente el sonido en el umbral de lo audible, implica necesariamente una acción perceptual contextualizada en una dimensión muy concreta y material: el espacio. Por este motivo, se nos hace necesario considerar una ecología relacional de la audición. Este es un campo de investigación ampliamente desarrollado por LaBelle:

El sonido es intrínsecamente e ineludiblemente relacional: emana, se propaga, se comunica, vibra y agita; deja un cuerpo y entra a otros (...) [L]a condición relacional del sonido se puede rastrear a través de modos de espacialidad, ya que el sonido y el espacio en particular tienen una relación dinámica. Sin duda, esto se encuentra en el centro de la práctica misma del arte sonoro: la activación de la relación existente entre el sonido y el espacio. (LaBelle 2012 [2008]: 468-9)

LaBelle además nos recuerda la dimensión social del sonido, pues al existir, éste genera auditores que a su vez ejercen su escucha, y dado que el sonido es multi-espacial (es decir, existe en muchos lugares al mismo tiempo), existiría también una amplia variedad de puntos de escucha, y por lo tanto de potenciales personas localizables en estos puntos. Esto permitiría una percepción múltiple, obtenida desde las cualidades particulares de cada lugar de existencia sonora. Y por consecuencia, una multiplicación y diversificación de los umbrales de audición a través de la mediación del altoparlante en su contexto ecológico. El considerar este aspecto resultó fundamental en el levantamiento de una tecnología de la audición silenciosa para la presente investigación.

Cabe señalar aquí que, sin embargo, el espacio sonoro es también mental, tal como plantea el compositor y teórico francés Michel Chion. Es decir, otras informaciones sensoriales diferentes a la audición, al ser procesadas mentalmente, pueden definir las características del espacio sonoro. Por lo tanto, la precisión auditiva a nivel espacial dependerá prioritariamente de la voluntad y del contexto de esa escucha espacial. Por ejemplo, y tal como señala el investigador en psicoacústica Peter Damaske “[e]l espacio entre [dos] altavoces está lleno de fuentes fantasmas, como se les llama, creadas por el procesamiento de datos en el cerebro” (Damaske 2008: 5). Lo mismo plantea Chion cuando se refiere a lo que denomina como *imantación espacial* del sonido por la imagen: “Un sonido percibido como fuera de campo o localizado a la derecha (...) lo es pues sobre todo mentalmente” (Chion 1993 [1990]: 72). En síntesis, el umbral de audición también dependerá tanto de la dimensión ecológica de los sonidos liminares, como del procesamiento psicológico que se haga producto de sus características espaciales.

Para cerrar, me permito referirme a la idea de prótesis tecnológica planteada por Ochoa Gautier³⁷. Considerando esta idea, la percepción liminar protésica (a través de parlantes, audífonos, visualizadores, u otro tipo de transductores de sonido) se situaría, desde esta perspectiva, en el territorio de lo post-humano tecnológico. En efecto, los avances tecnológicos han permitido modificar la relación entre el cuerpo (y sus umbrales) y la materia (en este caso, la materia sonora), permitiendo acceder a un “universo de posibilidades que la tecnología ofrece a un cuerpo que (...) promete una renovación radical de la experiencia subjetiva del mundo y de la vida” (Mejía 2005: 15). Así, esta particular tensión sonido - silencio - silencio absoluto que hemos revisado en este capítulo, y la audición silenciosa que permite su abordaje, significaron un camino que pudo ser recorrido a través de la instalación de una tecnología micro-musical post-humana para la audición silenciosa, que considerara todas las características hasta acá descritas, localizándose naturalmente en el umbral (infinito) de la percepción humana, y que propusiera transformar nuestra experiencia auditiva de manera categórica.

³⁷ Cf. con nota al pie nº 36, p. 75.

III - Inmovilidad

Lo que está inmóvil no está en reposo; esta somnolencia en barbecho debe ocultar alguna actividad profunda (Jankélévitch 2003 [1961]: 136)

La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil (Bachelard 2000 [1957]: 221)

¿Cómo puede haber movimiento dentro de la inmovilidad? (una pregunta que implica: ¿qué es el movimiento?) (Merleau-Ponty 2020 [1953]: 123)

III.1.- Introducción

En el capítulo anterior, explicaba cómo durante esta investigación, se hizo crecientemente necesario profundizar sobre las dimensiones ontológicas y fenomenológicas del silencio. Esto debido a la colisión existente entre un silencio abstracto absoluto, y un silencio perceptible como tal. Este último no sería otra cosa que un sonido silencioso, un sonido atenuado hasta el umbral de la percepción humana, que revelaría un territorio sonoro favorable para la emergencia de una micro-música. Algo análogo a esto sucedió a la hora de abordar el problema de la inmovilidad en la práctica artística, y particularmente, la inmovilidad corporal para la emergencia de una micro-danza. Pero prontamente pude concluir que, a diferencia de lo que sucede con la ontología y la fenomenología del sonido, la existencia del movimiento depende totalmente de su percepción, o más precisamente, sería en sí mismo percepción.

Según el filósofo francés Henri Bergson, la inmovilidad, entendida como ausencia de movimiento, no existiría. Lo que entenderíamos por inmovilidad sería una situación de relatividad en la que la movilidad existente sería imperceptible. Bergson ejemplifica con

la situación imaginaria de dos trenes que viajan de manera paralela en la misma dirección y a la misma velocidad; esto permitiría que los pasajeros de uno percibieran como inmóvil el tren vecino. Sería entonces “cierta regulación de la movilidad sobre la movilidad la que produce el efecto de la inmovilidad” (Bergson 2013 [1934]: 176). Por consecuencia, y a decir de Bergson, “jamás hay inmovilidad verdadera, si entendemos por esto una ausencia de movimiento”, pues “[e]l movimiento es la realidad misma...” (*op. cit.*: 161-2).

Abundando en esta dirección, el fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty plantea algo parecido, pues nos habla de que movimiento y espacio van juntos: el movimiento sería una variación de una ubicación en el espacio con respecto a un anclaje (Merleau-Ponty 2020 [1953]: 29). Pero a esto agrega que la percepción de este movimiento sería expresiva, y que tanto expresión como movimiento serían en esencia percepción (*op. cit.*: 30). Esto dado que la profundidad del movimiento en el espacio genera inevitablemente “una relación entre mi aquí (yo encarnado) y otro aquí (allá)”, una relación expresiva que significa, por lo tanto, un despliegue de un espectáculo a la vez que de un espectador. Y esta no sería una relación concebida por una abstracción (por ejemplo, por un pensamiento mediador entre espectáculo y espectador), sino que se trataría de una relación que implica en esencia nuestra propia existencia (*op. cit.*: 41). Este énfasis fenomenológico haría finalmente imposible separar las ideas de movimiento abstracto y movimiento perceptible, pues el movimiento sería en esencia percepción.

Considerando lo anterior, y dado que, tal como explica Bergson, la inmovilidad sería un efecto de regulación de la movilidad, es decir, “una intensidad diferente pero aumentada en las transacciones entre las movibilidades” (Murphie 2011: 33), podríamos concluir que la inmovilidad también sería asimismo percepción. Y, en consecuencia, podríamos deducir de lo anterior que las dimensiones ontológica y fenomenológica de la inmovilidad serían igualmente indisolubles, pues así lo son las del movimiento. Es por este motivo que se hizo necesario, durante el trabajo práctico, indagar en el problema de la inmovilidad - particularmente, la inmovilidad en la danza - a través de su percepción, es decir, a través

de su experiencia encarnada. Esto se transformó en un fundamento, a la vez que una estrategia central para el desarrollo de la presente investigación.

Entonces, y considerando lo hasta aquí planteado, en el presente capítulo discutiré el problema de la inmovilidad en la danza contemporánea desde esta perspectiva. Dado que el acto de bailar ha sido considerado históricamente como el arte del cuerpo en movimiento³⁸, surge la necesaria pregunta sobre la posibilidad de una danza inmóvil. Y de ser ésta posible, sobre cuáles serían sus características. Así, comenzaré con una revisión de este problema desde una perspectiva ontológica a la vez que fenomenológica. Posteriormente, realizaré una discusión sobre danza, inmovilidad y política, en el entendido de que “una ontología de la danza contemporánea no puede entenderse sin su innegable y profunda relación con el contexto socioeconómico que la produce” (Blades 2018: 66). Ambas secciones consideran la exposición de ejemplos provenientes de la danza contemporánea y la *performance*, los que, desde la práctica artística, han intentado abordar y resolver parcial o totalmente estos problemas. Finalmente, describiré cómo fueron respondidas las preguntas respecto a una danza inmóvil, al calor de la indagación práctica que la creación de “TÁCITO” propició. Pues, durante la presente investigación, la intención de abordar estos problemas a través de la implementación de prácticas correlativas con lo aquí descrito, permitió dar luces respecto a los elementos que determinan estos umbrales de inmovilidad.

³⁸ Un buen ejemplo de esta perspectiva lo representa la siguiente cita, con la que encabeza el crítico de danza estadounidense Gay Morris la crítica “Quietud y la danza” [*Stillness and the dance*]: “Desde al menos el comienzo de la modernidad, el movimiento se ha considerado el elemento esencial de la danza del teatro occidental. El movimiento es lo que le da a la danza su autonomía como arte independiente; la quietud, en consecuencia, es la antítesis de la danza, un vacío” (Morris 2018).

III.2.- Ontología y fenomenología de lo inmóvil en la danza

Es necesario señalar que una de las personas que más ha profundizado en el estudio de la inmovilidad en la danza es el investigador y escritor brasileño André Lepecki. En una reflexión sobre “La Consagración de la Primavera” (en la versión original de Nijinski³⁹), él plantea lo siguiente:

El cuerpo danzante saca su expresividad de una tensión entre la figura detenida y la imagen móvil. Este profundo cambio coreográfico, en el que la inmovilidad se desplaza del segundo al primer plano de la percepción, proyecta la danza hacia nuevos campos ontológicos. En este nuevo territorio, el cuerpo inmóvil se percibe no como algo que se reprime, sino como generador de danza (Lepecki 2011: 532).

Es decir, según Lepecki, habría una dimensión de gestualidad potencial en el cuerpo inmóvil, o visto de otro modo, sería en la propia inmovilidad que estaría contenida la germinación de movilidad. Este ejemplo pareciera situarse en un lugar opuesto al caso de los trenes de Bergson, pues sería la correspondencia relativa entre dos situaciones de características disímiles (“la figura detenida y la imagen móvil”) la que permitiría no sólo percibir “el efecto” de detención por contraposición, sino que además percibir una “tensión” entre movimiento e inmovilidad que posibilitaría la generación misma de danza. Dicho de otro modo, la “imagen móvil” generaría un contexto relativo de movilidades que permitiría una repotenciación de la percepción de la “figura detenida”. Esto nos animaría a su vez a concluir, primero, que la detención que describe Lepecki no existe, siendo ésta un estado de movimiento relativo en un contexto determinado. Y segundo, que esta tensión entre ya no inmovilidad y movimiento, sino entre movimientos de diversas

³⁹ Después de tener uno de los más polémicos estrenos de la historia de la danza (y de la música) el 29 de mayo de 1913, esta primera versión finalmente sólo tuvo ocho funciones (cinco en París y tres en Londres). Luego de eso, Nijinski fue despedido por Diaghilev de los Ballets Rusos, y su obra dancística fue totalmente suprimida hasta su reconstrucción en 1987 por parte de Millicent Hodson y Kenneth Archer (*cf.* con Jordan 2007: 411).

intensidades, generaría a su vez una continuidad de movilidad, que sostendría el todo coreográfico.

Ya nos referimos a los términos de “movilidad”, de “continuidad” y de “cierre” como fundamento de las categorías rítmicas de Jordan (*cf.* con capítulo I.4.2). En este contexto, la palabra “cierre” debe ser entendida como ruptura de continuidad (Jordan 2000: 85). La elección de esta palabra en vez de “inmovilidad” para describir esta situación (la ausencia de continuidad), sólo es entendible desde la administración de las diversas intensidades de movilidad que concluimos arriba. Es decir, los umbrales de inmovilidad estarían determinados estructuralmente por continuidades y cierres, que estarían presentes en las movilidades que manifiestan intensidades discretas. Esta conclusión sentó bases para la exploración de los umbrales de inmovilidad durante la presente investigación.

La administración de diversas intensidades discretas de movilidad trae a colación el problema de la velocidad, que sería determinante de la intensidad del movimiento. Según la filósofa canadiense Erin Manning, la diferenciación perceptual entre las diversas velocidades discretas que compondrían este continuo, resonaría con “su pre-aceleración incipiente y su potencial excedente o remanente, activo en un contagio de velocidades y lentitudes” (Manning 2008: 14). Esto le daría a la idea de continuidad un papel fundamental en la percepción del movimiento en el umbral de inmovilidad, pues el movimiento de intensidad discreta estaría enlazado con un antes y un después de su existencia. Así, Manning concluye que un primer movimiento no sería en realidad el principio, sino la activación de una velocidad diferente (*ibíd.*). Considerando entonces un, llamémosle, “gesto danzario inmóvil”, sería su velocidad relativa en relación a un otro contexto - anterior y/o posterior, de movilidad de intensidades y/o velocidades de características particulares -, lo que permitiría la activación de la percepción del movimiento contenido en ese gesto, y por lo tanto, también la inclusión de éste en un continuo móvil.

Este tema de la velocidad en relación al movimiento, concebida desde su relación con el tiempo, también es abordado por Lepecki. Abundando en lo anterior, nos indica en otro momento lo siguiente:

“[L]a inserción de la inmovilidad en la danza, el despliegue de diversas formas de desaceleración del movimiento y el tiempo, son propuestas especialmente poderosas para otros modos de replanteamiento de la acción y la movilidad mediante la escenificación de actos inmóviles (...)” (Lepecki 2009 [2006]: 35).

Entonces, podríamos concluir, primero, que son las formas de desaceleración, esto es, de cambio (disminución) de velocidad del movimiento, las que permiten el despliegue de “actos inmóviles”. Y segundo, que la generación de estos “actos inmóviles” (los que tomarían el lugar del movimiento continuo o incluso los contendrían) redundaría en el surgimiento de un replanteamiento de la esencia misma de movilidad. O, dicho de otro modo, permitiría el surgimiento de una danza en el umbral de la inmovilidad. Estaríamos hablando, citando al actor inglés Robert Benedetti, de una “quietud sin estar quieto”, de un “movimiento sin moverse”⁴⁰ (Benedetti 1973: 466). O de una inmovilidad que no estaría nunca en reposo, en coherencia con el epígrafe arriba señalado de Jankélévitch.

En un posible contraste con lo hasta acá dicho, surge la pregunta sobre la existencia de lo que podríamos percibir como inmovilidad absoluta. Por ejemplo, la inmovilidad del objeto. Un caso de este tipo de inmovilidad podríamos encontrarlo, en el caso de las artes plásticas, en la piedra esculpida o en el lienzo pintado. Me permito señalar aquí que una estrategia que implementé en la indagación práctica para la búsqueda de una danza en el umbral de la inmovilidad, se basó precisamente en la emergencia de una acción danzaria inmóvil que dialogara con el gesto plástico presente en la escultura y la pintura (*cf.* IV.7). En este sentido, revisemos lo que plantea el filósofo francés Jacques Rancière respecto a

⁴⁰ Benedetti se refiere en particular al uso de la inmovilidad por parte de los actores orientales, logrando una máxima producción de energía con una mínima manifestación, una “aparente quietud que llena de un movimiento tremendo” (*ibid.*).

lo que podríamos denominar como “el arte de lo inmóvil”. Al describir lo que sucede con las artes plásticas (escultura, pintura), donde pareciera que la materialidad no pudiera dar paso a la existencia de movimiento, Rancière plantea precisamente lo contrario. Para ejemplificar esto, se refiere en específico a la belleza de la estatua “cuyos músculos no tensan acción alguna, sino que se funden unos en otros como las olas que, en su movimiento perpetuo, evocan la superficie lisa y calma de un espejo” (Rancière 2013 [2011]: 25). Es decir, incluso en el arte escultórico no existiría inmovilidad, sino algo muy cercano a lo inmóvil, un umbral en el que radicaría un movimiento material, real, “perpetuo”. Así, la apariencia escultórica sería portadora de una actividad profunda, que se presentaría a través de la calma de una acción inmóvil.

En la pintura sucede algo muy similar a esto. Sin ir más lejos, resulta significativo que el término anglo *still life* (que podría traducirse literalmente como “vida quieta” o incluso “vida inmóvil”), sea el ocupado para referirse a la rama pictórica del “bodegón” o “naturaleza muerta”⁴¹. La antropóloga norteamericana Kathleen Stewart plantea que este tipo de pintura “es una estática llena de movimiento vibratorio, o resonancia” (Stewart 2007: 19), agregando además que genera “un temblor en la estabilidad de una categoría o de una trayectoria, [que] le da (...) [la] carga de un despliegue” (*ibid.*). Nuevamente, nos encontramos con una apariencia de inmovilidad, una acción inmóvil, que es contenedora de un movimiento. Sería entonces la condición de quietud en el bodegón, la que permitiría acceder a este “movimiento vibratorio” cuya “resonancia” nos hace pensar en el eterno movimiento de lo inmóvil.

⁴¹ La naturaleza muerta es un tipo de pintura que persigue una contemplación especial, vinculada mayoritariamente a las sensaciones de serenidad y bienestar, a través de la representación de animales, frutos, flores, u otros objetos.

III.2.1.- Algunos ejemplos de inmovilidad en danza

Un primer ejemplo de esta propiedad móvil de lo escultórico/pictórico en la danza, se encuentra presente en parte del trabajo de la bailarina y coreógrafa estadounidense Isadora Duncan, por muchos considerada como la creadora de la danza moderna. Sus últimas piezas (1915-1925), según referencias de testigos, incluían una marcada tendencia hacia la lentitud y la inmovilidad. Así lo afirma uno de estos testigos, el crítico estadounidense Henry Taylor Parker. Él escribió, después de una presentación de Duncan en el Symphony Hall de Boston en octubre de 1922 (en su crítica titulada “Isadora Escultural”), que la bailarina “cautiva la vista y acelera la imaginación cuando está semi-estática (...), dejando de ser, inevitablemente, una bailarina en el sentido del movimiento vívido. En cambio, se está convirtiendo en escultora, mientras que el medio sobre el que trabaja es su propio cuerpo (...) ... [está] convirtiéndose en escultórica” (Holmes 1982: 69)⁴².

Ahora bien, este intento de detención del movimiento, incluso en el caso de estar de pie en inmovilidad, genera un movimiento corporal minucioso, un micro-movimiento, producto del esfuerzo de sostenimiento del propio cuerpo (el mismo que impide que el cuerpo se desplome). Esto es lo que Steve Paxton, creador de la Improvisación de Contacto [*Contact Improvisation*], denominaba “Pequeña Danza” [*Small Dance*]. Paxton, en una entrevista radial⁴³, señalaba que un gesto tan simple como el de estar erguido y lo más relajado posible, llevaba a percibir un tipo de movimiento que es constante en la vida, “un movimiento de fondo estático (...) que borras con tus actividades más interesantes, pero siempre está ahí para sostenerte (...)” (Zimmer 1977: 11). Se trataría de un tipo de fuerza corporal primaria en el cuerpo, una emergencia explosiva en tanto generadora de una pequeña danza, totalmente involuntaria, discreta, que sitúa a tanto espectáculo como

⁴² La bailarina y escritora norteamericana Olive Cousens Holmes publicó en 1982 el libro “Movimiento detenido. Reseñas de danza de H.T. Parker”, en el que recopila las críticas de danza de Parker publicadas entre 1908 y 1933.

⁴³ La entrevista fue realizada en 1977 para la radio canadiense CBC (*Canadian Broadcasting Corporation*), por la escritora, bailarina y danzóloga estadounidense Elizabeth Zimmer.

espectador/a en un mismo lugar: el propio cuerpo. De este modo, “[la] mente no está averiguando nada y no está buscando ninguna respuesta o siendo utilizada como un instrumento activo, sino como una lente para enfocarse en ciertas percepciones” (*ibíd.*). Así, al considerar la concentración vinculada a la detención del gesto corporal acá descrita, se propende a la vez hacia una extensión de la percepción en tanto sensible a los micro-movimientos, y por lo tanto a una extensión del movimiento en tanto percepción. Esta última equivalencia es posible dado que, como decíamos, el movimiento sería en esencia percepción (Merlau-Ponty 2020 [1953]: 30).

Toda esta dimensión de lo sutil, del movimiento que se produce en el umbral de lo inmóvil, ha sido profundamente explorada con fines terapéuticos, educativos y de autodesarrollo de la consciencia corporal por diversas prácticas somáticas, es decir, aquellas prácticas que “enfatan la unidad de la mente y el cuerpo como se experimenta desde adentro, y complementan las disciplinas de investigación que estudian principalmente el conocimiento sobre el cuerpo y mente humanos” (Green 1998, en Sellers-Young 2013: 84). Cabe señalar que, si bien estas prácticas escapan al campo de la danza contemporánea, han tenido una creciente influencia en su quehacer disciplinar. Entre ellas, la Eutonía (creada por la educadora danesa Gerda Alexander) destaca por, precisamente, favorecer un proceso de ampliación de la propiocepción psico-corporal, de manera de concientizar los hábitos de movimiento cotidianos - con especial énfasis en los más sutiles -, y de este modo optimizar el uso del tono muscular.

Esta propiocepción minuciosa del movimiento, que se realiza a través del desarrollo de una sensibilidad superficial a la vez que profunda, permite concientizar también las sutilezas del espacio corporal (percibido a través de receptores exteroceptivos e interoceptivos⁴⁴) y su proyección hacia el espacio externo (a través del contacto consciente

⁴⁴ Estos receptores constituyen los sistemas “exteroceptivo” (formado por los órganos sensitivos distribuidos por la piel, y las mucosas que reciben los estímulos exteriores al cuerpo), e “interoceptivo” (formado por tejidos celulares situados en los órganos principales y en los vasos sanguíneos, y por lo tanto

y la radiación eutónica⁴⁵). Y en esta observación, discriminar entre actividades motrices voluntarias e involuntarias. De este modo, deteniendo las primeras a través de un no-hacer consciente (Vishnivetz 1996 [1994]: 111), se puede fijar una atención microscópica en las segundas, que nunca se detienen. Este estado “de continua atención, observación y sensibilización” es lo que se entiende como “atención consciente” [*awareness*], y su expansión y desarrollo es uno de los objetivos de la eutonía (*op. cit.*: 202).

Ahora bien, volviendo a la danza contemporánea, podemos observar un ejemplo del uso de esta atención microscópica hacia el movimiento en el trabajo de la coreógrafa británica Emilyn Claid. En su investigación liderada desde la práctica artística con la *Transitions Dance Company* (1994-1997), Claid se hace la pregunta de cómo nos encontramos y cómo percibimos a los demás, y para ello, los bailarines trabajan con movimientos extremadamente lentos, es decir, al borde de la inmovilidad. De esta forma, se busca tomar conciencia de cómo nos percibimos, y cuales son nuestras formas particulares de relacionarnos. Respecto al uso específico de la atención consciente, Claid afirma lo siguiente:

Cuando me percibo a mi misma quieta, me pongo más alerta. La práctica de la quietud alcanza mi interior hacia un ser somático y mi exterior dentro del mundo. La quietud es estar aquí, en este momento ahora, como un punto perpetuo de tensión dentro del movimiento, y no algo que sucede cuando el movimiento se aquieta. (...) Es una cualidad de movimiento dentro de todo movimiento. (Claid 2010 [1998]: 133)

Claid hace un paralelo entre su danza quieta y 4'33'' de Cage. Ella plantea que, así como esta obra expone la presencia inevitable de lo sonoro producto del uso performativo del

esparcidos por todo el organismo). Toda la información sensitiva captada por estos receptores son administrados por el sistema nervioso central.

⁴⁵ A través del principio de radiación eutónica se puede percibir cómo el propio cuerpo toca o hace contacto con otros cuerpos-superficies a través de una “intención de toque”, una suerte de contacto consciente tácito que proviene del propio cuerpo y que traspasa la membrana de la piel hacia el espacio.

silencio, la danza en quietud expone la presencia inevitable de lo moviente, invitando a una particular agudeza perceptiva. Claid encuentra así, específicamente en la disminución ostensible de la velocidad del movimiento corporal, un espacio novedoso para percibir no sólo la acción en sí, sino sobre todo para atender a “cómo establecemos contacto en relación con los demás, cómo damos sentido al mundo (...). Prestar atención a la quietud deja espacio para el descubrimiento”. (Claid 2010 [1998]: 134-5).

Otro ejemplo sobre el trabajo con una movilidad extremadamente lenta, es el que encontramos presente en el trabajo de la coreógrafa polaco-francesa Myriam Gourfink. En su obra “Una masticación lenta” [*Un lente mastication*] (2012) presenta, a través de sus 60 minutos de duración, un único tránsito de los bailarines desde un extremo al otro del escenario. Esta acción lenta permite la emergencia de un tipo particular de atención expandida en los bailarines (y también en el público). Según la propia Gourfink, el movimiento extremadamente lento que aquí ella propone busca “aumentar la atención de los intérpretes, aumentar su presencia (...), [a través de un] recorrido realizado milímetro a milímetro, [que] a primera vista da lugar a una impresión de desaceleración” (Gourfink 2012)⁴⁶. Esta cualidad meticulosa del movimiento extremadamente lento ha sido una constante en la obra de Gourfink. Ella misma declara estar investigando este problema desde 1996, en especial a través de un “invertir minuciosamente los espacios: los del cuerpo, el aire, el suelo” (*ibid.*). Y en coherencia con esto, muy recientemente estrenó (e interpretó) su obra “Cartílago” [*Cartilage*]⁴⁷ (2019), en la que realiza un continuo articulado, una transición constante de una gestualidad extremadamente lenta.

Recién mencionaba que las obras de Gourfink propiciaban también en el público un tipo particular de atención. Esto también sucede en parte debido a la singular “empatía

⁴⁶ Extracto de la nota de intención de la obra. Extraída el 6 de Agosto de 2021 desde <https://sceneweb.fr/une-lente-mastication-de-myriam-gourfink/>

⁴⁷ La obra fue resultado de una colaboración franco-china, encargada para la ceremonia inaugural del Centre Pompidou en el West Bund Museum Project, Shanghai, en noviembre de 2019.

cinestésica” que surge desde su expectación. Este último término (empatía cinestésica) es acuñado por el bailarín e investigador francés Hubert Godard. Él nos explica que el movimiento de un otro activa de manera inmediata “la propia experiencia del movimiento del observador” a través de “la sensación interna de los movimientos del propio cuerpo” (Godard 2007 [1995]: 340). Así, concluye que “(...) [t]ransportado por la danza, [y] habiendo perdido la certidumbre de su propio peso, el espectador se vuelve en parte el peso del otro” (*ibíd.*), modificando así de manera categórica su experiencia espectral.

En otras palabras, el/la espectador/a nunca adquiriría esa quietud propia de una audiencia, que podríamos tildar de estándar, sino que “percibe somática y virtualmente el movimiento que ve” (Pouillaude 2017: 57-8). En el caso del movimiento extremadamente lento de Gourfink, y considerando lo que comentaba respecto a la percepción expandida que su *performance* provoca, surgiría entonces, más enfáticamente que en cualquier otra danza, la pregunta sobre quién en realidad se estaría moviendo, si la bailarina, el/la espectador/a a través de su empatía cinestésica, o todos/as los/las presentes en el convivio escénico. Esta última característica convertiría a bailarina y público en ocasionales actantes (ocasionales, pues presentan características nómades) de la *performance*, lo que finalmente develaría la necesidad de entender este fenómeno desde la perspectiva de las RR.CC., particularmente las que suceden en los umbrales de inmovilidad.

Un ejemplo similar, que también explora tanto movimientos extremadamente lentos como momentos de inmovilidad, se encuentra en el trabajo “Explorando la Quietud” [*Exploring Stillness*] (2018), *performance* que fue producto de una residencia artística de cinco días, realizada por los *performers* españoles Jesús Carmona, Lucía Campillo (ambos artistas flamencos), Joaquín de Luz (bailarín del New York City Ballet), y bajo la guía del coreógrafo estadounidense David Newmann y del terapeuta croata Ivan Bavcevic (en la dirección escénica). La residencia se realizó con motivo del Festival de Flamenco de Nueva York 2018, y fue presentada en este mismo marco. La *performance* destacó no solo por lo ecléctico de su puesta en escena (un lenguaje improvisativo libre, con ocasionales

elementos del flamenco, del ballet, y de la danza contemporánea). Una de las cosas que más llamó la atención fue el contraste entre un despliegue espectacular de los bailarines, todos virtuosos intérpretes, y momentos de detención y de extrema lentitud. Según el escritor y crítico de danza estadounidense Gay Morris “la quietud y el movimiento lento dieron a los miembros de la audiencia la oportunidad de meditar sobre lo que estaban viendo, de observar de cerca a los bailarines y sus relaciones entre ellos” (Morris 2018), y en los bailarines, pensar y sentir el cuerpo de manera diferente.

Un último ejemplo que contempla también momentos de lentitud en los movimientos corporales danzados, sucede en el Teatro *Noh*⁴⁸. En este caso, y según lo que plantea el artista argentino de origen japonés Kazuya Sakai, en el *Noh* “la lentitud de movimientos casi rituales demuestra la paradoja de la acción de la no-acción, de la pasividad externa y actividad interna, tan cara a los taoístas chinos y a los zenistas” (Sakai 1966: 46). Ya había mencionado en el capítulo precedente como el no-hacer del *ma* (間), que encontraba sus bases en el no-ser (*wu-wei*, 無為) del taoísmo, poseía la idea subyacente de movimiento potencial, ese movimiento que aún no se ha producido. En este sentido, la lentitud extrema del *Noh* puede ser considerada como un movimiento en el umbral de la no-acción, en el umbral de la inmovilidad (de ahí la paradoja a la que apunta Sakai). Sumado a esto, está la idea de intersticio propia del *ma*, que estaría representada por ese instante de detención entre movimientos. El periodista y músico *Noh* japonés Kunio Komparu nos indica sobre este tema que “[l]os tiempos de acción en el *Nó* existen en función de los tiempos de inmovilidad, y la postura y desplazamientos no son las bases para moverse sino para adquirir la técnica del no-moverse” (Komparu 1983: 216, en Barba : 96).

⁴⁸ La palabra *Noh* (能, también escrito como *Nó*, *Nō*, *Nō*) proviene de la abreviación de *Nohgaku* (能楽), que significa habilidad o talento. El Teatro *Noh* es un género de drama musical clásico desarrollado en Japón desde el siglo XIV.

Finalmente, y para complementar lo anterior, revisemos lo que plantea la filosofía taoísta respecto al movimiento y a la inacción. El *Tao Te King* es bastante claro en varios de sus epigramas respecto a las ideas de quietud, moderación, y no-hacer (o no-obrar):

La quietud es el fundamento de la actividad (Tse y Soubllette, 1990: 95)

Quien practica el no-obrar
es efectivo en la inacción
halla sabor en lo insípido
ve lo grande en lo pequeño
ve lo mucho en lo poco. (*op.cit.*: 193)

La moderación permite prevenir
previniendo se fortalece el espíritu
fortaleciendo el espíritu
se está a la altura de toda situación
estando a la altura de toda situación
se alcanza una capacidad sin límites. (*op.cit.*: 1990: 184)

En estas citas se pueden observar tres énfasis relevantes. Primero, respecto a la idea de la quietud o inmovilidad como fundamento de la movilidad. Este acento hace pensar nuevamente en la idea de *ma*, pues este término se refiere a la actividad potencial presente en la quietud. Dicho de otro modo, es en la quietud que encontramos un movimiento posible, futuro (como así también uno precedente). Pero, y en segundo lugar, en la inacción también se devela un tipo de percepción expandida, que permite atender, a través del no-hacer, a “lo grande” y a “lo mucho”. Esto hace referencia a una sustancial dimensión de actividad presente en lo inactivo, o dicho en términos de la presente PaR, a la existencia de actividad (una “actividad profunda”) en los umbrales de inmovilidad (y de silencio). Por último, respecto a la movilidad extremadamente lenta, el epigrama final es bastante enfático en señalar el poder expansivo inmanente al desarrollo de lo moderado

como cualidad (por ejemplo, el de una velocidad moderada en el movimiento). Así, observando los ejemplos de extrema lentitud que hemos revisado, podríamos concluir que esta cualidad permite alcanzar finalmente una “capacidad sin límites” en la *performance* corporal localizada en los umbrales de inmovilidad. Estas cualidades (movimiento potencial, percepción expandida, capacidad expandida) resultaron especialmente motivantes y clarificadoras durante la investigación.

En síntesis, podemos plantear la existencia de un gesto danzario inmóvil que inevitablemente contendría movilidad. Se tendría acceso a este gracias a una organización de intensidades sobre la base contextual de otras movilidades, lo que generaría una continuidad del gesto danzario basado en el concepto de velocidad. La administración de esta velocidad a través del tiempo (desaceleración) empoderaría al gesto danzario, antes inmóvil, como movimiento continuo. Las características de esta gestualidad de lo inmóvil estarían presentes incluso en aquellas artes en que lo inmóvil pareciera inevitable, como por ejemplo la escultura o la pintura. Todo lo anterior, nos lleva a afirmar que la idea de inmovilidad llevaría consigo la idea de un movimiento perceptible en contextos específicos, de un movimiento en el umbral de la inmovilidad, y por tanto, un movimiento que contendría una expansiva actividad inactiva, un eterno movimiento de lo inmóvil, resonante y vibratorio.

III.3.- Lo político de lo inmóvil en la danza

La dimensión política del movimiento en la danza (y en general de las artes del movimiento) es un tema especialmente relevante, toda vez que, para que la danza exista, implica necesariamente un “hacer público” (Poulliaude 2017, 308, en Blades 2018: 72). Y en esta inevitable interacción con un otro (que mantiene unidos a *performer* y espectador), se devela un contexto socioeconómico que ocasiona y enmarca este “hacer público”. Abundando en esta dirección, el sociólogo y bailarín norteamericano Randy Martin plantea abiertamente que el movimiento de la práctica danzaria sería un proceso

social reflexivo⁴⁹, pues extraería de un contexto social determinado (un contexto performático) los elementos que nutrirán la elaboración de la *performance*, y a la vez, la *performance* nutriría lo social. Este contexto es muy amplio, e incluye desde la aplicación de tecnologías corporales (*cf.* capítulo II.3.3), hasta la emergencia de sensibilidades estéticas que provienen a su vez de “la cultura física y las ideologías prevalecientes” (Martin 1998: 5). Martin termina esta explicación con una categórica afirmación: “Si bien la danza no es lenguaje ni política, se aclara y clasifica por este medio” (*ibid.*).

Entonces, desprendamos de lo anterior que una cultura física que enfatice particulares relaciones con el movimiento, es decir, que priorice ciertos movimientos por sobre otros, desarrollará por consecuencia una percepción sensible a estas particularidades. Y algo muy similar sucedería con el establecimiento de una ideología que enmarque un conjunto de modos de hacer (podríamos decir modos de mover) en danza, que permita el surgimiento de una percepción sensible a estos modos particulares. Esto traería por consecuencia que lo que percibimos en el umbral de inmovilidad (y cómo lo percibimos), estaría delimitado por dimensiones culturales y políticas específicas. Surge entonces la pregunta sobre qué consecuencias traen las estructuras culturales y políticas prevalecientes en nuestra aquí y ahora social, a la hora de realizar una danza inmóvil. Lepecki responde de manera terminante que “el emblema permanente de la modernidad es el movimiento” (Lepecki 2009 [2006]: 27), y que la modernidad empuja a los cuerpos a mostrar este movimiento, y construir subjetividad a través de este. Por ende, al poner en crisis la idea de movimiento, también se pone en crisis la modernidad en sí misma:

[M]ediante la ruptura de la alianza entre danza y movimiento, (...) alguna danza reciente puede de hecho estar proponiendo desafíos políticos y teóricos (...). En este sentido, agotar la danza es agotar el emblema permanente de la modernidad. Es empujar hasta su límite crítico el modo en que la modernidad crea y da preponderancia a una subjetividad cinética. Es agotar la modernidad (...)” (Lepecki 2009 [2006]: 24).

⁴⁹ “(...) la danza será tratada como la movilización reflexiva del cuerpo (...)” (Martin 1998: 6).

Me permito acá una reflexión: el término que usa Lepecki es *exhausting* (*modernity, dance*), y se puede entender de dos maneras. La primera es la que acabamos de citar arriba (“agotar”), y de la cual Lepecki se hace cargo⁵⁰. Pero el mismo Lepecki indica que la expresión proviene de la psicóloga y filósofa feminista australiana Teresa Brennan. Sin embargo, Brennan usa una acepción diferente de *exhausting*. Ella usa la palabra como adjetivo y/o sustantivo (agotador/a) y no como verbo (agotar). En su libro *Exhausting Modernity*, al que Lepecki hace referencia explícita, la autora se refiere a “la idea de [un] ‘movimiento más lento’ [como] la clave de la *naturaleza agotadora de la modernidad*” (Brennan 2000 [1998]: 69, el subrayado es mío). Este movimiento lento ocurriría en oposición a un otro movimiento libre, propio del impulso vital, y un ejemplo de su realización estaría representado por la mercancía, pues esta encapsularía “la naturaleza viva en formas que se alejan del fluir de la vida” (*ibíd.*). Así, *exhausting* tiene más que ver en este caso con el “agotamiento que impregna el capitalismo moderno, y con [el] colapso ambiental a nuestras propias vidas psíquicas agotadas” (*op. cit.*: i), que con un agotamiento del movimiento como emblema de la modernidad. El primer caso (Brennan) hablaría de una acción generadora de modernidad, el segundo (Lepecki) de una oposición a esta.

Así, tomando la decisión de ser coherente con Lepecki, con la presente investigación asumí una posición ideológica de ruptura de la idea de movimiento como fundamento de la danza, para mirar en detalle otro territorio, uno que emergía a través del binomio danza - inmovilidad. En este sentido, el trabajo práctico con un movimiento en el umbral de la inmovilidad significó una estrategia para el establecimiento de una propuesta danzaria diferente a la histórico-disciplinar. Y significó también tomar una opción política respecto a la mirada del movimiento en tanto movimiento discreto y casi imperceptible. Un pequeño gesto que intentó, desde esta perspectiva, también agotar la modernidad.

⁵⁰ El libro, que se publica originalmente en el año 2006 como *Exhausting Dance*, es traducido al castellano por el escritor, periodista y traductor español Antonio Fernández Lera en el año 2008, y publicado con el título “Agotar la danza”.

Un último comentario sobre inmovilidad y modernidad guarda relación con lo que Lepecki plantea respecto a la idea de coreografía, de obra. Esta (llamémosle) materialidad artística, sería una “invención peculiar de la primera modernidad, (...) una tecnología que crea un cuerpo disciplinado para que se mueva a las órdenes de la escritura” (Lepecki 2009 [2006]: 22). Ante esto, el alejamiento del texto como recurso tecnológico pareciera coherente con todo lo arriba planteado. Considerando este punto, la dramaturgia explorada durante la creación de TÁCITO fue articulada por distintos momentos improvisativos, que despliegan a su vez distintos tipos de movimiento, o más precisamente, tipos de inmovilidades, que podemos entender también como intenciones de movilidad discreta. Profundizaré sobre este tema hacia el final de este capítulo.

Ya me he referido al movimiento extremadamente lento como una estrategia para la realización de una danza inmóvil. Según la artista y escritora británica Emma Cocker, esto resulta políticamente poderoso, pues “la quietud y la lentitud representadas podrían funcionar como tácticas para romper o interrumpir el flujo homogeneizado de patrones autorizados y aprobados de comportamiento público” (Cocker 2011: 89). Así, el movimiento en el umbral de la inmovilidad tendría el potencial de convertirse en una “‘contracultura’ resistente, o quizás reactiva, por desafiar el ritmo forzado y aumentado al que debemos actuar” (*op. cit.*: 90). Dicho de otra manera, ante el contexto de velocidades exacerbadas con las que vive (y vivimos en) el actual sistema político y cultural, una propuesta de movimiento sutil, con una velocidad diferente y contrapuesta a la rapidez sistémica, provocaría un quiebre disciplinar y político respecto a cómo entendemos el cuerpo en movimiento. Disciplinar, pues al retirar el énfasis en el movimiento, y al usar el umbral de la inmovilidad como estrategia, el foco de la danza se desplaza desde el movimiento hacia la presencia, hacia el cuerpo presente e inmóvil. Y político, pues en la toma de conciencia de la presencia corporal por sobre el movimiento, existe una mirada somática integradora, holística a la vez que orgánica, y por ende una nueva subjetivación, ya no basada en el movimiento, sino en el cuerpo mismo.

III.3.1.- Algunos ejemplos sobre lo político de lo inmóvil en la danza y la *performance*

Un primer ejemplo del valor del quiebre político que puede adquirir el acto inmóvil, lo encontramos en la intervención performática “El Hombre de Pie”, realizada el año 2013 en la plaza de Taksim de Estambul por el bailarín y *performer* turco Erdem Gündüz. En mayo de ese año se realizaron en esa ciudad una serie de protestas ciudadanas debido al anuncio del gobierno de que eliminaría el parque Taksim Gezi (parque urbano ubicado al lado de Plaza Taksim, y una de las pocas áreas verdes de la ciudad), para iniciar la reconstrucción del antiguo cuartel militar de Taksim (demolido en 1940), y albergar dentro de éste un centro comercial. Las protestas ciudadanas fueron violentamente reprimidas por las fuerzas policíacas del Estado turco, lo que rápidamente provocó que sucediera una especie de rebelión social de grandes magnitudes. Ahora el levantamiento del centro comercial no era lo importante, pues el foco se desplazó hacia el mal manejo histórico por parte del Estado en la aplicación de soluciones efectivas a las demandas sociales de mayor justicia social y política en el país. Las manifestaciones trajeron por consecuencia al menos ocho manifestantes muertos y miles de heridos.

Así, considerando este contexto, el día 17 de junio de ese año, alrededor de las 18:00 horas, Gündüz llegó a la plaza Taksim, y se mantuvo de pie por ocho horas, mirando la escultura de Mustafa Kemal Atatürk (fundador de la moderna República turca), en un gesto de protesta contra la brutal represión policial a las manifestaciones ciudadanas que estaban ocurriendo en este país (Mee 2014: 69-70). No portaba ningún cartel o pancarta, y su ropa no tenía ningún texto ni imagen (solo llevaba puesto una camisa blanca y pantalones oscuros). Al principio su acción inmóvil pasó desapercibida, pero luego cientos de personas se unieron a Gündüz en su protesta, permaneciendo quietos durante horas. Al día siguiente, diversas personas replicaron la *performance* inmóvil en otros lugares, tanto de Estambul como del resto de Turquía. A los dos días, protestas similares se habían esparcido por Europa y Estados Unidos. Así, el “El Hombre de Pie” fue adquiriendo visibilidad a través de prensa y redes sociales, fundamentalmente por el impacto político

que provocó su acción inmóvil, impacto que incluso paralizó al gobierno en su estrategia represiva (pues la policía no sabía cómo actuar frente a este tipo de manifestación tan tranquila y pacífica).

Otro ejemplo de valor político del acto inmóvil, ahora en el campo de la danza contemporánea, es lo que ocurre con la obra “May B” (1981) de la coreógrafa francesa Maguy Marin, a estas alturas todo un clásico de la danza contemporánea. En esta obra, inspirada en el lenguaje del dramaturgo, novelista, y poeta irlandés Samuel Becket, ocurren silencios e inmovilidades disruptivas que, a medida que suceden, van articulando la dramaturgia de la obra. Su gestualidad corporal se fundamenta en la representación de personajes con distintas discapacidades del movimiento. Esta discapacidad colisiona con la idea de movimiento moderno de la que hablábamos con motivo de la cita de Lepecki. La propia Marin describe esta diferencia entre cuerpo entrenado y cuerpo en situación de discapacidad como “una injusticia increíble que me interesa trabajar” (Marin 1993).

Así, en sus casi 80 minutos de duración, los bailarines de “May B” exponen varios momentos de completa inmovilidad corporal (de alrededor de un minuto cada uno), todos acompañados en su mayoría de música de Franz Schubert (por ejemplo, su Sinfonía N°4 D. 417, y su Cuarteto de cuerda N° 14 D. 810). Estos momentos adquieren el significado de una inmovilidad para la audición, en la que la música pareciera generar en los bailarines (y en el público) un movimiento tácito, interno, propio de la escucha concentrada. Una detención sensible de la velocidad sistémica, para enfocarse en la contemplación. Este escuchar en inmovilidad no sería entonces otra cosa que un prestar oídos [*auscultare*] a través de un acto inmóvil, en una vibración interna, sutil y colectiva. En consecuencia, se transformaría en una escucha expandida por la inmovilidad, “una intensificación y una alerta, una curiosidad o una inquietud” (Nancy 2006 [2002]: 6).

Quizás el momento más categórico en esta dirección de intensificación que señala Nancy es el final de “May B”. Esta última escena la protagoniza uno de los bailarines, en soledad

en el escenario y con una maleta en la mano. Luego de localizarse en la escena vacía, se queda inmóvil y dice el texto “*fini, c’est fini, ça va finir, ça va peut être finir*” [terminado, está terminado, terminará, quizás terminará]⁵¹. Después de esto, queda en completa inmovilidad por al menos dos minutos. Mientras tanto, se escucha el “El doble” [*Der Doppelgänger*] del ciclo de *lieder* póstumo “El Canto del Cisne” [*Schwanengesang*] D. 957 de Schubert⁵². Luego de esto, la iluminación se va lentamente a negro, para continuar escuchando el *lied* en silencio. Con esto, Marin pareciera invitarnos a seguir explorando esta inmovilidad atenta, que presta oídos, más allá de la representación escénica que la puso en relieve. De alguna manera, “May B” pareciera quedarse inmóvil en los cuerpos y las memorias de quienes la presencian, señalando para siempre el choque entre la productividad sorda del movimiento sistémico y la atención aumentada y sensible de la inmovilidad.

Volviendo al campo de la *performance*, otro ejemplo que contempla el ejercicio de inmovilidad corporal lo representa “Ritmo 0” de la artista serbia Marina Abramovic, realizada en 1974 en Nápoles. En esta *performance* la artista se quedó inmóvil por 6 horas, permitiendo que los asistentes pudieran manipularla. Para esto, el público podía (o no) usar un grupo de 72 objetos que ella misma dejó a disposición, encima de una mesa. Junto a estos objetos, Abramovic dejó una nota que decía:

⁵¹ El texto pertenece al drama en un acto “Final de partida”, escrito en 1957 por Samuel Beckett. La frase da inicio al drama, y es la única cita literal de Beckett en “May B”.

⁵² Cabe señalar que la coreografía había iniciado también con la audición (en completa oscuridad) de un *lied* de Schubert: “El Organillero” [*Der Leiermann*], del Ciclo “Viaje de invierno” [*Winterreise*] D. 911.

RITMO 0

Instrucciones.

Hay 72 objetos en la mesa que se pueden usar conmigo como se deseen

Performance.

Yo soy el objeto.

Durante este período, asumo toda la responsabilidad.

Duración: 6 hours (8pm - 2am)

1974

Studio Morra, Nápoles.

(Abramovic 2016: 52-3)

Acá la inmovilidad de Abramovic provocó diversos significados, quedando constancia de esto a través de la creciente y diversa actividad que el público tuvo con ella. Según la artista, las primeras tres horas fueron bastante inactivas, pero después de esto empezaron a suceder distintas y numerosas respuestas del público, y a velocidad creciente. Un primer tipo de actividad que le llamó la atención, fue el hecho de que las mujeres presentes iban indicando a sus maridos lo que tenían que hacer, en lugar de hacerlo ellas mismas. Esta presencia femenina le otorgó cierta seguridad, pues, según concluyó después, “la razón por la que no me violaron fue porque las esposas estaban allí” (*ibíd.*). Así, las actividades del público se multiplicaron, manifestando de manera progresiva una expansión de la violencia de los asistentes en contra de la artista. Abramovic lo describe de la siguiente forma:

Me pusieron sobre la mesa, me abrieron las piernas, clavaron el cuchillo en la mesa cerca de mi entrepierna. Alguien me clavó alfileres. (...) Alguien me cortó el cuello con el cuchillo y chupó la sangre. Todavía tengo la cicatriz. Había un hombre [que] (...) después de un rato, metió la bala en la pistola y puso la pistola en mi mano derecha. Movi6 la pistola hacia mi cuello y apret6 el gatillo. Hubo un murmullo entre la multitud y alguien lo agarr6. Estall6 una pelea. Obviamente, parte de la audiencia quer6 protegerme; otros quer6an que la actuaci6n continuara. (*ibid.*)

As6, vemos como esta *performance* pone en el centro de atenci6n el tema psicol6gico (por ejemplo, el del sadomasoquismo), y los temas culturales y pol6ticos relacionados con el manejo del poder y la manipulaci6n. Seg6n la propia *performer*, la Ritmo 0 dej6 en evidencia c6mo se puede generar da6o muy f6cilmente a una persona cuando se dan las condiciones para hacerlo: “La experiencia que aprend6 fue que... si se deja la decisi6n al p6blico, te pueden matar (...)” (Calderon 2015: 47). Todo lo anterior facilitado por las particulares circunstancias de inmovilidad que la artista propici6. Adem6s, Abramovic pudo concluir algo m6s general respecto a la actividad performativa: “la esencia de la *performance* es que p6blico y *performer* hacen la pieza juntos” (Abramovic 2016: 55). Veremos c6mo esta idea de *performance* compartida fue uno de los aspectos presentes en la realizaci6n de esta investigaci6n, a trav6s de los que sucedi6 con las muestras perform6ticas abiertas al p6blico (*cf.* con IV.4 y IV.7).

Abramovic tambi6n describe c6mo en 1982, despu6s de un viaje a la India, encuentra lo que ella denomina como la “caminata en c6mara lenta”. En la ocasi6n realiz6 un retiro de 21 d6as en meditaci6n *Vipassana*⁵³, en la que, seg6n su propio relato, “ayunamos e hicimos todo, sentados, de pie, acostados, caminando, incluso comiendo, en c6mara lenta, para comprender mejor lo que est6bamos haciendo en realidad” (Abramovic 2016: 121). Este recurso se convirti6 en una de las herramientas perform6ticas de importancia del m6todo

⁵³ *Vipassana* y *Samatha* son dos tipos de meditaci6n budista, que pueden ser traducidos como “perspicacia” y “calma mental” respectivamente.

que lleva su nombre. La artista describe la acción de “cámara lenta” del siguiente modo: “Durante todo el día, haz todo muy lentamente: caminar, beber agua, ducharte. Orinar a cámara lenta es muy difícil, pero inténtalo” (*op. cit.*: 171). Otra actividad de lentitud extrema llevaba el nombre de “abriendo la puerta”, la que consistía en lo siguiente: “Durante tres horas, abre una puerta muy lentamente, sin entrar ni salir. Después de tres horas, la puerta ya no es una puerta” (*ibíd.*).

Todas estas acciones inmóviles fueron tomadas como precedentes para la realización de las unidades performáticas que la presente investigación implementó durante sus ciclos de indagación. A continuación, y para cerrar, describiremos las premisas de inmovilidad que organizaron estas *performances*, y como sus características esenciales recogen lo hasta acá descrito.

III.4.- Cuatro intenciones de realización de tipos de acción inmóvil

Para el despliegue de las actividades performáticas de inmovilidad que fueron realizadas durante los ciclos de indagación realizados durante la investigación, fue necesario primero definir qué “tipos de acción” se llevarían a cabo. La idea de “tipo de acción” es ampliamente desarrollada por académica británica Anne Pakes. En su libro “Coreografía Invisible” (2020), ella plantea que la obra performativa es un “tipo”, con múltiples (posibles) representaciones simbólicas [*token*]. De este modo, las obras coreográficas serían “*patrones* repetibles de *tipos de acción*, manifestados en eventos de *performance*” (Pakes 2020: 119, el subrayado es mío). Es decir, una obra de danza sería una selección de tipos de acción, organizadas en uno o más patrones (uno o más modelos, que permiten su repetición parcial o total), puestas en un contexto, y presentadas a una audiencia (*performance*). Resulta evidente concluir de esto que existen diferentes tipos de acción en los diversos ámbitos de la danza. Por ejemplo, en el ballet (*plié, assemblé*, etc.), en las danzas urbanas (los códigos de movimiento o “pasos”), en el repertorio de movimientos específicos de coreógrafos de danza moderna y contemporánea (las “manos Graham”, las

ocho acciones básicas del *Effort* de Laban, la coordinación torso-piernas de Cunningham, etc.), o incluso en acciones basadas en otros contextos (comer una fruta, decir un texto, etc.).

Considerando este marco, para la indagación del movimiento en el umbral de la movilidad, se tuvieron en cuenta cuatro “tipos de acción inmóvil”, todos basados en la “intención” de la *performer* por llevarlas a cabo. El concepto de “intención” es definido por el neurocientífico mexicano José Luis Díaz como el “conjunto de actividades mentales deliberadas, resolutivas, proyectivas y decisivas, que tienden hacia el cumplimiento de una finalidad u objetivo” (Díaz 2007: 525). La eutonía usa este término para referirse al hecho de dirigir de manera consciente una acción, usando la memoria y la atención antes y durante la realización de ésta. Así, en este proceso “se activan las conexiones neuronales y bioquímicas de la organización neuromotriz del individuo, (...) [que] puede vivir la acción con tal agudeza e intensidad que [le] llevan a darse cuenta de detalles o movimientos en los que antes no había reparado” (Vishnivetz 1996 [1994]: 205). En consecuencia, cuando me refiero a una “intención de realización de un tipo de acción inmóvil”, estoy apuntando, en otras palabras, a un esfuerzo de dirección consciente de la acción, usando para ello las actividades mentales de memoria y atención, y de este modo poder resolver y tomar decisiones *in situ* respecto a la *performance* del acto inmóvil en sí mismo.

Teniendo todo esto en cuenta, paso a continuación a describir los cuatro tipos de acción inmóvil usados - nuestras cuatro intenciones, acuñadas y exploradas durante el trabajo práctico, junto a la *performer*.

III.4.1.- Intención de no moverse en una posición estable

Este tipo de acción inmóvil buscó realizar lo más cercano a una inmovilidad total. La única movilidad que surgía era la proveniente de movimientos fisiológicos involuntarios. Se trata de una intención de acercarse al mínimo esfuerzo, para así lograr la mayor pasividad muscular posible. Para realizar este tipo de acción, se buscaron posiciones que no fuesen tan complejas de sostener durante el tiempo, posiciones sencillas como estar de pie, o recostado/a, o sentado/a con los brazos abajo. En esta intención, sin embargo, aparecía una movilidad muy pequeña, determinada por la amplia gama de movimientos involuntarios que presenta un cuerpo. Por ejemplo, al estar en una posición sostenida durante un tiempo largo, la boca se empieza a llenar de saliva, y surge un movimiento reflejo de deglución. En este espectro de movimientos involuntarios se encuentran también los parpadeos, los movimientos intestinales, o los de respiración. En este sentido, el ejercicio de esta intención llevó a la *performer* incluso a esforzarse por manejar estos movimientos involuntarios. Sin embargo, cada cierto tiempo, éstos finalmente ocurrían de manera inevitable, pues su total inhibición era insostenible.

Cabe señalar que ocurría una situación particular con esta intención cuando, estando en una posición estable, la *performer* decidía tomar una posición donde alguna sección del cuerpo no tuviera apoyo. Por ejemplo, con los brazos abiertos, paralelos al suelo. En este tipo de posiciones, había zonas del cuerpo que se salían del eje de la columna, y por lo tanto no reposaban sobre otra pieza del cuerpo, lo que hacía que la mantención de la posición dependiera exclusivamente de la fuerza muscular. Por este motivo, luego de un tiempo de sostener esta postura, el efecto de la gravedad empezaba a hacer que el músculo se fuese agotando, lo que a su vez producía una gran cantidad de movimientos involuntarios. Se trataban de movimientos involuntarios diferentes a los movimientos fisiológicos que ya ocurrían, y que constituían en esta diferencia una segunda capa de movimientos extremadamente discretos o micro-espasmos.

III.4.2.- Intención de no moverse en una posición inestable

Esta intención era muy parecida a la anterior, pues ambas buscaban “no mover”. Pero se diferenciaba en el hecho de que la búsqueda de inmovilidad se hacía a través de posturas de mayor exigencia física en la mantención del equilibrio (por ejemplo, estando parado/a sobre un solo pie). En estos tipos de acción surgían micro-movilidades producto de los ajustes musculares que se necesitaban realizar para mantener el equilibrio en la posición inestable. En el caso de estar parado/a en un pie, estos ajustes eran muy activos en los aductores, los abdominales, y los glúteos. Sumado a esto, en la realización de esta intención, la *performer* pudo concluir la importancia que tenían los huesos para seguir la intención declarada. Así, su atención viajaba desde esa musculatura en constante ajuste hacia los huesos, intentando que las partes se organizaran unas sobre otras a modo de eje, para que el peso cayera sobre éste y así se lograra una minimización del movimiento por ajuste muscular. Este énfasis particular hace recordar la “Pequeña Danza” de Paxton a la que hice referencia a comienzos de este capítulo, una danza que se produce precisamente entre estos ajustes musculares.

Además de lo anterior, surgió a través de las muestras al público de las unidades performáticas que se fueron construyendo durante la investigación, la impresión de que estos movimientos discretos eran explícitamente visibles. Dicho de otro modo, la atención amplificada de la *performer* (una “atención consciente” desde el punto de vista de la eutonía) que le permitía una mayor sensibilidad a los micro-movimientos descritos, también era compartida por quienes presenciaban la *performance*. Esta idea de percepción/atención expandida propiciada por el acto inmóvil, se transformó en una constante durante la exploración de las RR.CC. en los umbrales de silencio e inmovilidad (*cf.* con IV.2.2, IV.4, y IV.5).

III.4.3.- Intención de moverse lo más pequeño posible

A diferencia de los dos tipos de acción anteriores, en los que la intención se dirigía hacia el no moverse, en esta intención (y en la que sigue) se buscó la realización de un movimiento tan mínimo, que apenas fuese perceptible desde el exterior. Un tipo de acción inmóvil que podríamos calificar como microscópica. Esta intención en particular se lograba, por ejemplo, a través de la realización de pequeños movimientos de los dedos. El nivel de discreción del movimiento se iba cotejando conforme la unidad performática iba ocurriendo. Surgía así una suerte de juego por parte de la *performer*, en que se iban comparando micro-movimientos, para indagar sobre qué tan pequeños se podían llegar a realizar éstos. Así, a través de la práctica de este tipo de acción, empezó a revelarse la presencia de dos dimensiones que coexistían en estos micro-movimientos: la espacial (lo pequeño) y la temporal (lo breve). Además, empezó a adquirir relevancia un componente polirrítmico, pues varios micro-movimientos podían convivir al mismo tiempo en el propio cuerpo. En consecuencia, para evitar una movilidad general grande por la suma de micro-movilidades, fue necesario que la *performer* fuese “ecualizando”⁵⁴ la totalidad de estos tipos de acción, a través de la administración de las maneras y momentos en que se daba la simultaneidad. Se trataba de una constante y articulada inhibición y activación de micro-movimientos.

⁵⁴ El término proviene de la acústica, y se refiere al ajuste dentro de determinados valores los parámetros del sonido, particularmente, los de intensidad de sectores frecuenciales. Empleo acá la misma palabra, a modo de metáfora, para explicar el proceso de ajuste que la *performer* realizaba con los micro-movimientos.

III.4.4.- Intención de moverse lo más lento posible

En este caso, se tomó como punto de partida el movimiento extremadamente lento presente en prácticas orientales como el *Tai Chi*⁵⁵, como también las referencias ya citadas de los trabajos de Emilyn Claid, de Myriam Gourfink, del colectivo Carmona - Campillo - de Luz - Newmann - Bavcevic, y de Marina Abramovic. Pero a diferencia de estas referencias, se buscó llevar enfáticamente la lentitud del movimiento a su máxima expresión. En la búsqueda de este tipo de acción inmóvil, si bien la intención era bastante transparente, surgía la pregunta sobre qué es lento, y dentro de eso qué es lo más lento. Por lo tanto, también fue necesario ir cotejando lentitudes, por medio de la activación de estas a través de la práctica. En ese buscar lo más lento, ocasionalmente la *performer* llegaba a un umbral en el que no tenía la certeza si efectivamente se estaba moviendo muy lentamente, o estaba detenida. Esta sensación obligaba a un nuevo chequeo, a comprobar qué era lo que realmente estaba sucediendo. Así, en este constante cotejar, se podía profundizar en un movimiento extremadamente lento, radical, casi imperceptible, muy por sobre las lentitudes de los trabajos tomados como referencia.

En este tipo de acción inmóvil influía mucho el contexto del día a día, en particular, el tono emocional que generaba en la *performer* este contexto, tono con el que ella mediaba a la práctica a la hora de realizar la intención. Por ejemplo, su sensación de lentitud era directamente dependiente de sus momentos previos a la sesión de indagación, pues ésta era percibida muy diferente después de un momento de mucho movimiento o después un momento de mucha quietud. Así también con el público que presencié las unidades performáticas en las aperturas de proceso realizadas durante la investigación. Esto resulta coherente con lo que planteaba Manning respecto al “contagio de velocidades y

⁵⁵ El *Tai Chi* o *Taichi Chuan* (太極拳) es originalmente un arte marcial, que con el tiempo se ha venido usando cada vez más como una meditación corporal en movimiento, una práctica físico-espiritual. Sus cimientos filosóficos se encuentran en el taoísmo. Sus movimientos mayoritariamente tienen una apariencia pasiva, relajada, lenta y meditativa.

lentitudes” (Manning 2008: 14) desde su pre-aceleración anterior y hacia un excedente posterior al movimiento.

Esta dependencia con el antes y el después del movimiento extremadamente lento, también ocurría con respecto al orden en que se realizaban los distintos tipos de acción. Por ejemplo, si lo que antecedía a este tipo de acción lenta era la intención de moverse lo más pequeño posible, como lo pequeño implicaba un tipo de acción más veloz y fugaz, la lentitud después de esto se percibía fácilmente como extrema, sin ser necesariamente así. En cambio, si era antecedida por la intención de no moverse en una posición estable, la pasividad de ese tipo de acción generaba un contexto que finalmente permitía una búsqueda de una lentitud extrema más enfática. Esta conclusión fundamentó la construcción de una gramática de la inmovilidad que posibilitara el levantamiento de la *performance* TÁCITO. Una gramática que además permitiera la conducción de la atención de los espectadores a un conjunto de movilidades discretas, que los dispusiera e introdujera en este micro-mundo perceptivo, tan lejano (y por lo tanto reactivo) al ritmo forzado y aumentado presente en la cotidianidad de nuestra sociedad productiva moderna.

Ya descrita la indagación desde la práctica artística realizada para la exploración de los umbrales de inmovilidad (y de silencio, en el capítulo anterior), abordaremos a continuación los resultados que surgieron producto de la pregunta central de la presente investigación: ¿Qué características tienen las RR.CC. que emergen en contextos práctico-creativos que consideran los umbrales de silencio e inmovilidad?

IV - Las Redes Coreomusicales en los umbrales de Silencio e Inmovilidad: TÁCITO.

Ni carne ni ausencia de carne; ni desde ni hacia;
En el punto inmóvil: allí está la danza,
Y no la detención ni el movimiento.
Y no llamen fijeza
Al sitio donde se unen pasado y futuro.
Ni ida ni vuelta, ni ascenso ni descenso.
De no ser por el punto, el punto inmóvil,
No habría danza, y sólo existe danza.
(Eliot 1971 [1943]: 10)

¿Existe de verdad el silencio?
Incluso si me aparto de la gente,
¿aún tengo que escuchar algo?
Digamos que estoy en un bosque,
¿tengo que escuchar el borboteo de un arroyo?
¿Hay siempre algo que oír, no hay nunca paz y
silencio?
(Cage 2002 [1961]: 42).

Dirigimos a él la mirada pero no lo vemos.
Su nombre es Indistinto.
Lo escuchamos atentamente pero no lo oímos.
Su nombre es Sutil.
(Tse & Soubllette, 1990: 62)

IV.1.- Introducción

En este cuarto capítulo se presentan las conclusiones que se desprendieron del proceso de creación de la *performance* “TÁCITO”, cuya concreción se pudo materializar gracias a las actividades que se realizaron con motivo de la presente investigación. Para poder llevar

a cabo esto, ha sido necesario discutir de manera previa los conceptos de RR.CC. (concepto que surge de la presente investigación), de silencio, y de inmovilidad respectivamente. Esta discusión, como ha quedado de manifiesto en los capítulos precedentes, fue constante e intensamente atravesada, debatida, y examinada por y a través de la práctica artística. En este sentido, en este escrito he intentado abrazar de manera integral el conjunto de problemas derivados del objeto de estudio y, en el caso del presente capítulo, las conclusiones que se fueron desprendiendo del trabajo práctico con RR.CC. en los umbrales de silencio e inmovilidad.

La palabra “tácito” implica un entendimiento sobre algo que no es expresado de manera “explícita” (aquello que se expresa clara y detalladamente). Comparte su raíz etimológica con “*tacet*” (del latín *tacitus*, que significa callado). Este último término se usa en música para solicitar a un intérprete que guarde un silencio prolongado durante un fragmento musical. Y en particular, es empleado por John Cage para describir cada uno de los tres movimientos de su composición 4’33’’ (I TACET; II TACET; III TACET), obra que, como ya expuse, pone en tela de juicio - a través de su interpretación - la real existencia del silencio en tanto fenómeno perceptible, a la vez que abre las puertas de una audición silenciosa. Así, la palabra “tácito” sintetiza un debate entre el concepto de silencio y el de la percepción en el límite de lo perceptible, es decir, entre el silencio como abstracto y como práctica. El filósofo francés Gérard Granel define precisamente “lo Tácito” como una “diferencia silenciosa que prolifera en todo lo percibido” (Granel 1968: 119, en Nancy 2006: 19). Es justamente hacia ese campo de abundancia perceptual que proviene de esta “diferencia silenciosa” e inmóvil en las RR.CC. (es decir, de las RR.CC. en los umbrales de silencio e inmovilidad), que se encaminó mi trabajo.

Como ya mencioné en la introducción de esta tesis, la investigación se organizó, desde un punto de vista metodológico, por medio de la realización de cuatro ciclos de indagación (Kemmis & McTaggart 2008: 276; Kemmis & McTaggart 2003: 381, en Haseman 2007: 152). Esta herramienta, si bien proviene del campo de la Investigación-Acción, ha sido

abrazada y adecuada con naturalidad por los investigadores PaR (Haseman 2007: 152). Tal es el caso de la presente investigación.

Para la realización de estos ciclos de indagación práctica, se consideraron dos premisas fundamentales. Primero, el mundo sonoro con el que se inició el trabajo, y desde donde se desarrollaron las exploraciones en el umbral de lo silencioso, tuvo su punto de partida en la música electroacústica. Esta elección se hizo teniendo en cuenta no solamente que se trataba del campo musical donde he desarrollado mi experiencia compositiva, sino por sobre todo debido a la flexibilidad, la diversidad y la precisión que la música electroacústica podía proveer en la indagación de dimensiones sonoras discretas, apenas audibles. Esto último ya fue debidamente desarrollado en el capítulo sobre silencio (*cf.* II.4).

Segundo, las cualidades del movimiento discreto fueron exploradas a través de la creación de *performances* coreomusicales que consideraron cuatro intenciones de tipos de acción inmóvil (explicadas en el capítulo precedente; *cf.* III.4). Con este propósito, el trabajo de investigación de TÁCITO se llevó a cabo principalmente a través de sesiones semanales, con la colaboración de la *performer*. En estas sesiones se reflexionó en torno al problema de las RR.CC. en los umbrales de silencio e inmovilidad (sopesando las conclusiones de los ciclos de indagación), y se elaboraron diversas estrategias para la realización performativa. La decisión de trabajar con sólo una *performer*, con una amplia experiencia en el ámbito de la danza contemporánea, buscó potenciar la realización y la percepción del movimiento liminar. Esta decisión también tuvo sus ventajas a nivel práctico, pues permitió dar seguridad y continuidad tanto al proceso de indagación creativa, como al montaje y muestra de las actividades performáticas, control que podría haberse visto perturbado por un equipo más grande de personas involucradas.

Así como la indagación sonora tuvo su punto de inicio en la música electroacústica, la exploración del movimiento tuvo como lugar de partida el campo de la danza

contemporánea, debido principalmente al grado de experimentación y de diversidad que este campo permite. Al no limitarse a ninguna técnica ni estilo existente, pudiendo ignorarlos, incluirlos o transformarlos en plena libertad, la danza contemporánea representa un territorio de experimentación fecundo. El investigador argentino Marcelo Isse Moyano hace énfasis en esta libertad, cuando explica que la danza contemporánea se concentra en el movimiento propio del cuerpo, más allá de los dominios disciplinares (dancísticos, escénicos, técnicos) de coreógrafos/as y/o bailarines/as, pues “su originalidad y su presencia física cuentan más que la experiencia que se pueda llegar a tener en relación con lo corporal” (Isse Moyano, 2013). Este énfasis en el movimiento y el cuerpo más allá de un ámbito disciplinar, proporcionó una complejidad útil para la indagación del movimiento discreto, apenas perceptible, que TÁCITO requería.

Por último, en cuanto a las RR.CC. se refiere, es preciso aclarar que se realizaron experiencias performáticas en las que los actantes no siempre presentaron relaciones coreomusicales bidireccionales. Es decir, durante las *performances*, si bien la *performer* respondía a lo propuesto por los sonidos electrónicos (la música electroacústica en formato fijo, o autogenerada computacionalmente), nunca ocurrió el proceso inverso (que la música respondiera a lo propuesto por la *performer*, por ejemplo, a través del uso de sistemas interactivos). Este aspecto no explorado es una primera proyección de esta investigación, que buscaré seguir desarrollando en el contexto de mi práctica artística. Sin embargo, cabe señalar que estas relaciones fueron ocasionalmente percibidas como bidireccionales por el público asistente a las *performances*, pues movimiento y sonido pusieron en juego distintas agencias a través de la *performance*, que hicieron suponer la existencia de algún tipo de interactividad. Por lo tanto, fueron siempre unidireccionales (desde la música hacia la *performer*), pero sólo para la experiencia de la *performer* misma.

El primer ciclo de indagación guiado por la práctica artística se realizó durante los meses de septiembre y octubre de 2018. Este proceso culminó el 19 de octubre, con una primera muestra performática en el “Patio de madera” del Campus Oriente de la Pontificia

Universidad Católica de Chile. Se trató de un primer esbozo creativo, un puntapié inicial a la investigación, de características más bien intuitivas, y enfocado particularmente en el trabajo con la inmovilidad corporal. El segundo ciclo se llevó a cabo durante los meses de diciembre de 2018 y enero de 2019, y la muestra a público asociada se realizó el día 10 de enero de 2019, en la “Sala Blanca” de la misma institución. En esta ocasión, se buscó reducir aspectos no resueltos y preguntas emergentes que quedaron en evidencia en el ciclo anterior, en especial respecto a los problemas de la relación entre espectador y objeto de estudio, y el del lugar performático específico. Esto culminó con la realización de cinco unidades performáticas⁵⁶.

El tercer ciclo de indagación se realizó en el Centro de Creación y Residencia NAVE (Santiago de Chile), y su muestra performática asociada ocurrió el día 31 de mayo de 2019, después de dos semanas de residencia artística en este lugar. Allí realizamos 75 unidades performáticas, de las cuales seleccioné ocho para la muestra final. Finalmente, el cuarto ciclo de indagación guiado por la práctica se realizó también en el Centro NAVE, durante una semana de residencia en noviembre de 2019. Su muestra performática asociada ocurrió el 22 de noviembre. En la ocasión se realizaron 19 unidades performáticas, de las cuales ocho se implementaron en la muestra final.

Como complemento a los ciclos de indagación, se realizaron sesiones semanales de trabajo para refinar y experimentar sobre la base de las unidades creadas en las residencias, así como para integrar las experiencias adquiridas en dos actividades paralelas: la de una visita a una cámara anecoica (*cf.* II.3), y la de la realización de cuatro *performances* urbanas de inmovilidad y silencio (descritas en el Epílogo).

⁵⁶ Para el detalle de las unidades performáticas realizadas de este ciclo de indagación y los siguientes, revisar Apéndice 1.

Todos estos ciclos y actividades llevaron a conclusiones, que expondré en detalle en el presente capítulo. Entre estas, se encuentran las relacionadas con el problema de los elementos que portan movilidad en lo sonoro, y los que contienen sonoridad en el movimiento. Para abordar esto, durante la investigación se estableció una malla de tres características transversales a este problema: lo implícito, lo explícito y lo gestual. Esta malla permitió observar aspectos que hasta ese momento habían pasado desapercibidos durante la investigación.

Otras conclusiones se relacionan con el trabajo del umbral del silencio, a través de sonidos infrasónicos. La experiencia realizada no sólo permitió estudiar las RR.CC. en este particular sector frecuencial fuera del alcance de nuestra audición, sino que además sugirió nuevos caminos de desarrollo ligados a la eventual generación de una música infrasónica, a través de posibles instrumentos infrasónicos derivados de condiciones arquitectónicas y ecológicas específicas. Estos alcances son introducidos en el presente capítulo, y expuestos en el capítulo de conclusiones y proyecciones finales de esta tesis.

Otra conclusión que se desprendió del trabajo de creación de “TÁCITO” guarda relación con la idea de “umbral coreomusical”, un concepto original nacido en esta investigación. Este umbral indica un delicado lugar liminar desde donde se puede percibir de manera equilibrada la sutileza del acto de movilidad y sonido, particularmente cuando lindan lo inmóvil y lo silencioso, sin que prime uno u otro. Especialmente, expondré las características “orgánicas” y “holísticas” que adquiere la percepción durante los actos de inmovilidad y silencio, características a las que este umbral permite acceder.

Finalmente, me referiré al fenómeno de la imantación perceptual (Kuhl 1991; Chion 1993 [1990]) durante la percepción de lo inmóvil y lo silencioso, en particular, cuando uno de estos impregna de sus características al otro, y luego a lo que denominé como “lo escultórico”. En especial, expondré cómo estas agencias (“lo imantado” y “lo

escultórico”) surgen durante la práctica artística, y qué características adquieren con ellas las RR.CC. en los actos inmóviles y silenciosos.

Como ya expuse en la introducción de esta tesis, la pregunta de investigación central y principal objetivo de TÁCITO apunta a conocer qué RR.CC. emergen en contextos práctico-creativos que consideran los umbrales de silencio e inmovilidad. Sin embargo, cabe señalar que esta pregunta se consolidó a través del desarrollo de la práctica arriba resumida, concretamente, después del segundo ciclo de indagación. Aunque la preocupación por los umbrales de silencio e inmovilidad fue una constante en todo el proceso, el énfasis en lo que hemos denominado RR.CC. y la necesidad de crear una metodología que permitiera abordar su rastreo, fue totalmente derivada de la práctica artística.

Aclarados estos basamentos, podemos revisar a continuación los detalles de la investigación práctica a través de lo realizado y concluido durante los ciclos de indagación, y desde la perspectiva de las RR.CC.

IV.2.- Primeros desafíos

Una característica basal de la investigación PaR es su estimulante incertidumbre. En particular, dado que es la propia práctica artística la que va definiendo y guiando la investigación, la duda sobre cómo iniciar esta expedición se vuelve uno de los principales desafíos. En el caso de TÁCITO, el comienzo de la investigación fue bastante intuitivo, lo que trajo consigo dificultades, y por ende soluciones que llevaron a la definición del posterior camino investigativo. Me referiré a continuación y muy concretamente a dos de estos problemas: el de la relación entre espectador y objeto de estudio, y el del lugar performático específico.

IV.2.1- Espectador versus objeto de estudio

Una conclusión que surgió al inicio de los ciclos de indagación fue que, dado el carácter investigativo de las experiencias prácticas, a la hora de compartirlas con distintos públicos - a través de muestras performáticas -, era indispensable introducir a los espectadores respecto del objeto de estudio. Al no existir una preparación inicial que enmarque la recepción de la muestra práctica (por ejemplo, a través de un programa), los focos de atención y reflexiones fácilmente se diversifican hacia áreas e incluso campos que la investigación podría no contemplar.

En efecto, la recepción es, antes que todo, una actividad personal de interacción, en la que sucede una compleja actividad de asociación intertextual con otras obras o con otras experiencias receptoras (Mendoza y Cerrillo 2003: 10). Así, la recepción se ve directamente supeditada a los conocimientos del receptor, los que junto a sus criterios de valoración estética y a los convencionalismos culturales, formarán los supuestos artísticos y estéticos que este asuma (*op. cit.*: 21). En este sentido, dado que TÁCITO convocaba una práctica artística que proponía una dislocación de un supuesto artístico fundamental de la danza - supuesto que plantea que el movimiento explícito sería su base -, se develó la necesidad de invitar a los espectadores a una percepción enfocada precisamente en esta dislocación, y en las diversas particularidades que de ella surgían. Así también con la música respecto del silencio.

A lo anterior se suma el hecho de la multiplicidad que existe en la construcción de significado en la acción performática, producto de la simultaneidad de estímulos. Dicho de otro modo, mientras menos estímulos existan, más focalizada resulta la recepción, y por ende más precisa la relación entre espectador y objeto de estudio; y mientras más estímulos existan, más diversidad germinará en la recepción. La teatróloga francesa Anne Ubersfeld describe este fenómeno en concreto como el de un “apilamiento vertical de signos” (Ubersfeld 1989: 24). En efecto, al existir esta coexistencia signica, las posibles

lecturas y enlaces se multiplican. Y por lo tanto, nuevamente, el objeto de estudio se diluye entre otros focos de atención.

Un ejemplo de esto es lo que sucedió en la muestra asociada al primer ciclo de indagación. La idea central de la experimentación fue la de desplegar un movimiento implícito, perceptible a través de la performance inmóvil de la *performer* (quien estaba sentada en una silla, con la intención de no moverse en una posición estable, la que podemos entender como una figuración de la agencia “lo más inmóvil posible”), en un contexto sonoro electroacústico que otorgaba (verbalmente) mucha información cuantitativa acerca de las velocidades de diversas y numerosas movilidades que iban desde la dimensión somática hasta la astronómica. Los números de las velocidades, una vez dichos, quedaban repitiéndose *ad infinitum* en muy baja intensidad, e iban acumulándose con los nuevos números que surgían del texto. De esta manera, se iba formando una suerte de trama susurrante, que dejaba la sensación de una superposición (un apilamiento) de información ([audio 01](#)). Todo lo anterior hizo que emergieran muchas agencias no previstas en el área genérica asociada a la muestra, de muy diversa índole, y sobre todo, muy distantes del objeto de estudio.

Finalmente, sobre este tema quedó abierta la pregunta referente a la autosuficiencia o autonomía del objeto artístico en una PaR. ¿Puede dar cuenta el objeto artístico por sí mismo de una práctica como investigación? ¿puede existir una relación fluida entre espectador y objeto de estudio a través de la práctica artística, sin un marco que de contexto a la recepción de esta? Lo que hace especialmente difícil responder estas preguntas es el hecho de que el objetivo de una PaR no es principalmente el conocimiento comunicable de manera verbal, sino aquél que se entrega por medio de un *artefacto*, que permita una comunicación icónica o imaginaria (Frayling 1993, en Borgdorff 2012: 37). Este problema genera de por sí la necesidad de seguir explorando en torno a la investigación PaR y a la comunicación de conocimiento.

No obstante lo anterior, en TÁCITO tomé la opción de informar el proceso investigativo de manera verbal y no verbal. Así, en las aperturas de proceso para los cierres de los ciclos de indagación, se consideró una comunicación performativa (a través de la muestra de unidades performáticas), contextualizada a través de una introducción oral (verbal) sobre los objetivos y metodología de la investigación y del ciclo de indagación en particular. De la misma forma, esta tesis (información verbal) tiene su contraparte performativa en “TÁCITO”, dispositivo performático que sintetiza lo explorado artísticamente durante los ciclos de indagación (información no verbal). Esta solución me permitió enmarcar procesos y resultados en productos que pudieran dialogar y nutrirse mutuamente, y con esto ofrecer una mirada global del proceso investigativo total, que considerara siempre estas dos dimensiones.

IV.2.2.- El problema del lugar específico

Para una obra o materialidad artística, un aspecto que puede resultar fundamental tiene que ver con las características del lugar donde esta existe, pues implica una articulación entre ambos que desencadena finalmente significados. Según el académico y especialista en *performance* Nick Kaye, esta articulación es el fundamento de toda práctica con especificidad de sitio (Kaye 2000: 1). En un trabajo tan frágil como el realizado en los umbrales perceptivos de silencio e inmovilidad, esta articulación puede llegar a tener el poder de proteger o destruir los posibles significados que surgen desde la acción discreta. Si bien la presente investigación no contempló en rigor un enfoque práctico con especificidad de sitio propiamente tal, un ejemplo de esta articulación fue lo que ocurrió con la muestra performática asociada al primer ciclo de indagación. Esta, como ya mencionamos, ocurrió en el “Patio de madera” del Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile, eligiendo expresamente un horario de alto tránsito de personas para su realización. Además de esta movilidad, el público que presenciaba la *performance* estaba de pie, pudiendo desplazarse libremente por un sector del sitio

elegido. Estas elecciones se fundamentaron precisamente en la necesidad de observar cómo se develaban las mediaciones e intermediaciones de agencias - de origen indeterminado - en un contexto de recepción discreta. Este contexto se logró levantar gracias a la *performance* realizada. Así, de alguna forma, esta práctica sintonizaba con un ambiente de contemplación similar al que levantara 4'33''. En el caso de Cage, provocando un silencio receptivo en el público para atender a otros sonidos indeterminados, a través del silencio del pianista. En el nuestro, a través de una práctica basada en la inmovilidad de la *performer*.

Así, al interior de las RR.CC. que la *performance* generaba, se develaron intermediaciones de agencias de tipo emocional/psicológica. Estas agencias actuaban en su mayoría a través del sitio elegido para la *performance*, e informaban tanto de las diversas actividades propias del marco espacial elegido, de los trabajadores y de los estudiantes de la universidad que allí se encontraban. Así también de los estados emocionales asociados a los últimos. Entre estas actividades, predominaron los sonidos y movimientos de pájaros (planos lejano y cercano), del personal de colaboración trasladando contenedores (plano lejano hacia cercano y viceversa), y de conversaciones de estudiantes sobre diversos temas (plano lejano). Su acción era por momentos tan predominante, que bien se podría hablar de la existencia esporádica de una transformación (*nomadización*), desde su lugar de agencias hacia el de actantes (y viceversa), durante la *performance*. Lo que más me llamó la atención de esto último, fue la colisión entre la dimensión inmóvil de la *performance* y la dimensión sonora del sitio específico. En una *performance* silenciosa, habría sido esperable que los sonidos del sitio irrumpieran invasivamente en ésta. Pero no era el caso de la *performance* presentada, que contemplaba una emisión musical constante a través de un sistema de difusión cuadrafónico. Esto se explica en el hecho de que la inmovilidad de la *performer* sugirió a los espectadores un tipo de atención silenciosa, y por consecuencia enfocada y expandida. Lo anterior permitió que los sonidos propios del lugar específico (en tanto agencias intermediadoras) fuesen percibidos detalladamente, como

así también sus eventuales transformaciones hacia un lugar más protagónico en la *performance* (adquiriendo una condición de actantes).

Otra variable que se observó en las RR.CC. presentes en esta experiencia fueron las relacionadas con el transitar libre de los/las espectadores/as (acción que los/las transformaba ocasionalmente en nuevos/as actantes de la *performance*). Al estar en juego una movilidad tan microscópica en el ejercicio inmóvil de la *performer*, y considerando el contexto del lugar, que aportaba agencias/actantes distractivos/os de consideración, la diferencia entre la percepción de la acción de la *performer*, desde un/a espectador/a desplazándose y/o quedándose quieto/a era muy significativa. Así, lo “rápido”, lo “lento”, y lo “tensionante” (todas agencias localizadas en el área de entrada en las RR.CC.) se manifestaban en una relación de dependencia con las características de la movilidad del/de la espectador/a. Esto finalmente contribuyó, nuevamente, a quitar el foco de atención en las particularidades que emergían desde la quietud de la *performer*.

Como conclusión de lo anterior, decidí realizar las actividades performáticas siguientes en sitios cerrados (salas), en lo posible aislados de potenciales actantes y/o agencias no previstos/as en la *performance*. Esto me permitió observar de manera más enfocada el objeto de estudio propuesto, y descartar, ya explorados y conocidos, el conjunto de factores relacionados con los problemas hasta aquí planteados.

IV.3.- La movilidad de lo sonoro, la sonoridad del movimiento.

Una de las consecuencias de la presente investigación, fue que se puso en crisis la idea que se tenía inicialmente de que el silencio provendría de la dimensión sonora, y la inmovilidad del cuerpo performático. Es decir, que habría “fuentes” de inmovilidad y silencio categóricas: la *performer* y la música, respectivamente. Este supuesto inicial se derrumbó, producto precisamente de la alta movilidad presente en los componentes de las RR.CC., materializada a través de las diversas figuraciones que adquieren dos actantes

interrelacionados que nombraremos como “movimiento” y “sonido”. Por lo anterior, fue necesario concentrarse también en observar la movilidad en lo sonoro y la sonoridad del movimiento, cuando estos ocurren en los umbrales perceptivos. Para poder abordar este problema de manera concreta, llegué a la conclusión de que era necesario considerar tres dimensiones de cruce (tres agencias) para los actantes “movimiento” y “sonido”: lo implícito, lo explícito y lo gestual. Describiré a continuación los conceptos derivados del modelo que acá propongo:

- A. El **movimiento implícito del sonido** es inevitable, pues el sonido es en esencia movimiento físico. Se manifiesta a través de cambios de presión que provocan diversas frecuencias. Estas, usualmente combinadas, se irradian por un medio elástico (por ejemplo, el aire). El sonido, al tocarnos producto de esta radiación, provoca un movimiento corporal, el que registramos como sonido. En síntesis, siempre que hay sonido, hay una cadena de movimientos implícitos ineludibles.

- B. El **movimiento explícito del sonido** se refiere a cierta movilización del sonido a través de un espacio determinado, la que es reconocida como movimiento. Ejemplos de esta movilidad explícita son el sonido de un automóvil acercándose por la calle, o en música electroacústica, el uso del espacio interno⁵⁷ en la difusión estereofónica, o de las difusiones multiparlante o multicanal propias del espacio externo.

⁵⁷ Michel Chion (1988) define como “espacio interno” a una modalidad del trabajo dentro del espacio estéreo, que persigue reproducir un comportamiento espacial tridimensional de los sonidos, similar al que ocurriría en un espacio natural o real. Cabe señalar que este espacio se articula necesariamente con otros dos: un “espacio externo”, que sería un espacio de producción, en donde se especifica tanto la ubicación de los altoparlantes como el formato estéreo o multicanal, y un “espacio perceptivo”, que abordaría “el conjunto de aspectos psicológicos, psicoacústicos y cognitivos involucrados tanto en la composición como en la audición de una obra acusmática y que se asocian a este tipo particular de experiencia de escucha” (Schumacher 2015: 39). Este mismo espacio perceptivo es al que se refiere Chion cuando habla de “espacialización mental” (Chion 1993 [1990]: 72).

- C. En el **movimiento gestual del sonido**, el sonido adquiere características temporales - y por lo tanto rítmicas - para su materialización. Y en esta gestualidad rítmica, también existe una movilidad, de contundencia semántica. Ejemplo de esta movilidad gestual es el lenguaje musical, en todas sus formas. Eventualmente, esta gestualidad puede adquirir un sentido inmóvil, cuando el sonido no presenta variación alguna en su desarrollo, por ejemplo, a través de la repetición en bucle (Chion 1993 [1990]: 21).
- D. En el **sonido implícito del movimiento**, apuntamos hacia los sonidos inevitables durante la intervención del actante movimiento. Por ejemplo, el sonido del roce del movimiento con el medio elástico en el que ocurre. O tratándose de la figuración “cuerpo en movimiento”, sus sonidos fisiológicos (latidos cardíacos, respiración, etc.). Estos últimos son perceptibles a través de la propiocepción auditiva en entornos silenciosos, y pueden ser muy diversos, pues dependen de la particularidad perceptual del propio cuerpo (*cf.* capítulo II.3).
- E. En el **sonido explícito del movimiento**, el actante movimiento es el que produce sonidos de manera evidente. Por ejemplo, y también considerando al cuerpo en movimiento, esto puede realizarse a través de la estimulación del sistema fónico para la emisión vocal, en paralelo al movimiento corporal.
- F. Finalmente, en el **sonido gestual del movimiento**, el actante movimiento produce información sonora “sin sonido”, por ejemplo, cuando se simula tocar un instrumento de percusión imaginario. Dicho de otro modo, se trataría de una especie de “música muda” (Coloma 2016: 15).

El haber llevado a la práctica artística este modelo de cruce conceptual (el cual a su vez también provino de la práctica artística), permitió valorarlo como una herramienta metodológica de utilidad para la búsqueda de respuestas respecto a estos conceptos (movimiento del sonido, sonido del movimiento), cuando estos ocurren en los umbrales perceptivos: el umbral de inmovilidad implícita, explícita y gestual del sonido, y el umbral del silencio implícito, explícito y gestual del movimiento. El siguiente esquema resume lo hasta acá expuesto:

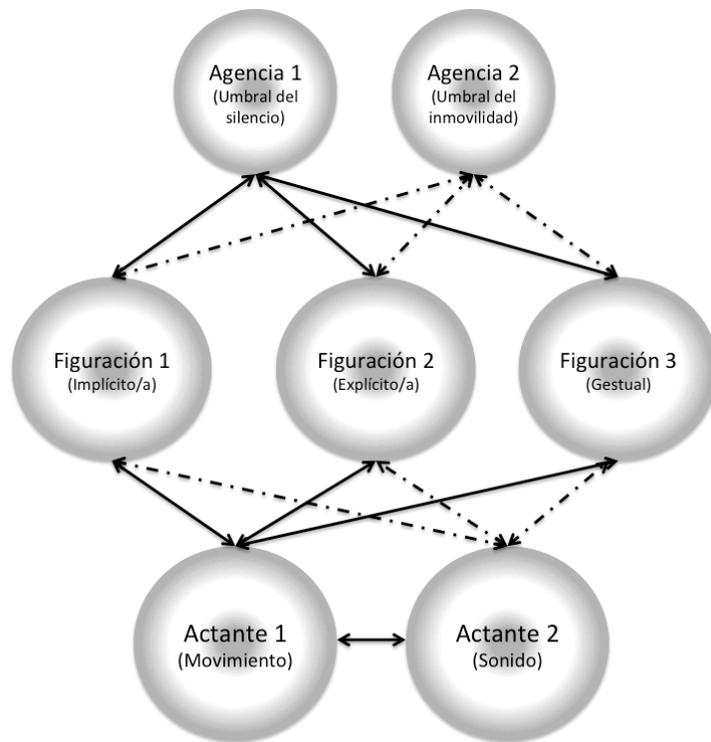


Fig. 11: Esquema que explica los conceptos de umbral de inmovilidad implícita, explícita y gestual del sonido, y de umbral del silencio implícito, explícito y gestual del movimiento.

Un aspecto interesante que derivó de esta exploración se relaciona con el tipo de RR.CC. que surgieron, específicamente, en los casos en los que se trabajó la movilidad tanto gestual como explícita en lo sonoro, en combinación con el sonido gestual del (cuerpo en)

Para desarrollar la movilidad gestual de este rango frecuencial discreto, se recurrió a una musicalidad de ritmo ágil, de manera de evidenciar una gestualidad móvil. Esta agilidad rítmica se fundamentó en el trabajo con la velocidad y duración en la emisión de las distintas sinusoides. Estos últimos dos parámetros estaban enlazados, de manera que, a mayor lentitud, más largos eran los sonidos, y a mayor rapidez, más breves. Sin desmedro de esto último, la emisión de las sinusoides se realizó a través de envolventes de sostén amplio (lo más amplio que el parámetro de velocidad permitía) y ataque suave. Esto pues, tal como también señalamos en el capítulo sobre silencio, son estas envolventes las más útiles para provocar una audición microscópica, debido a que los ataques agresivos tienen directa incidencia en la percepción del sonido, y a que a mayor sostén, existe una menor detección auditiva (Heil et al. 2013: 21; (Bregman *et al.* 1994: 2694).

Para la movilidad explícita de las sinusoides, se usaron dos conjuntos de parlantes:

- Cuatro parlantes autoamplificados *bluetooth* modulares pequeños Prosound P295N (fig. 13), artefactos que la *performer* podía desplazar fácilmente por el espacio durante la *performance*. Por los parlantes sonaban distintas organizaciones de las ondas sinusoidales (una diferente para cada uno de estos), en el rango entre los 2 y los 5 kHz. Los parlantes tenían una respuesta de frecuencia entre los 280 Hz. y los 16 kHz., lo que hizo que funcionaran muy bien en el rango que se trabajó con las sinusoides. En estos parlantes se trabajó el espacio externo.
- Cuatro parlantes de amplio espectro Polk Audio Atrium 6 (fig. 14), con una respuesta de frecuencia entre los 50 Hz y los 27 kHz, alimentados a través de un amplificador Onkyo TX-SR333 estereofónico, que trabaja en el rango entre los 20 Hz y los 20 kHz. Los parlantes estaban colocados en las esquinas de la sala. En estos parlantes se trabajó el espacio interno.



Fig. 13: Uno de los cuatro parlantes modulares *bluetooth* autoamplificados Prosound P295N usados en el ciclo de indagación.



Fig. 14: Dos de los cuatro parlantes de amplio espectro Polk Audio Atrium 6 usados en el ciclo de indagación.

El sonido gestual del cuerpo en movimiento fue trabajado a través de un esquema de improvisación rítmico corporal, que no emitiera sonido explícito alguno. Y finalmente, el sonido explícito del cuerpo en movimiento se desarrolló de varias formas. Primero, a través del uso de los sonidos propios de la respiración (boca cerrada y abierta) y de la boca. Para la emisión de estos últimos se consideraron sonidos pre-lingüísticos, como por

ejemplo, el sonido de la saliva, de la lengua, y de consonantes (alveolares, bilabiales, dentales, labiodentales, palatales y velares). En especial, se evitó la activación de sonidos provenientes del sistema laríngeo. Para la respiración, se usó la boca cerrada (solo nariz), boca abierta, y el sonido exhalado con “s” (fricativa alveolar sorda).

Sumado a lo anterior, también se buscó un sonido implícito recurriendo a la fricción de la piel contra el piso, lo que provocaba un sonido de características iterativas, que ocasionalmente oscilaba con un sonido agudo de características tónicas sostenidas. Esto se logró a través del desplazamiento muy lento de un fragmento del cuerpo apoyado sobre el piso, al presionarlo mientras se trasladaba. Además, se usó el sonido del roce de la ropa sobre el piso, también a través de su deslizamiento, lo que generaba un sonido de características más sostenidas. También se usó, aunque de manera poco frecuente, el recurso de golpear el piso suavemente con las uñas y los dedos de las manos. Por último, se recurrió a la emisión fónica de sonidos tónicos sostenidos (“ma” y “me” a boca cerrada, y “a” y “e”, a boca abierta), y al uso de los susurros, que tenían por premisa dar la impresión de un texto con significado, pero sin que pudiera ser percibido como tal. Para todo lo anterior se tuvieron en cuenta dos velocidades (lento y rápido), y todos los sonidos siempre fueron realizados con intensidades muy discretas, al límite de lo audible.

Ahora bien, al abordar las RR.CC. emergentes en los cruces entre movilidad gestual en lo sonoro, en combinación con el sonido gestual del cuerpo en movimiento (ambas gestualidades trabajadas a velocidad rápida), cabe señalar que se provocó un tipo de *performance* coreomusical en la que se generaba la duda en algunos de los/las espectadores/as si los sonidos provenían o no de la movilidad discreta de la *performer*, quizás producto del uso de algún sistema tecnológico interactivo cuerpo-música (ver ejemplo “[video 08](#)”). Si bien en los ejercicios performáticos realizados nunca existió ningún soporte interactivo, es interesante constatar que eso fue lo que se percibió. Por lo mismo, resulta de utilidad analizar la situación desde la perspectiva del modelo metafórico de Cook, en relación con la agencia “interactivo”.

Los sistemas tecnológicos a veces no presentan una devolución sonora idéntica al gesto que la genera, pudiendo presentar respuestas diferentes (coherentes y contradictorias en el modelo de Cook) producto de imprecisiones tecnológicas (latencias, congelamientos, fallos en el reconocimiento, etc.). Por este motivo, el hecho de que sólo a veces existiera síncreisis (respuestas consistentes) entre sonido y movimiento, bastaba para situar a “lo interactivo” como posible agencia mediadora. Más aún considerando que, al tratarse de *performances* en los umbrales de inmovilidad y silencio, los momentos asincrónicos (consistentes) se terminaban dislocando de la percepción global, no siendo finalmente percibidos. Dicho de otro modo, la agencia “interactivo” que mediaba la *performance* en las RR.CC. en los umbrales de silencio e inmovilidad, tendía a desvanecer las respuestas coherentes y contradictorias y fortalecía las respuestas consistentes, producto del trabajo con los umbrales perceptivos.

Otra observación importante respecto a las indagaciones relacionadas con la sonoridad del cuerpo en movimiento, es que traían consigo, producto de esta sonoridad, una movilidad implícita relacionada e inevitable. Esta movilidad era más fácil de percibir cuando la *performer* friccionaba su piel contra el piso, cuando golpeaba suavemente el piso con sus uñas y dedos, o cuando usaba sonidos de la boca y de su respiración. Y era menos evidente en las situaciones en que ella usaba sonidos sostenidos tónicos a boca cerrada (mediante el uso de su sistema fónico). Sobre esto último, cuando se trataba de situaciones en que estos sonidos sostenidos se combinaban con un gesto de inmovilidad en una posición estable, asomaba durante la *performance*, en mi recepción como investigador, la idea de extensión sonora del cuerpo. En esta extensión, el cuerpo en su sonar se hacía por momentos omnipresente, pues si bien se podía observar localizado, su sonar invadía la sala - debido a las características acústico-ecológicas de ésta -, perdiéndose ocasionalmente la noción de procedencia espacial del sonido.

En este último sentido, bien se podría hablar de una *desterritorialización y nomadización* de la voz, en tanto extensión sonora del cuerpo, hacia un todo-lugar. En particular, en las

unidades que contemplaban distanciamiento entre emisor y receptor, el sonido de la voz adquiriría pregnancia, haciendo que el todo sonoro obtuviera características muy similares a las de la música electroacústica de tipo mixta⁵⁸. En consecuencia, al estar la voz en todo espacio (por la emisión de la voz y por la activación de la reverberación de la sala por esa misma voz), no existe la posibilidad de una movilidad explícita a través de este espacio. Para cerrar, cabe señalar que en esta omnipresencia surge uno de los gérmenes de una agencia que posteriormente denominaré como “lo holístico”, es decir, una cualidad expansiva del sonido que cubre todo el espacio audible.

Cuando ocurrían situaciones de movimiento explícito y gestual del sonido en combinación con la voz tal y como arriba señalamos, la fluctuación desde y hacia la omnipresencia sonora de la voz producía una micro-movilidad interna entre ésta y el conjunto de sinusoides móviles. Precisamente, esta oscilación ponía más en evidencia aún la agencia “omnipresente”, que actuaba sobre la voz de la actante-*performer* (figuración de características nómadas con el actante-movimiento), y que junto al actante-sonido, generaban una suerte de danza sonora discreta, desde y hacia la omnipresencia de la voz. Este rasgo remite a lo que mencionamos en el capítulo I, respecto a la opacidad existente entre la gestualidad estética y la funcional (Schröder 2017: 142). Si bien hablábamos de esto respecto de los sistemas interactivos, en estos casos se obtuvieron resultados similares: la danza de la voz desde y hacia lo omnipresente remitía a una doble dimensión estética a la vez que funcional de la actante-*performer*.

Por último, en las situaciones en que se trabajó el sonido gestual del cuerpo en movimiento (ver ejemplo “[video 09](#)”), la movilidad era totalmente inevitable, pues era el vehículo para mostrar la sonoridad gestual (a través de una gestualidad corporal rítmica). Esto fue considerado como otra premisa para la acción discreta de la *performer*, pues existía

⁵⁸ “Este término es habitualmente utilizado en el ámbito de la música electroacústica para describir aquellas obras en las que se ejecutan instrumentos (acústicos) tradicionales junto a una grabación, o a música compuesta digitalmente (en forma interactiva) en tiempo real”. (<http://ears.huma-num.fr/>)

sonido, pese a no ser estrictamente audible. Por lo mismo, se trataron de procesos en los que la emergencia del concepto de interacción coreomusical se fundamentó exclusivamente en lo sonoro-musical - 2,1 en la categorización de Rymer (2017: 190). Así, la dimensión sonora se presentó como agencia decididamente mediadora para todas estas experiencias performáticas.

IV.4.- Lo infrasónico

Para el trabajo con el umbral del silencio, se sumó al conjunto de sinusoides entre los 2 y los 5 kHz ya mencionado, el rango de los infrasonidos, es decir, sonidos bajo el umbral perceptual de los 20 Hz. Para ello, se ocupó un transductor ButtKicker LFE (fig. 15), que tiene una respuesta de frecuencia entre los 5 Hz y los 200 Hz, y un Amplificador de subwoofer Dayton Audio SA1000, que tenía la particularidad de poder reforzar el rango entre los 5 Hz y los 35 Hz. Como ya señalamos en el capítulo II.4, bajo los 20 Hz ocurre una trasmutación sensorial, desde lo auditivo hacia lo táctil, haciendo que todo el cuerpo - y ya no el oído - sea el receptor de la información sonora. En este sentido, el transductor operaba directamente a través de la movilidad gestual de lo sonoro.



Fig. 15: Transductor infrasónico ButtKicker LFE, usado en el cuarto ciclo de indagación.

Uno de los aspectos observados cada vez que se usaban los infrasonidos, se relacionó con lo que acabé denominando como “interacción de dependencia cinética del cuerpo”. Dado

que estos eran percibidos a través del propio cuerpo, por tratarse de impulsiones de baja frecuencia, traían consigo una inevitable movilidad corporal asociada. El que esta movilidad fuese más o menos explícita dependía de muchos factores, por ejemplo, del lugar de la sala donde se colocara el transductor, de la cercanía a éste por parte de la *performer*, y de su posición. Por ejemplo, recostada en el piso, su cuerpo vibraba mucho más notoriamente que cuando estaba de pie (ver ejemplo “[video 10](#)”). Por último, es importante señalar también que la cualidad penetrante de los infrasonidos no sólo generaba una dependencia cinética de la *performer*, sino que además de todo aquel que estuviese en la sala. Este hecho desdibujaba los límites de la *performance* coreomusical, pues eran todos/as - *performer* y espectadores/as - los/las que se movían producto de los infrasonidos, y por lo tanto los/las que realizaban, involuntaria pero activamente, la *performance* de sonido y movimiento discretos. Es decir, estaríamos en presencia de lo que podríamos denominar como una “*performance* involuntaria”⁵⁹ por parte de la audiencia y de la *performer*. En suma, dada la característica inmersiva de los infrasonidos, todos/as (*performer*, público, sistema de difusión infrasónico) eran actantes (voluntarios o no) de la *performance*, y por lo tanto todos/as mediados por estos sonidos, a la vez que (inter)mediados por agencias tan diversas y numerosas como los/las propios/as actantes.

⁵⁹ La actriz y académica australiana Caroline Heim plantea la idea de audiencia como *performer*, entendiéndolo con esto que los actos encarnados de los espectadores de una obra escénica constituyen en sí una *performance* (Heim 2015: 1). Casi una década antes, Dubatti (2007: 134-5) define su idea de “convivio” (cf. capítulo I.3.3, pie de página 18), donde por un lado existiría por parte del espectador una percepción múltiple, en la que todo lo que sucede *in situ* se transforma en un dispositivo más en su interioridad receptiva, y a la vez dónde los/las cuerpos en escena también perciben la *performance* del público, influyendo éste en su producción. Fischer-Lichte por su parte, cuando define al cuerpo en/de la escena como un bucle autorreferencial y autopoietico (Fischer-Lichte, 2011 [2004]: 78, 81), no se refiere a otra cosa que esto mismo: la mutua influencia de público y cuerpo en escena, y la confirmación de una *performance* global producto de la mutua influencia de todos estos actantes-*performers*. Fischer-Lichte ejemplifica con “Lips of Thomas” de Marina Abramovic (1975), en la que la finalización de la *performance* ocurre producto de la acción concreta de los propios espectadores, “una acción perceptible por todos que tuvo consecuencias perceptibles” (*op.cit.*: 26). Finalmente, el académico norteamericano Michael Peterson plantea cómo algunos sistemas de tortura (aislamiento forzado, inanición) pueden producir *performances* involuntarias “no solo en el sentido de ser impuestas violentamente, sino también involuntarias en el sentido de ser reducidas a abyectos reflejos condicionados” (Peterson :146-7). Así, el movimiento del público producto de los infrasonidos se acercaría a estas últimas *performances* involuntarias, realizadas por los/las espectadores/as. Parafraseando a Fischer-Lichte, una acción involuntaria perceptible por todos que tendría consecuencias perceptibles.

Este hallazgo sobre la pérdida de la claridad de las fronteras entre espectador y *performer*, trajo consecuencias en el estudio de las RR.CC. en los umbrales de silencio e inmovilidad. Primero, por el hecho mismo de cómo se perciben los infrasonidos: se trataría de un tipo de percepción expandida, en la que la actante “música” no es percibida auditivamente, sino exclusivamente como movimiento del propio cuerpo en su totalidad. Además, se trataría de un movimiento de características corales, comunitarias, pues el movimiento involuntario propio sucede de manera similar y sincrónica con el de la *performer* y del resto de la audiencia. Esto debido a la interacción coreomusical de dependencia cinética del cuerpo inherente a los sonidos infrasonicos. Por otro lado, el que se difuminen las fronteras entre los actantes “música” y “movimiento” por los infrasonidos, desdibuja también la propia idea de actantes dentro de las RR.CC. Así, o existiría una transformación constante y trepidante entre música y movimiento, o bien no existirían dos actantes sino uno sólo, un actante “infrasonido”. Esto último develaría además el hecho de que la actante “música”, al ser mediada por la agencia “infrasonica”, se transformaría en actante “infrasonido” o “música infrasonica”.

En general, la experiencia con el uso de los infrasonidos fue muy satisfactoria, sobre todo por el hecho de llevar a la práctica artística la realización de una música por fuera del rango auditivo del ser humano. De este modo, esta música no fue percibida a través de los oídos, sino por un compromiso de la totalidad del cuerpo, compromiso que, como expuse, sucedía a través de una empatía cinética de este con las vibraciones infrasonicas. Esta música, que muy bien la podríamos denominar como silenciosa, no era sólo perceptible, sino que además apreciable en cuanto materialidad artística. Fue tan intensa esta experiencia, que levantó nuevas preguntas respecto a la posibilidad de crear una música electroacústica completamente infrasonica: ¿Cómo tendrían que ser las características arquitectónicas de una sala, para la buena difusión de los infrasonidos? ¿cómo deberían de disponerse los transductores? ¿qué características podría tener la estructura y sintaxis de una música infrasonica? Y una de las más motivantes preguntas, relacionada con la

recepción de grupos en riesgo de exclusión social, en particular los que se vinculan a lo que se ha venido denominando en los últimos años como Cultura Sorda: ¿Puede una música infrasónica levantarse como una alternativa para una audición musical inclusiva? Aunque exceden la presente investigación, intentaremos abordar a continuación y de manera preliminar algunas de estas preguntas.

Por las características físicas de los infrasonidos, resulta fundamental para su gestión con fines artísticos el considerar su relación con los aspectos arquitectónicos y ecológicos del lugar donde se difundirán. En este sentido, existe un antecedente en el trabajo del artista experimental norteamericano Mark Bain. El artista trabaja con la materialidad de edificios, puentes y objetos arquitectónicos, “tocándolos” con el sonido, como si estos fuesen instrumentos musicales (Kalaba 2020: 60). Y para realizar este “tocar”, ocupa los infrasonidos como una especie de recurso interfásico, es decir, serían los infrasonidos la conexión entre la dimensión artística-poiética del artista, y el instrumento-arquitectura. Así, resulta necesario considerar los aspectos técnico-organológicos del instrumento que se tocará, en otras palabras, la plasticidad de los materiales específicos (madera, hierro, etc.) que conforman el objeto arquitectónico, pues jugarían en todo esto un rol muy importante.

Considerando lo anterior, las materialidades arquitectónicas bien podrían ser entendidas como agencias mediadoras de la acción performativa infrasónica. Parafraseando el primer ejemplo del capítulo I (“el/la *performer* se mueve por la música”), en este caso sería la música infrasónica un actante, que cobra existencia en una dimensión perceptual a través de la arquitectura-agencia (mediadora, pues condiciona el acto performático): la música infrasónica existe (perceptualmente) por la materialidad arquitectónica. No obstante, también podríamos entender este tipo de *performance* desde otra perspectiva: se trataría esta vez del edificio-actante (y por ende la sala), el (la) que se mueve por la música-agencia infrasónica. Una agencia mediadora, pues los infrasonidos organizarían este movimiento. Esta flexibilidad nómada presente en las redes acá descritas hace muy versátil el campo

artístico abierto por Bain. Con todo, el considerar las características arquitectónicas del lugar donde se difundiría una música infrasónica, es decir, los aspectos organológicos del instrumento, debe ser una preocupación fundamental para el éxito de una *performance* de esta naturaleza.

Un elemento que complejiza lo hasta ahora descrito es el sistema de difusión infrasónico (en adelante S.D.I.), conformado por un generador de sonidos infrasónicos (por ejemplo, un computador), un amplificador de bajas frecuencias, y uno o más transductor(es) infrasónico(s). Volviendo a la metáfora del *tocar*, no basta con considerar este sistema como un aspecto organológico más, similar al arco de un violín, o al plectro de una guitarra, es decir, un articulador entre el infrasonido y el instrumento-objeto arquitectónico. Pues es el S.D.I. el que realiza el infrasonido, el que hace posible su emisión. Sin él, la música no existe. Entonces, dado que estamos incuestionablemente ante un instrumento musical en sí⁶⁰, podríamos concluir que la música infrasónica requiere de un instrumento complejo para su existencia, conformado por el S.D.I. y por el objeto arquitectónico. Digamos que, comparando con la organología de una guitarra, el S.D.I. cumpliría la función de las cuerdas, y la materialidad arquitectónica la de la caja de resonancia o cuerpo. Y en esta figura, es el músico quien procede a “tocar”, desde su pericia, a través de este instrumento.

Así, una música infrasónica requeriría necesariamente de al menos dos etapas para su conformación: una primera etapa de creación que considere previamente un estudio instrumental (conocer *in situ* las posibilidades y limitaciones del instrumento), y una

⁶⁰ La idea de altoparlante como instrumento musical (en tanto esté inserto en un sistema de difusión sonora hacia una audiencia) no es nueva. Por ejemplo, el Acousmonium, creado por el compositor malgache-francés François Bayle en 1974, está conformado por 80 altavoces, distribuidos en un escenario por criterios de color del sonido, de rango, y de dispersión acústica. Esta estructura hizo que se empezara a usar el término de “orquesta de altoparlantes” como sinónimo de Acousmonium. El diseñador sonoro e investigador holandés Jos Mulder plantea más precisamente que los altoparlantes pueden ser considerados como instrumentos musicales, pues “el proceso de traducir ideas creativas en tecnología aplicada hace que los altavoces sean mucho más que un simple transductor” (Mulder 2010: 13).

segunda etapa de ejecución instrumental. De la primera etapa, surgirían las posibles características sintácticas y estructurales de esta música, condicionadas al instrumento en particular. Y como existe una diversidad enorme de instrumentos infrasónicos (diversidad conformada por una matriz entre tipos y localización del S.D.I. v/s tipos de edificios, salas, etc.), para la conformación de un cuerpo de composiciones infrasónicas habría que, o aceptar y por ende trabajar con la especificidad de sitio que le es inmanente, o considerar la construcción de una materialidad arquitectónica estable (que además podría ser desmontable, de manera de permitir su itinerancia) para la difusión de la música infrasónica. Es decir, estaríamos hablando, en este último caso, de la construcción de un instrumento infrasónico itinerante.

IV.5.- El umbral coreomusical: lo orgánico y lo holístico

Muy tempranamente durante la investigación práctica empecé a sospechar que los umbrales perceptivos de silencio e inmovilidad cambiaban, conforme la cantidad de información recibida. Esto quiere decir que la cantidad de movimiento y/o de sonido podrían ser determinantes en la territorialidad de agencias y de actantes en las RR.CC., y a sus posibles desplazamientos. Esto levantó además un primer presentimiento respecto a la existencia de otro umbral, uno que existía entre la percepción de los umbrales de inmovilidad y de silencio, y cuyo eventual desequilibrio, por ejemplo, a través del acrecentamiento de uno, provocaba a la vez el debilitamiento del otro. Un “umbral coreomusical”.

La existencia de un umbral de estas características se debe a que la atención, al tratarse de un solo recurso, tiene por ende limitaciones. La atención es principalmente un proceso de selección de estímulos, donde “el concepto de filtro es probablemente uno de los más definitorios” (Periáñez *et al.* 2007: 282). Esta característica se agudiza en el caso de la atención dividida, donde se hace necesario distribuir el recurso de la atención entre diferentes estímulos y de manera simultánea (Marín Rueda & Ribeiro de Castro 2010: 18).

Considerando esto último, si sonido y movimiento en los umbrales perceptivos adquirirían características similares (consistentes, de acuerdo al modelo metafórico de Cook), uno podía develar y/o complementar al otro, potenciando así sus características. Pero si en cambio tenían características disímiles (contradictorias, en el mismo modelo), uno podía enmascarar al otro, haciéndolo imperceptible. En otras palabras, la diferencia en la cantidad de estímulos provenientes de los actantes “sonido” y “movimiento” pareciera ser inversamente proporcional a la realización exitosa de una atención dividida a estos estímulos.

Más específicamente, durante las experiencias prácticas de la investigación, y cotejando el material resultante (cotejo realizado gracias a procesos reflexivos personales, y a entrevistas no estructuradas con la *performer* y con el público asistente a las muestras de las unidades performáticas) pude concluir que mientras más información sonora haya (información sonora por sobre los umbrales perceptivos), menos prevalece la percepción microscópica del movimiento, y viceversa, mientras más información de movimiento corporal exista (movimiento por sobre los límites perceptuales), menos prevalece la percepción discreta de la sonoridad. Por lo tanto, para que movimientos y sonidos microscópicos tuvieran una presencia compensada y perceptible en las RR.CC., es necesario ser muy cuidadosos en lograr el equilibrio del umbral coreomusical. Cabe señalar que, gracias a las experiencias performáticas que se realizaron con motivo de la exploración de este equilibrio, fueron visibilizadas dos agencias: lo “orgánico” y lo “holístico”. Dada su espontánea puesta en valor durante la práctica artística, abundaré a continuación sobre estas agencias y lo que las rodea.

En primer lugar, es importante señalar que el uso de sonidos silenciosos en las unidades que buscaban desarrollar el umbral de inmovilidad, provocó un tipo de atención aguda por parte de la *performer*, a la vez que una acción corporal más acuciosa mientras realizaba su *performance*. Así, la agencia que podríamos llamar “umbral del silencio”, que actuaba sobre la actante “música” (figuración específica del actante-sonido), determinaba un tipo

de enacción específico de la actante-*performer*, de características minuciosas. En consecuencia, la actante-*performer* modificaba y daba mayor precisión y detalle a su búsqueda de inmovilidad. En esta acción ella no sólo iba redefiniendo esta agencia, sino, sobre todo, iba colaborando en la construcción de una gramática de la micro-movilidad en un contexto silencioso. En síntesis, esta gramática no es otra cosa que un levantamiento de estructuras de movimientos discretos que dialoguen con los sonidos, también discretos, que la *performer* se esfuerza por percibir mientras realiza dichos movimientos. Este resultado creó además las condiciones para el surgimiento de la agencia “orgánico”, es decir, una agencia que se refería a la movilidad y sonoridad interna (fisiológica) de la *performer*. Y si bien estos sonidos y movimientos no eran en absoluto perceptibles (salvo algunos, por la propia *performer*), esta agencia actuaba directamente sobre la audiencia, levantando una imaginaria sobre estas (posibles) cualidades coreomusicales.

Por su parte, respecto a la música, siempre se hizo necesario chequear de manera constante y reiterada el umbral de intensidad del rango frecuencial elegido, cuando se trabajaba en el tramo entre los 2 y los 5 kHz. Al producirse en intensidades extremadamente bajas, este rango perceptivo resultaba bastante frágil, y fácilmente podía ser superado y enmascarado por algún otro ruido proveniente de las características acústicas de la sala (es decir, de sus condiciones ecológicas): sonidos del exterior, del público presente en el caso de la muestra, e incluso de la propia *performer*. Esto hizo que la agencia “umbral del silencio” fuese constantemente redefinida en sus características de intensidad, conforme incidía la información proveniente de la actante-*performer*, o de las propias condiciones del área de mezcla. Es en esta porosidad de la dimensión sonora discreta donde encontramos un segundo germen de la agencia que después denominamos como “holístico”. Es decir, nos referimos a una agencia que remite a un campo extendido del espacio sonoro perceptual, desde lo microscópico hasta lo vasto. La figura 16 muestra un esquema de lo hasta ahora descrito.

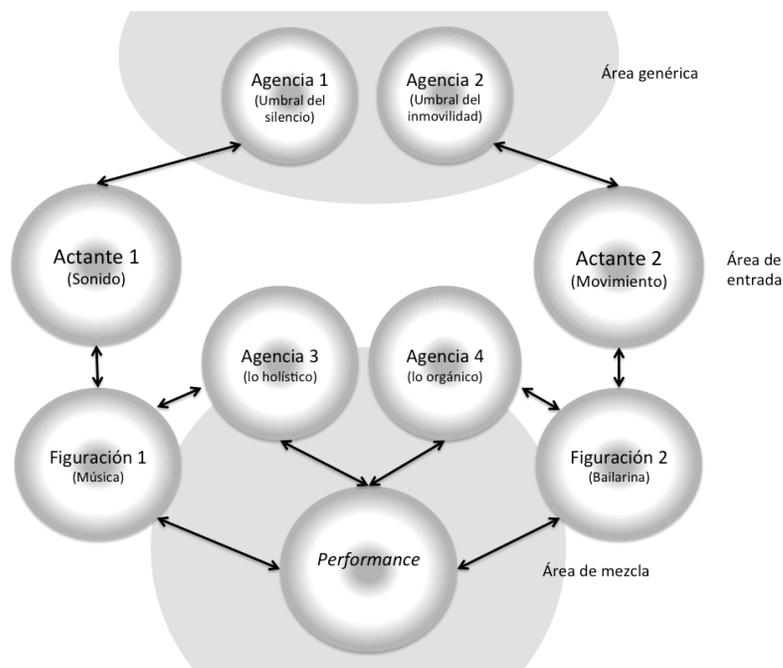


Fig. 16: Esquema que describe la indagación en las RR.CC. sobre el umbral coreomusical en situaciones performáticas localizadas en los límites perceptuales de silencio e inmovilidad.

En efecto, dada la percepción microscópica que se impuso durante un umbral coreomusical equilibrado, sucedió que en particular los sonidos exteriores de la sala (circulación de personas, medio de transporte, etc.) se incorporaron como agencias no previstas, que incidieron en el todo performático. Sin embargo, el hecho de que estuviéramos dentro de una sala marcaba un claro límite entre agencias provenientes de afuera (exteriores) y las que venían de la propia sala (interiores). Este límite implicó también la correspondiente emergencia de dos tipos de atención (al exterior y al interior), que se jerarquizaron en favor del espacio y agencias interiores. Esto trajo consigo además una persistente constatación del posible diálogo entre el mundo de agencias exteriores e interiores mientras se percibían las *performances*, y por ende un enriquecimiento de las materialidades convocadas. Así, se develó la agencia “holístico” como una extensión total del mundo sonoro a través de la fluctuación interior-exterior aquí descrita, y de las agencias contenidas dentro de esta fluctuación.

Sintetizando, podemos concluir que el umbral coreomusical permitió la emergencia de dos agencias. Primero, aquella que incidía en la percepción de la *performance* (por parte de quienes la presenciamos en las muestras públicas, y por parte mía durante el ciclo de indagación), despertando curiosidad e imaginación respecto a los detalles microscópicos, fisiológicamente internos, del cuerpo en movimiento: “lo orgánico”. Y segundo, aquella que nacía del uso de música en los umbrales auditivos, y que provocaba por lo mismo una percepción aguda y detallada (microscópica), pero en una dirección contraria, es decir, hacia lo externo (sonidos de la sala y exteriores): “lo holístico”. Esto me llevó a concluir que las RR.CC. de los umbrales de silencio e inmovilidad, cuando suceden con un umbral coreomusical equilibrado, provocan un tipo de percepción “expandida”, de características contemplativas hacia lo micro en el caso del cuerpo en movimiento, y hacia lo macro en el caso de lo sonoro. Esta expansión mezcla además el espacio performático (de características ficcionales) con la realidad (exterior urbana, interior orgánica), generando así nuevos cruces y desdibujando sus límites.

Si analizamos esta situación desde la perspectiva de redes, podemos observar que la agencia “expandido” que surge en el área de mezcla, influye de vuelta en los/las actantes a través de las agencias “orgánico” y “holístico”, y redefine de este modo tanto estas agencias como las iniciales “umbral del silencio” y “umbral de inmovilidad” en el área genérica. Esta multiplicidad de agencias e influencias de ida y vuelta en los distintos espacios de la red, le otorga una gran movilidad y diversidad a ésta, enriqueciendo su tránsito interno y por ende su percepción coreomusical global. La figura 17 resume lo aquí expuesto.

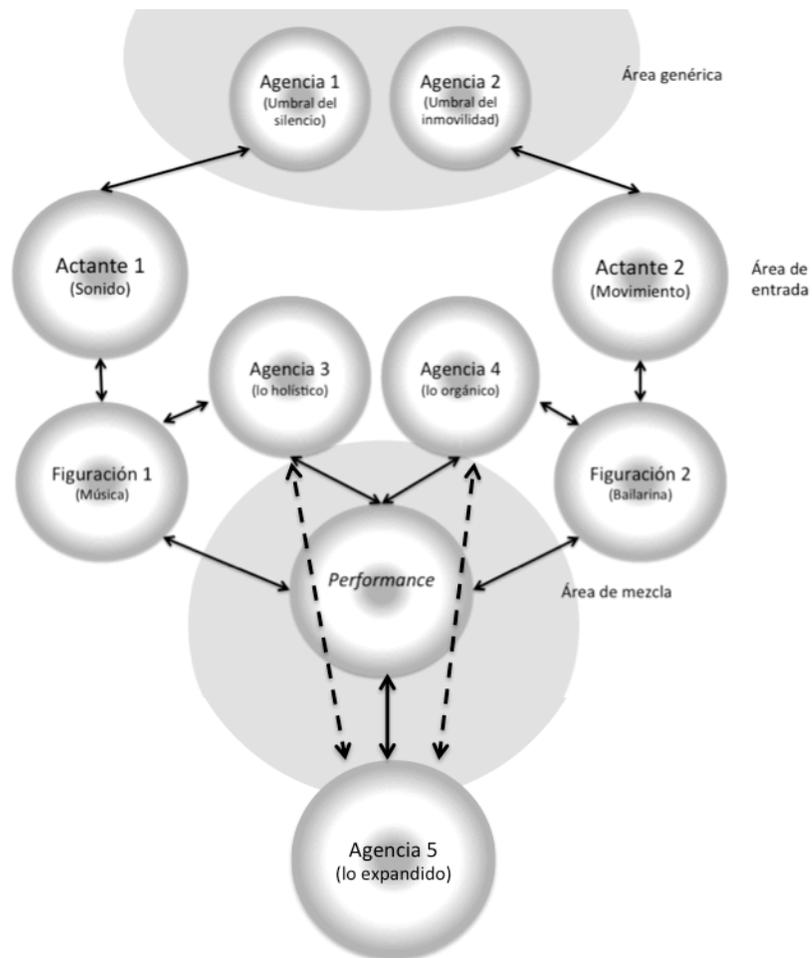


Fig. 17: Esquema que resume lo explorado transversalmente respecto a “lo expandido” (“lo holístico” y “lo orgánico”) en RR.CC. liminares de silencio e inmovilidad, con un umbral coreomusical equilibrado.

IV.6.- La imantación perceptual

La idea de la asimilación de estímulos vecinos por parte de otro gravitante fue propuesta por primera vez por la profesora de ciencias del habla y la audición Patricia Katherine Kuhl (EE.UU.), introduciendo así el concepto de “efecto de imán perceptual” [*perceptual magnet effect*] (Kuhl 1991: 93), que también puede ser entendido como una deformación del espacio perceptual (Stern 2020: 1). En sintonía con esto último, Chion habla de la idea

de imantación (1993 [1990]: 72) para describir la sensación de localización perceptual del sonido en un espacio determinado. Así, la causa de su ubicación no sería debido a que el sonido se escuche necesariamente allí. Esta ubicación sería producto del influjo de la información visual por sobre lo sonoro. En palabras de Jordan, se trataría de un tipo de “captura visual” del espacio sonoro (Jordan 2020: 93). Todas estas referencias hablan de cómo lo visual generaría una especie de magnetismo espacial sobre la percepción auditiva.

Considerando este marco, decidí usar el mismo término como una metáfora para la descripción de dos fenómenos observados. El primero, relacionado con la “imantación” que produce un movimiento sobre otro, cuando ambos suceden en el umbral de la inmovilidad, y ambos provienen del mismo cuerpo.



Fig. 18: Imágenes de la *performer* durante el cuarto ciclo de indagación, realizado en la Sala 1 del Centro Nave.

Como ya expuse, una de las intenciones (que no son otra cosa que agencias) usadas en los ciclos de indagación por la *performer* para la exploración del umbral de inmovilidad, fue la intención de moverse lo más lento posible (*cf.* III.4.4). En los ejercicios performáticos,

pude constatar que estos movimientos extremadamente lentos provocaban una percepción más aguda por parte del espectador, a la vez que empujaban a percibir los micro-movimientos de características espasmódicas que acompañan esta lentitud, producto del esfuerzo muscular de sostener la lentitud en el tiempo (ver ejemplo “[video 11](#)”). Es en concreto a este fenómeno que denominé como “imantación”, debido al magnetismo perceptual que se presentaba entre las agencias “lo más lento posible” y “lo micro-espasmódico”. Así, la primera de estas agencias develaba la segunda, y la segunda atraía (imantaba) de este modo la percepción y la atención del movimiento. Cabe señalar además que, si bien la primera agencia es voluntaria, la segunda no, siendo su acción sobre la *performer* inevitable. Esta superposición de gramáticas (prescriptiva en tanto tipo de acción inmóvil, y azarosa e involuntaria en tanto micro-espasmódica) dio como resultado una gran movilidad entre las agencias durante la *performance*.

El segundo fenómeno observado se relaciona con una imantación opuesta, que ocurría cuando la *performer* usaba sonidos vocales mientras intentaba no moverse en una posición inestable. Cuando el recurso vocal usado fue el de la nota larga con boca cerrada, el sonido estable de la voz era interceptado por lo pulsátil de los micro-movimientos, producto de la inestabilidad muscular que provocaba la posición elegida. Sin embargo, al tratarse de un mismo cuerpo el que emitía sonido y que a la vez producía los micro-movimientos involuntarios, la *performer* no podía desarticular ambas entradas del todo. En otras palabras, convivían de manera dependiente dos actantes en un mismo cuerpo: actante-movimiento y actante-sonido. Esto traía como consecuencia que la voz imantaba sus características, alisando los micro-movimientos, y dando la sensación de una inmovilidad general.

Finalmente, creo necesario señalar que este último ejemplo de imantación perceptual tiene directa incidencia sobre la estabilidad del umbral coreomusical. La razón fundamental de esta influencia viene del hecho de que el actante-sonido puede provocar una mayor o menor concentración de la atención en el actante-movimiento, y viceversa. Para entender

esto, bien podríamos pensar un territorio performático en el área de mezcla, con dos imanes perceptuales antagónicos (actante-sonido y actante-movimiento) que rodean un sector límite móvil (umbral coreomusical). El pensar en la fluctuación de atracciones producto de la imantación perceptual, presenta el potencial de poder desarrollar una gramática en torno a este nuevo movimiento oscilante, que no sería otra cosa que una nueva danza, de características multidimensionales, y protagonizada por el umbral coreomusical.

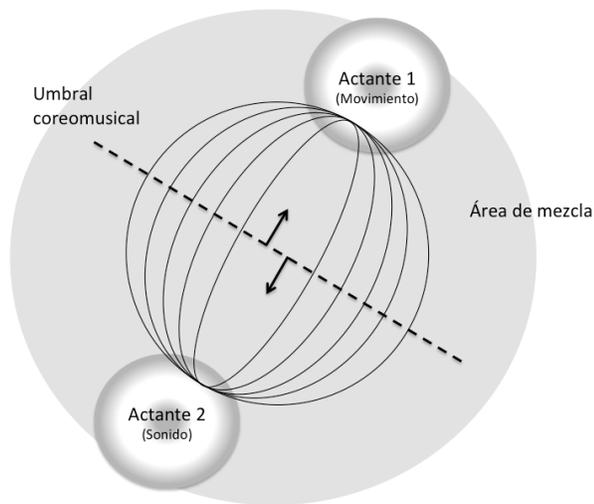


Fig. 19: Esquema de la imantación perceptual entre actante-movimiento y actante-sonido, que muestra la movilidad resultante del umbral coreomusical en la performance que ocurre en el área de mezcla de las RR.CC.

IV.7.- Lo Escultórico

En varios ejercicios performáticos se desarrolló con los espectadores un espacio escénico de características mixtas, invitándolos en distintos momentos a localizarse de manera multi-frontal o frontal (con o sin libertad de desplazamiento respectivamente). Se trataban de situaciones en las que el/la receptor/a se podía mover libremente, mas no la *performer*. En la medida en que se fueron desarrollando estos ejercicios, surgió la necesidad de usar excepcionalmente, y como único elemento escénico, un taburete de madera de unos 40 cm. de lado por 50 cm. de altura, a modo de plinto. Así, se buscó dar coherencia a una agencia que emergió en estos procesos particulares, que denominamos “lo escultórico”, a la vez que se persiguió facilitar la percepción de los micro-movimientos emergentes del tipo de acción inmóvil de la *performer*, a través de su elevación.



Fig. 20: Imágenes de la *performer* durante la muestra del tercer ciclo de indagación, en la Sala 2 del Centro Nave. En las fotografías se puede apreciar el plinto, y el gesto “escultórico” de la *performer*.

Esta nueva agencia (“lo escultórico”) fue encarnada por la actante- *performer* a través de la intención de no moverse, tanto en posiciones estables como inestables, posicionándose para esto, en algunos ejercicios, sobre el plinto ya descrito (ver ejemplo “[video 12](#)” para posición estable, y “[video 13](#)” para posición inestable). En ambas situaciones (estables e inestables), la agencia “escultórico” adoptó características mediadoras, tanto con la actante-*performer* como con el público. Este último participaba de la *performance* a través de su propio desplazamiento por la sala, tal como hubiera ocurrido en un museo. Lo anterior hizo que, finalmente, el público se transformara en un actante más, encarnando en su propia *performance* la metáfora del espectador “museístico”. Este tipo de espectador, si bien al moverse desordenaba y diversificaba la atención suya y de los otros espectadores, su movimiento era ocasional y aislado, primando los tiempos en que adoptaba una actitud inmóvil contemplativa, y develando así la incidencia mediadora de “lo escultórico” en el área de mezcla. Sus desplazamientos sólo sucedían con el objetivo de buscar un nuevo sitio para ejercer nuevamente esta atención inmóvil.

Si bien lo anterior trajo consigo una información audible de importancia (ruidos de pasos, de roces de la ropa, etc.), que eventualmente enmascaraba el sonido de características discretas que provenía de los altoparlantes, al ser el movimiento del público apenas ocasional, este no conspiraba en contra de la percepción liminar general de la *performance*. Además, al ser así de ocasional su movimiento, primó en los espectadores la necesidad de guardar un silencio “cómplice” durante la *performance* que ambos actantes (espectador “museístico” y *performer*) estaban realizando. Más aún, cuando ocurrieron *performances* en las que la *performer* sumaba a su acto inmóvil la emisión de una nota larga a boca cerrada, la inmovilidad presente en su voz contribuía con el fortalecimiento de esta agencia, sugiriendo un tiempo de mirada, de percepción, cercano al propio de las artes plásticas, del cual los espectadores hacían eco.

Por último, cabe señalar que el historiador y filósofo del arte Erik Koed (EE.UU.) desarrolla una teoría sobre el concepto de lo escultórico, entendiéndolo como “una forma

distintiva de utilizar los materiales como medio artístico” (Koed 2005: 147), en donde lo caracterizador sería “el uso de las propiedades tridimensionales de los materiales (...) como un medio” (*op. cit.*: 151). Lo paradójico es que la *performance* inmóvil de la *performer* sobre el plinto y rodeada de espectadores “museísticos”, al presentar una materialidad dislocada de la tradición escultórica en tanto cuerpo vivo, provocaba el fortalecimiento y énfasis de la mediación de la agencia “lo escultórico”.

Por consecuencia, de acuerdo a la teoría de Koed, se acentuaba otra figuración de esta misma agencia: “lo tridimensional”. Esta figuración se sumaría a la figuración “lo contemplativo” ya descrita, en el área de mezcla de las RR.CC. aquí presentes. Además de esto, se produce un diálogo entre esta agencia (“lo tridimensional”) y su proyección en la actante-música, en particular respecto al desarrollo de la tridimensionalidad de sus espacios interno y externo. Esta movilidad entre tridimensionalidades (“escultórica” y “musical”) sugiere una nueva dimensión en la que la danza ocurre, y por ende un nuevo umbral coreomusical asociado. La figura 21 describe un resumen de lo hasta acá explicado.

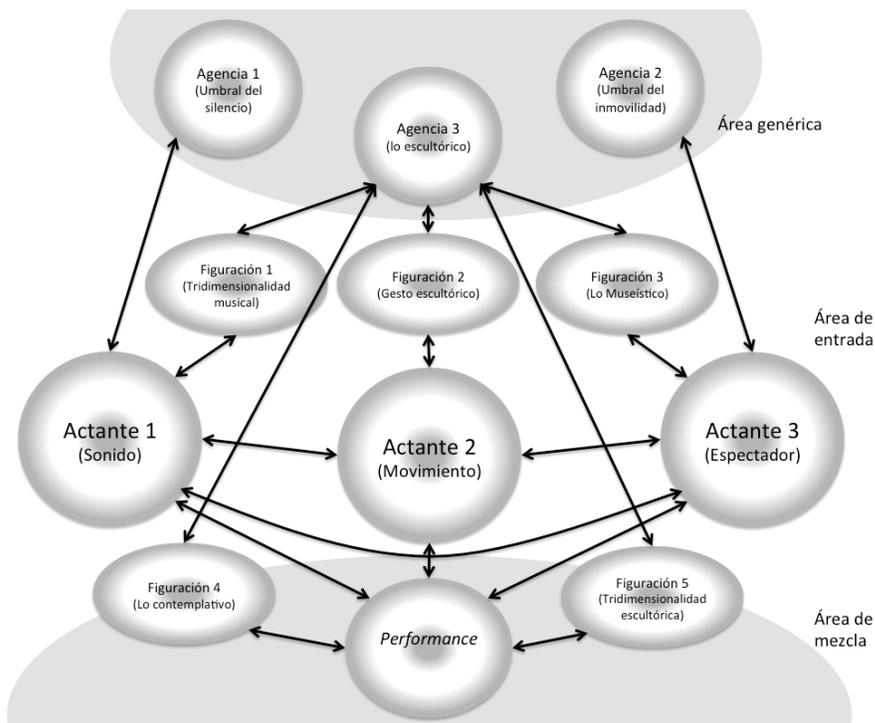


Fig. 21: Esquema que describe la indagación sobre la idea de la agencia “lo escultórico” en RR.CC. localizadas en los límites perceptuales de silencio e inmovilidad.

IV.8.- Conclusiones

Este capítulo tuvo como objetivo presentar en detalle las conclusiones de la presente investigación práctica sobre RR.CC. en los umbrales de silencio e inmovilidad, que se concretó en la realización de cuatro ciclos de indagación. Las conclusiones dan cuenta de un amplio territorio de investigación que se extendió desde los temas asociados a la comunicabilidad de una PaR y los problemas asociados que debe enfrentar, hasta las potenciales proyecciones de los hallazgos realizados gracias al trabajo sobre los límites perceptuales de sonido y movilidad discretos. Esta amplitud da cuenta de la variabilidad e incertidumbre propia de una PaR, cuestión que implicó además operar con un grado importante de flexibilidad respecto no sólo de las actividades planificadas en los ciclos de

indagación, sino incluso respecto de los objetivos propuestos. Esta ductilidad y vastedad del trabajo práctico, representó uno de los hallazgos transversales, que dieron fundamento a la presente investigación.

En relación al problema del lugar específico, un aspecto de importancia que surgió durante la investigación, tuvo que ver con la importancia de las condiciones ecológicas de los sitios elegidos para el estudio de las RR.CC. en los umbrales de silencio e inmovilidad. De este modo, se llegó a la conclusión de que el uso de lugares que generaran límites claros (adentro/afuera) que contuvieran la actividad performática, lograba disminuir la acción de agencias indeterminadas en la *performance*, lo que a su vez permitía un más detallado y localizado estudio de las RR.CC.

Otro hallazgo surgió luego de desechar la idea de “fuentes” de inmovilidad y silencio, para enfocarse en el estudio de la movilidad de lo sonoro, y de la sonoridad del movimiento. Así, considerando estos dos últimos ejes, se creó una malla con tres agencias transversales: lo implícito, lo explícito y lo gestual. Este modelo de cruce conceptual se transformó en una herramienta que permitió observar con énfasis específicos las RR.CC. en los umbrales de silencio e inmovilidad. Uno de estos énfasis fue el del descubrimiento de la interacción de dependencia cinética del cuerpo, producto de la trasmutación sensorial - desde lo auditivo hacia lo táctil - que ocurre con los infrasonidos, es decir, con sonidos localizados en el sector frecuencial bajo los 20 Hz. En particular, el trabajo con infrasonidos sugirió además contundentes proyecciones en torno al problema de la música infrasónica, y de la potencial implementación de instrumentos infrasónicos.

Otra conclusión remite a la idea de “umbral coreomusical”, un delicado lugar liminar entre movilidad y sonido discretos. El poder trabajar sobre este umbral permitió concluir que su equilibrio incidía positivamente en la percepción de otras dos agencias específicas que surgieron espontáneamente de la experiencia performática: “lo orgánico” (los sonidos corporales internos sutiles, reales o imaginarios, del/de la *performer*) y “lo holístico” (los

sonidos del campo lejano y cercano que rodean a los propios de la *performance*), provocando con esto un campo extendido del espacio sonoro perceptual.

Uno de los hallazgos finales de la investigación guarda relación con la idea de imantación perceptual (Kuhl 1991; Chion 1993 [1990]) durante la percepción de lo inmóvil y lo silencioso, en particular, cuando esta imantación es producida por un movimiento sobre otro, o cuando movimiento y sonido conviven de manera dependiente en un mismo cuerpo. En relación a esto último, se llegó a la conclusión de que este fenómeno incidía sobre la estabilidad del umbral coreomusical, creando con esto una nueva danza: la propia de este umbral, mientras es atraído por los actantes “movimiento” y “sonido”.

Finalmente, una conclusión respecto a la exploración de la agencia “lo escultórico” - encarnada por la *performer* cuando realizaba la intención de no moverse, tanto en posiciones estables como inestables - tuvo relación con el eco que esta agencia mediadora provocaba en los espectadores producto de la *performance*. Esto a tal punto, que la experiencia destacó dos aspectos concluyentes. Primero, lo que se relaciona con la complicidad del público en la *performance*, dejándose mediar por la agencia “lo escultórico” al asumir un rol de “espectador museístico”. Y segundo, la movilidad (otra nueva danza) que ocurre entre las tridimensionalidades “escultórica” y “musical”.

Todas estas conclusiones fueron constatadas en y gracias a la práctica artística, y profundizadas producto de la decisión metodológica de estructurar la investigación a través de ciclos de indagación (Kemmis & McTaggart 2008: 276; Kemmis & McTaggart 2003: 381, en Haseman 2007: 152). Como toda PaR, estas conclusiones trajeron consigo también nuevas preguntas y proyecciones. Nos referiremos a estas en el capítulo final de la tesis.

Conclusiones y Proyecciones

Aprendemos corporalmente. El orden social se inscribe en los cuerpos a través de esta confrontación permanente, que puede ser más o menos dramática, pero siempre marcada en gran medida por la afectividad y, más precisamente, por las transacciones afectivas con el entorno. (Bourdieu 2000 [1997]: 141)

Las correlaciones entre diferentes medios expresivos no lingüísticos ofrecen una forma de crear significado sin la mediación del lenguaje. (...) Nuestra aprehensión por la música y la danza refleja las formas en que el conocimiento corporal da forma a nuestro entendimiento; en efecto, y como propone Bourdieu, aprendemos corporalmente. (Zbikowski 2018: 71)

Con la tesis que aquí he presentado, me propuse describir y explicar el desarrollo de un tipo de PaR con eje inicial en la música electroacústica y la danza contemporánea, que pudiera identificar, entender y aplicar con fines creativos las RR.CC. que se presentan en contextos práctico-creativos que consideran los umbrales silencio e inmovilidad. Para su desarrollo fue necesario abordar el concepto de las RR.CC. - y, consecuentemente, proponer una metodología asociada a su rastreo -, el de los umbrales de silencio para la creación de una “música silenciosa”, y el de los umbrales de inmovilidad para la creación de una “danza inmóvil”. Esta indagación, si bien tuvo fundamentos teóricos, fue vivamente alimentada y cuestionada por y a través de la práctica artística. Aunque las

conclusiones que surgieron de la aplicación de los ciclos de indagación fueron ya expuestas al final del capítulo IV, en lo que sigue presentaré un conjunto de conclusiones y proyecciones generales, que guardan una relación transversal con todos los capítulos y problemáticas hasta acá expuestos.

El trabajo práctico llevó al levantamiento de una metodología de RR.CC., la que permitió afrontar el comportamiento de las redes que surgen producto de la existencia de relaciones coreomusicales, y por lo tanto, explorar los hilos de conexión de estas redes. Esto se realizó principalmente desde la experiencia espectral (del público asistente a las muestras, y de quién suscribe). Sin embargo, este examen no consideró indagar en posibles sistemas interactivos que le permitieran a la *performer* modificar en tiempo real el componente sonoro de las *performances*. Este vacío levanta una primera proyección, factible de ser desarrollada en futuras investigaciones. No obstante, una conclusión a la que llevó la investigación fue que “lo interactivo” se transformó en una agencia mediadora en las *performances* que cruzaban una movilidad gestual rápida en lo sonoro, en combinación con un sonido gestual del cuerpo en movimiento también rápido. En estas *performances*, parte del público asistente tuvo la impresión de que se estaba en presencia de un sistema interactivo, en el que los movimientos de la *performer* modificaban en tiempo real el componente sonoro de las *performances*.

Algo similar sucedía con los sonidos provenientes del exterior, que producto de la audición silenciosa y del trabajo con los umbrales del silencio, podían percibirse durante la *performance*. Estos sonidos, si bien no fueron programados inicialmente para la su realización (aunque sí se sabía que intervendrían de manera azarosa, producto de las condiciones ecológicas de la sala usada durante la investigación), fueron percibidos por parte del público como si efectivamente fuesen planeados (por ejemplo, realizados por la colaboración de alguien fuera de la sala en ese momento determinado). Estos sonidos eran percibidos también por la *performer*, quién eventualmente podía interactuar con estos y modificar respectivamente su *performance* conforme estos iban sucediendo. Este tipo de

situaciones llevaron a concluir el hecho de que para el público era imposible asegurar si existía o no interactividad y/o mutua influencia entre lo sonoro y la *performer*, permitiendo que algunas *performances* fuesen percibidas como un producto de relaciones coreomusicales bidireccionales. Estaríamos en presencia de una incertidumbre en la percepción de bidireccionalidad en las RR.CC., y representa en sí misma otra proyección de esta investigación.

Todo este levantamiento desde la metodología de las RR.CC. habría sido imposible de concretar sin haber tenido la suficiente flexibilidad como para dejar de lado, de manera previa, el estudio de las posibles fuentes de sonidos y movimientos en los respectivos umbrales de silencio e inmovilidad. Si bien este último objeto de estudio fue el que sostuve durante los inicios de esta investigación, su puesta en crisis ocurrió muy tempranamente, debido en gran medida a la adquisición de una consciencia respecto a la alta movilidad que presentaban los diversos componentes de las RR.CC., y a sus características rizomáticas y transensoriales. Esta flexibilidad en la construcción de las preguntas de investigación, fue posible de implementar gracias a la naturaleza PaR en que esta investigación se fundamentó, y es un ejemplo de cómo este contexto metodológico facilita la generación de nuevos conocimientos derivados “de métodos que no siempre pueden estar predeterminados” (Barrett 2007: 3), y de cómo a su vez los “resultados de la investigación artística son necesariamente impredecibles” (*ibíd.*).

La crisis de la idea de “fuentes” arriba señalada trajo por consecuencia, también tempranamente, la dislocación de los territorios disciplinares “música” y “danza” dentro de la investigación, lo que a su vez le dio a ésta una perspectiva post-disciplinar. Es decir, la indagación de las RR.CC. desde la práctica artística no sólo implicó asumir un eclecticismo metodológico, sino que además, en el cuestionamiento a las fuentes de música y de danza, se cuestionó de algún modo también el modelo disciplinar y su utilidad para la búsqueda de conocimiento en estas áreas específicas. Entiéndase bien: no se trató de una negación de los aportes interdisciplinarios provenientes de la danza contemporánea

y de la música electroacústica, disciplinas con las que trabajé de manera mancomunada. Se trató más bien de incorporar estos aportes a un nivel que fuese dirigido por la práctica artística, que trajera por consecuencia la superación de los límites disciplinares, y que junto a esto permitiera la generación de nuevas/otras perspectivas que fuesen directamente pertinentes a lo que sucediera durante esta práctica. En otras palabras, la dislocación del concepto de fuentes que remitieran a las disciplinas específicas aludidas (música y danza), generó “nuevas formas de pensar lo que se investiga, nuevas formas y perspectivas de enfocar nuestros objetos de investigación” (Barroso Martínez 2013: 29), para investigar una metodología de redes “que se nutriera de las diferentes disciplinas sin caer en las limitaciones que supone dialogar desde una posición disciplinar” (*op. cit.*: 12).

Dos potenciales proyecciones de la metodología de las RR.CC., guardan relación con la idea de Jordan de entender el análisis coreomusical como otro tipo de *performance* (Jordan 2015: 123). Como primera proyección, lo anterior implicaría, desde la perspectiva de las RR.CC., que el análisis coreomusical podría variar en el tiempo, tal como varía una *performance*, conforme el contexto en que se realice también cambie (aunque sea realizado/a por la misma persona). Por ejemplo, la variación del momento en que se realiza el análisis/*performance*, o el cambio en las condiciones del/de la analista/*performer* (condiciones políticas, sociales, corporales, etarias, etc.), o el cambio de las agencias involucradas (cantidad de veces que se ha presenciado la *performance* coreomusical, características del lugar de la *performance*, etc.), pueden generar una gran cantidad de análisis/*performances* diferentes del mismo evento coreomusical, realizados por el/la mismo/a analista/*performer*. Esto podría arrojar conclusiones respecto a aspectos variables y constantes en ambos (analista/*performer* y evento coreomusical).

Pero sumado a esto, y como segunda proyección, este tipo análisis/*performance* develaría además la emergencia de un nuevo nivel de RR.CC., que consideraría dos posibles conjuntos de actantes: un primer conjunto conformado por un/a sólo/a analista/*performer* y uno o más evento(s) coreomusical(es), y un segundo conjunto que incluiría a muchos

analistas/*performers* y un sólo evento coreomusical. Así, en su grado máximo, se podría realizar un meta-análisis coreomusical, es decir, un tipo análisis que sería el resultado de una investigación específica en torno a los resultados obtenidos por una gran cantidad de análisis. Estos podrían considerar distintos eventos coreomusicales, realizados por el/la mismo/a analista/*performer*/actante (conjunto uno), o diversos análisis/*performances* realizados por diferentes analistas/*performers*/actantes de un mismo evento coreomusical (conjunto dos). La aplicación de ambos casos sugiere la obtención de una gran cantidad de conocimiento, tanto respecto a los modos de hacer (de *performear*) análisis por parte de una sola persona (conjunto uno), como de las múltiples (y cambiantes) características de un evento coreomusical específico, develadas gracias al análisis/*performance* de muchas personas diferentes (conjunto dos).

En lo central de la investigación, surgieron conclusiones desde la indagación de los umbrales perceptivos en aquellos sonidos que lindan con el silencio, sonidos microscópicos que permitieron la creación de una “música silenciosa”, y el surgimiento de una “audición silenciosa”. Así, después de una revisión de las dimensiones ontológica, fenomenológica y política del silencio y de la audición silenciosa, y para conocer a fondo este tipo de audición, realizamos esta práctica (junto a la *performer*) en una cámara anecoica. Esta experiencia develó la diversidad perceptual que emerge de esta práctica auditiva discreta, diversidad que tiene directa relación con la tecnología corporal de quien escucha. Esto último hizo surgir la necesidad de considerar el levantamiento de una tecnología de la audición silenciosa, que permitiera concebir y apreciar los sonidos silenciosos presentes en una micro-música. Esta tecnología implicó a su vez el uso de sonidos con envolventes específicas, en rangos frecuenciales también específicos, y con equipos electrónicos que cumplieran el rol de prótesis tecnológica, de manera que todo esto fuese útil para la práctica de la audición silenciosa. Todos estos insumos fueron fundamentales para la creación de “TÁCITO”, y para la indagación práctica de las RR.CC. en los umbrales de silencio e inmovilidad que esta investigación se puso como objetivo.

Surge de esto último una proyección que se relaciona con el uso de los infrasonidos para la creación de una música infrasónica de características inclusivas. Esto pues, al localizarse fuera del ámbito auditivo, es decir, al experimentarse no a través los oídos, sino por todo el cuerpo, los infrasonidos son factibles de ser percibidos por todos/as, tengan o no la posibilidad de escuchar. En el capítulo IV.4 mencionaba la idea de la construcción de un instrumento infrasónico de características itinerantes, para la realización de una música infrasónica. Este era conformado básicamente por un S.D.I. (Sistema de Difusión Infrasónico) y por un objeto arquitectónico resonante. Si consideramos además las características inclusivas de un proyecto de esta envergadura, podríamos localizar este proyecto dentro del campo de los Estudios de la Sordera [*Deaf Studies*], es decir, de los estudios respecto a la Cultura Sorda. Esto hace vislumbrar un trabajo de potencial creativo e investigativo.

Considerando lo anterior, la arquitectura resonante de un instrumento infrasónico debería levantarse con un criterio coherente desde esta perspectiva cultural. Por ejemplo, un espacio de interacción circular, que permita a las personas sordas conectarse visualmente con todos los presentes y no sólo con los que están al lado (Bauman & Murray 2009: 8). Este tipo de lugares inclusivos han sido llamados “Espacios para sordos” [*Deaf Spaces*], y su estudio ha sido encausado por proyectos como el *DeafSpace Project* (DSP), fundado en 2005 por el arquitecto norteamericano Hansel Bauman, en la Universidad Gallaudet (Washington D.C.). El DSP desarrolló un catálogo de más 150 distintos elementos arquitectónicos para espacios para sordos, que abordan desde una perspectiva inclusiva problemas como los de espacio y proximidad, alcance sensorial, movilidad y proximidad, luz y color, y acústica⁶¹. Como corolario, podemos afirmar que un proyecto de esta naturaleza requeriría de un tiempo considerable de dedicación, que contemple una primera etapa de planificación organológica-arquitectónica considerando una perspectiva

⁶¹ Más información en <https://www.gallaudet.edu/campus-design-and-planning/deafspace>

inclusiva, un período de construcción del instrumento, y finalmente una fase de composición y ejecución de la música infrasónica para este instrumento inclusivo.

Otro hallazgo fue el de los tipos de movimiento que sirvieran para la construcción de una “danza inmóvil”. Esto fue posible después de una revisión de la idea de inmovilidad - también desde sus dimensiones ontológica, fenomenológica y política -, y de la realización de una indagación práctica de los umbrales de inmovilidad corporal. Esta búsqueda llevó a la organización de lo que denominé como “intenciones de realización de tipos de acción inmóvil”. Esto, en estricto rigor, significó el fundamento de una tecnología corporal que fuese pertinente tanto para el proceso creativo “TÁCITO”, como para el rastreo de las RR.CC. emergentes en los contextos que lindaron con el silencio y la inmovilidad, que se desprendieron de esta práctica.

De esta tecnología corporal, surge la proyección de la “intención de moverse lo más lento posible”, cuando esta práctica se relaciona con la idea de tiempo extremadamente largo. Para explicar este potencial, me permito una breve desviación. En 1985, John Cage compone ORGAN²/ASLSP, una pieza para órgano que dura 639 años⁶². La obra pone en entredicho y en reflexión la idea de tiempo humano, y sin duda es un buen ejemplo de tiempo extremo. Este tipo de duración expandida a su grado más extenso (aunque humano) podría, por ejemplo, aplicarse a la “intención de moverse lo más lento posible”. En particular, podría programarse una *performance* en la que se realice un movimiento extremadamente lento que dure todo un día (o incluso días), y que suceda en un espacio limitado (por ejemplo, un desplazamiento de pocos metros). En este sentido, el contexto espacial para la realización de un evento de esta naturaleza, podría otorgar un valor político también extremo a la *performance* (por ejemplo, el caminar por un cruce peatonal de una calle transitada, con la intención de moverse lo más lento posible, de manera que

⁶² La obra comenzó a interpretarse el 5 de septiembre de 2001, en la iglesia de San Burchardi (Halberstadt, Alemania), y está programada su finalización para el año 2640.

se realice este cruce durante todo un día). En suma, este tipo de expediciones implican diversas proyecciones futuras de este trabajo.

Finalmente, la experiencia de indagación de las RR.CC. en los umbrales de silencio e inmovilidad permitió acceder a varias conclusiones y proyecciones. Una de estas conclusiones se relaciona con el modelo de cruce conceptual entre movimiento del sonido y sonido del movimiento. Si bien el uso de esta herramienta metodológica fue de utilidad a la hora tanto del rastreo como de la construcción de RR.CC. en los umbrales de silencio e inmovilidad, esta resulta potencialmente aplicable a cualquier fenómeno coreomusical. Así, por ejemplo, en el trabajo de análisis coreomusical, su uso puede informar sobre lo que está sucediendo específicamente en cada uno de los cruces que este mecanismo permite examinar, como así también qué cosas están sucediendo de manera simultánea. Y al mismo tiempo, puede organizar el territorio de trabajo durante la creación coreomusical, abriendo interrogantes sobre las posibilidades de concreción de un proyecto performático específico en cada uno de los cruces conceptuales que la herramienta metodológica propone.

Otra conclusión tiene que ver con el concepto de “umbral coreomusical”, concepto que se origina en la presente investigación, directamente desde la práctica artística. Al igual que con el cruce conceptual arriba señalado, si bien el rastreo y la prescripción de este umbral se realizaron en un contexto de RR.CC. en los umbrales de silencio e inmovilidad, este concepto tiene proyecciones posibles a otros contextos coreomusicales. Por ejemplo, el hecho de que el movimiento del umbral coreomusical sea sensible a la imantación perceptual entre sonido y movimiento, permitiría no solo observar la fluctuación de atracciones producto de esta imantación, y por ende el movimiento del umbral durante una *performance* coreomusical. También permitiría el potencial levantamiento de una gramática en torno al movimiento del umbral coreomusical, posible de implementar en el trabajo creativo, pues se trataría de la creación de una nueva danza: la danza del umbral coreomusical.

El trabajo con este umbral permitió además observar durante la investigación dos agencias específicas, que inciden en las RR.CC. en los umbrales de silencio e inmovilidad: “lo orgánico” y “lo holístico”. Esta presencia no habría sido posible de ser percibida sin el surgimiento de una atención expandida, característica que el manejo de un umbral coreomusical equilibrado permitió. Esta conclusión tiene un potencial creativo, pues permite prescribir la emergencia de esta atención expandida en el convivio escénico, y con ello proponerse objetivos en torno a qué cosas pueden suceder con ambas agencias durante la actividad performática en los umbrales de silencio e inmovilidad. Además, surge la pregunta respecto a si es posible que en una *performance* coreomusical cualquiera, sea también perceptible este marco de existencia inmanente (orgánico, holístico) a través de la atención consciente de quienes participen de esta (público, *performers*, etc.), y producto del manejo del umbral coreomusical.

Otra conclusión se relaciona con la agencia “lo escultórico”, en específico, con la complejidad que generaba su presencia en las RR.CC. en los umbrales de silencio e inmovilidad. Esta complejidad representa todo un territorio nuevo, tanto para la investigación como para la creación coreomusicales. Por ejemplo, una zona de este territorio estaría conformada por la coexistencia de las figuraciones “tridimensionalidad musical” y “tridimensionalidad escultórica”, ambas manifestaciones de la agencia “lo escultórico”. La sola existencia de estas dos figuraciones permite pensar en múltiples proyecciones creativas, que planteen interrogantes respecto la matriz espacial que su presencia implica. Por ejemplo, las características tridimensionales presentes en una escultura específica, podrían dialogar con una música electroacústica que considere un tramado espacial multiparlante específico (también tridimensional). Y yendo incluso más allá de la tridimensionalidad escultórica, podrían considerarse proyectos creativos coreomusicales que permitan investigar posibles diálogos y cruces entre los planos de movimiento (por ejemplo, los planos horizontal, sagital y frontal que contempla la coréutica de Laban), y el espacio externo de una música electroacústica de difusión multiparlante.

Una última proyección respecto a “lo escultórico” puede encontrarse en la mediación de esta agencia que surgió en el público, al asumir un rol de “espectador museístico”. Este rol, como señalaba en el capítulo IV.7, transformaba a los/las asistentes en un actante más de la *performance* coreomusical, dejándose mediar por la agencia “lo escultórico”. Esto pese al hecho de que estaban plenamente conscientes que se trataba de una *performance* en un espacio propio de las artes vivas, y no de un objeto de arte en un museo. Lo anterior levanta preguntas para potenciales investigaciones futuras, como por ejemplo ¿qué condiciones performativas permiten la mediación de esta agencia en el público? ¿qué consecuencias puede traer la *performance* del público en el desempeño performático total? ¿qué aspectos (agencias, actantes) pueden incidir en la modificación de las características de este rol asumido por el público? Todas preguntas que podrían ser respondidas al calor de una investigación desde la práctica artística.

Para cerrar, me permito una última reflexión. El primer embrión de esta investigación se consolidó en el año 2016, con la idea de estudiar las “reciprocidades audiovisuales en/desde el cuerpo en escena”⁶³. Si bien existe una direccionalidad y motivación similares a la investigación finalmente realizada, (y que con estas líneas voy dando término, al menos, en su gestión escrita), me parece fundamental señalar que la totalidad de los conceptos que animaron este primer embrión (“reciprocidad”, “lo audiovisual”, “cuerpo en escena”) fueron descartados por los resultados que surgieron desde la práctica artística. En su lugar, la emergencia del concepto de RR.CC., permitió dar cuenta de lo que realmente sucedía con las diversas proyecciones dimensionales entre cuerpo en movimiento y música. En especial, en aquellas RR.CC. que consideraran los umbrales de silencio e inmovilidad. Este tránsito, de características muy flexibles (y resilientes), fue posible debido a que, tal como indica la académica e investigadora australiana Estelle Barrett, “las metodologías en la investigación artística son necesariamente emergentes y

⁶³ Subtítulo del anteproyecto de investigación para Doctorado en Artes mención música, que presentara a la Escuela de Postgrado de la Universidad católica en septiembre de 2016.

están sujetas a ajustes repetidos, en lugar de permanecer fijas a lo largo del proceso de indagación” (Barrett 2007: 6). En este sentido, los constantes ajustes que fueron sucediendo durante toda la investigación, son consecuencia de una perseverante reflexividad, aplicada a cada uno de los hallazgos encontrados. Y también hablan de otra reflexividad, una aplicada al posicionamiento del yo investigador-creador (en este caso, de mí mismo), en relación con otros conocimientos provenientes de diversas disciplinas, para ir buscando y adaptando herramientas que permitieran responder las preguntas de investigación. Estas características, que fueron distintivas durante todo el proceso, representan un valor en sí mismo, y ponen en relieve la importancia de un conocimiento que considere la práctica artística como su principal generadora.

Epílogo.

Una dimensión política del silencio y la inmovilidad

...con mayor presencia de jóvenes de los barrios populares (...) vino el estallido de la rabia acumulada por unas mayorías que viven cotidianamente la precariedad social y la desigualdad estructural que el neoliberalismo configuró, materializó y naturalizó en la sociedad chilena, desde la dictadura de Pinochet hasta la fecha. (Garcés 2020: 10)

Un desvío que tomó mi investigación fue impredecible e inevitable. El 18 de octubre de 2019 “explotó en Chile un levantamiento ciudadano de características inéditas en nuestra historia por su masividad, intensidad y duración” (Matus 2019: 59). Con el paso del tiempo, empezó a recibir el nombre de “estallido social”, y se prolongaría por todo 2020. Un estallido de rebeldía y de ira social, que recorrió “con cacerolas, asambleas, marchas, cabildos ciudadanos, música, barricadas y grafitis las ciudades chilenas, y que se pronuncia hoy contra la codicia infinita de las grandes empresas y su clase política asociada” (Candina 2019: 57). Así, el pueblo se hartó de un sistema político y económico heredado de la oscura dictadura de Augusto Pinochet, y de la extrema precariedad económica que este sistema impone y que la mayoría de los chilenos sufre día a día. Este estallido social se sostuvo primero a través de multitudinarias movilizaciones semanales en el espacio público (plazas, edificios emblemáticos vinculados al poder ejecutivo, legislativo y judicial, etc.). Luego fue bajando su periodicidad y masividad (mas no su intensidad) desde marzo 2020, con la instalación de la crisis sanitaria producto de la pandemia COVID-19.

La respuesta del gobierno de Chile, lejos de acoger las demandas ciudadanas, fue la de responder con una brutal represión, la más contundente de los últimos treinta años (Peñalosa Palma 2019: 70). Esto trajo consigo la triste cifra de 25 muertes en tan solo dos

meses, a lo que se sumó un intenso número de lesiones físicas (la mayoría oculares, producto de la estrategia de disparar a los ojos de los manifestantes por parte de las fuerzas policíacas). Todos muertos y gravemente lesionados por la violencia represiva del Estado chileno.

La fuerza de esta contingencia, sumado a la sensación de la exposición diaria a noticias sobre violaciones a los derechos humanos, y a la impotencia de no poder hacer nada al respecto, me hizo cuestionarme en lo personal mi rol como artista-investigador en estos tiempos. Así, en un intento por revisar mi práctica artística como investigación, creamos, junto a la *performer* y colaboradora de esta investigación Georgia del Campo Andrade, y a la bailarina y artista escénica Camila Soto Guitérrez, un colectivo de trabajo para convocar a una intervención performática de silencio e inmovilidad, inicialmente frente al palacio de La Moneda, en protesta por lo que empezamos a nombrar como “nuestros muertos”.

La convocatoria invitaba a juntarse a una hora específica y muy precisa, para rápidamente hacer una fila por el medio de la vereda norte de la avenida Alameda Bernardo O’Higgins (al frente del palacio de gobierno), quedándose de pie mirando hacia La Moneda en inmovilidad⁶⁴ y silencio, por 25 minutos (un minuto por cada muerto por la represión). Se pedía en específico que los convocados asistieran vestidos de negro y con una estrella de cinco puntas con bordes blancos adherida al cuerpo⁶⁵. Se llamaba así a resistir el mayor tiempo posible, entendiendo que, si alguien sentía que no podía completar los 25 minutos de silencio e inmovilidad, se pudiera retirar caminando del lugar, siempre en silencio. Una vez terminados los 25 minutos, el grupo debía disolverse, caminando con normalidad y tranquilidad en distintas direcciones, confundiéndose con los demás peatones. Por último,

⁶⁴ En términos del tipo de acción inmóvil convocada, se trataba de la intención de no moverse en una posición estable (cf. III.4.1)

⁶⁵ Se intentó con esto emular la imagen de la “bandera negra de Chile”, ícono de la protesta popular post estallido social, símbolo de luto, “pero también es resignificado hasta expresar un sentido contestatario, el luto sale a las calles, pero también se da momentos de reflexión” (Lobos 2019).

en la convocatoria se pedía a aquellos que tuvieran otras redes, que también las convocaran, teniendo en cuenta que esta difusión fuese lo más silenciosa posible, de manera de salvaguardar el factor sorpresa de la intervención performática.

Cabe señalar que la *performance* así concebida, sintoniza con la intervención performática “el hombre de pie” que realizó en el año 2013 en la plaza de Taksim de Estambul el bailarín y *performer* Erdem Gündüz, y a la cual ya nos referimos en el capítulo III.3.1. También se entronca con los *sit-ins* de los sesentas en Estados Unidos, táctica de acción directa no violenta enmarcada en la lucha política por los Derechos Civiles, en las que un grupo de personas ocupaban un espacio público, sin moverse de ahí hasta cumplir sus demandas. La semejanza de nuestra *performance* con estos dos antecedentes guarda relación con la emergencia y puesta en valor político de la protesta pacífica, a través de la inmovilidad en todos los casos, y de inmovilidad y silencio en el nuestro. Desde esta perspectiva, se trataría de un tipo de interferencia en el espacio social, “creada por los cuerpos físicos de los participantes” (Sharp 1973: 371), cuerpos que en su obstinación por una *performance* inmóvil y silenciosa resultan persuasivos debido a la puesta en juego de “una vasta reserva de signos y símbolos” (Foster 2003: 395).

En efecto, la quietud e inmovilidad a la que recurrían los participantes en tanto cuerpos situados en el espacio público, les otorgó una posición poderosa desde la cual ejercer un sentido de agencia mediadora entre los transeúntes. Dicho de otro modo, el potencial cinético de su quietud y silencio, generaba paradójicamente una especie de movimiento y sonido tácitos en quienes presenciaban la *performance*, los que eran ejercidos a través del re-apropiamiento obstinado del espacio público. Lo anterior redundaba en una poderosa acción performática antisistémica.

De esta forma, el 10 de diciembre de 2019, día en que se conmemoraban internacionalmente los derechos humanos, se realizó en el lugar elegido una primera *performance*. Una fila de más de 50 personas se mantuvo por 25 minutos en silencio e

inmovilidad, mirando al Palacio de Gobierno. La intervención fue fuertemente vigilada por policía (formal y de civil), pero pudo concretarse sin mayor problema. Ese día la *performance* fue bautizada con el nombre de “Tácito - 25x25”, o simplemente “25x25”, nombre que lamentablemente se iría modificando en el futuro, conforme fue aumentando el número de muertos por la represión del Estado chileno.



Fig. 22: “25 x 25”, 25 minutos de silencio e inmovilidad por los muertos por la represión policía del Estado chileno. Palacio de La Moneda, 10 de diciembre de 2019.

La segunda intervención fue realizada el día 16 de diciembre de 2019, frente a la Escuela de Carabineros del General Carlos Ibáñez del Campo, también con casi 50 personas. En esta ocasión llegamos a estar rodeados por 10 carabineros motorizados, y un *drone* nos estuvo vigilando durante toda la intervención performática. Esta vez fueron 26 los minutos de silencio e inmovilidad, pues en el transcurso de esa semana se había sumado una nueva víctima fatal de la violencia policíaca.



Fig. 23: “26 x 26”, 26 minutos de silencio e inmovilidad por los muertos por la represión policía del Estado chileno. Escuela de Carabineros del General Carlos Ibáñez del Campo, 16 de diciembre de 2019.

La tercera intervención sucedió el día 29 de diciembre de 2019. A diferencia de las dos intervenciones anteriores, que tuvieron un carácter acusatorio a las instituciones frente a las que ocurrió la *performance*, esta vez adquirió un carácter íntimo y solidario, fuertemente humano. El lugar elegido fue la esquina de Irene Morales con Alameda Bernardo O’Higgins, a pasos de Plaza de la Dignidad (ex Plaza Italia)⁶⁶, lugar donde fue encontrado un nuevo muerto (Mauricio Fredes), producto de la brutal represión ejercida. De este modo, la *performance* se transformó en un homenaje a él, y en su nombre, a todos los caídos. La intervención duró 27 minutos.

⁶⁶ La Plaza de la Dignidad fue el epicentro y símbolo de las manifestaciones y movilizaciones sociales desde el estallido social en Chile en octubre de 2019.



Fig. 24: “27 x 27”, 27 minutos de silencio e inmovilidad por los muertos por la represión policía del Estado chileno. Esquina de Irene Morales con Alameda Bernardo O’Higgins, 29 de diciembre de 2019.

La cuarta y última intervención sucedió nuevamente frente a La Moneda, el 11 de marzo de 2020, día en que se conmemoraban dos años de mandato presidencial de Sebastián Piñera. Esta vez fueron penosamente 33 los minutos de silencio e inmovilidad. Esta fue la última intervención realizada, pues a los pocos días se decretó un estado de excepción por la crisis sanitaria producto de la pandemia, comenzando un largo período de cuarentenas en el país.



Fig. 25: “33 x 33”, 33 minutos de silencio e inmovilidad por los muertos por la represión policia del Estado chileno. Palacio de La Moneda, 11 de marzo de 2020.

En todas estas intervenciones se pudo comprobar como la encarnación performativa de inmovilidad y silencio en un espacio público, adquirió una dimensión profundamente política. Estos fueron “actos inmóviles” y silenciosos, y podríamos entenderlos como “una escenificación de la suspensión, una interrupción corpórea de los modos de imposición del flujo” (Lepecki 2009 [2006]: 36). De este modo, esta interrupción corpórea del *status quo* implicó la irrupción de una agencia mediadora de características antisistémicas, que se materializó a través de la metáfora performativa de la detención y de la potencialidad cinética que la *performance* convocaba en el espacio público re-apropiado. Como ya

expuse en los capítulos II y III de esta tesis, la inmovilidad y el silencio están tácita o explícitamente vedados por el pensamiento neoliberal, el que, por el contrario, convoca a la productividad, y a la eficiencia y agilidad en esta producción. Así, este acto inmóvil y silencioso implicó en esencia una negación a esta idea de productividad (Ochoa Gautier 2017: 121), disolviendo de este modo con su *performance* “el proyecto cinético de incesante aceleración y agitación de la modernidad” (Lepecki 2009 [2006]: 116). En consecuencia, estos actos de silencio e inmovilidad significaron “un rechazo estratégico a participar en las narrativas dominantes y los marcos que refuerzan las instituciones violentas” (Carmona 2014), en este caso, las instituciones del Poder Ejecutivo en Chile.

Además, particularmente en *27x27*, el gesto inmóvil y silencioso adquirió un valor simbólico de luto y velación. En este caso, el carácter ritual del silencio e inmovilidad de la intervención hizo que ambos adquirieran una dimensión territorial, convirtiéndose en silencio e inmovilidad ambientales. Es decir, los sonidos de la ciudad parecían disolverse ante la inmovilidad y silencio ceremonial del grupo, parecían detenerse “para un silencio ritual que manifiesta la liminalidad, la suspensión de la vida cotidiana” (Walter 2001: 503). También alcanzaron una dimensión colectiva, pues apelaron (sin proponérselo) al silencio e inmovilidad solidario de los transeúntes, y con esto a la generación de un momento de reflexión, análisis y regeneración de comunidad (Carmona 2014), moviendo a los espectadores “a espacios emocionales que divergen marcadamente del ‘ruido normativo’ de la política dominante” (Fitz-Henry 2016: 3). Así, se develó la existencia de un significado tácito, emergente para quienes observaron la intervención, que se relacionaba con la preocupación, el respeto, la compasión y la puesta en valor por quien había muerto producto del ejercicio de su legítimo derecho a la protesta.

En general, el peso político producto de la dimensión simbólica que las intervenciones performáticas adquirieron en quienes la pudieron observar, se materializó - paradójicamente - en respuestas espontáneas con gestos fuertemente sonoros, propios de la protesta social: bocinazos de apoyo, aplausos, gritos, etc. Muchos peatones se acercaron

a preguntar de qué se trataba, declarando luego apoyar y empatizar con las causas de la *performance* una vez que las entendían. Finalmente, la fuerte y nerviosa vigilancia policíaca que las intervenciones tuvieron, incluso por parte de carabineros de civil (normalmente destinados a labores de inteligencia), corrobora la potencia política que la *performance* adquirió. En este sentido, se pudo observar en lo realizado “la conectividad colectiva que se logra entre los cuerpos en protesta y la violencia del encuentro entre sus cuerpos y los defensores del *statu quo*” (Foster 2003: 397).

Desde la perspectiva de las RR.CC. en los umbrales de silencio e inmovilidad allí presentes, cabe señalar que los respectivos umbrales no fueron tal sino en un plano simbólico (tácito). Un ejemplo de esta afirmación fue el hecho de que los convocados, al realizar la *performance* de silencio e inmovilidad, muchas veces interrumpían esta gestualidad con movimientos e incluso con conversaciones breves a baja intensidad. Lo curioso de esto último es que estas interrupciones no desestabilizaban la noción de silencio e inmovilidad general de la *performance*. Esto se debía principalmente a lo mediador de la agencia “protesta” sobre las de “inmovilidad” y “silencio”. Dicho de otro modo, era tan mediadora la idea de que se estaba protestando a través de un acto inmóvil y silencioso, que el solo hecho de intentar realizar un acto de estas características ya lo instalaba *per se*, independientemente del rigor en su ejecución.

Además, volviendo al tema de los umbrales de silencio e inmovilidad, y debido a los lugares específicos a los cuales se acudió para las intervenciones performáticas, el silencio de los *performers* siempre fue intervenido con sonidos invasivos de la ciudad. En este sentido, se podría concluir que emergió un nuevo umbral, esta vez entre el sonido y movimientos propios de la especificidad del sitio, y el silencio e inmovilidad de los *performers*. Sin embargo, y a diferencia de lo descrito en las experiencias realizadas en los ciclos de indagación de la investigación, este umbral funcionaba de tal manera que, mientras más invasivo fuese el sonido y la movilidad del sitio, menos se podían percibir los movimientos, conversaciones, y otros actos no inmóviles ni silenciosos de los

performers, sucediendo así una suerte de enmascaramiento perceptual. En vez de distraer el foco hacia otras agencias y actantes de la *performance*, la invasión de sonidos y movimientos del sitio concentraban la atención hacia los aspectos inmóviles y silenciosos presentes en la *performance*. Es decir, en sitios de mucha movilidad y sonido, la *performance* se percibía inmóvil y silenciosa, aunque en estricto rigor no lo fuese totalmente. Este fenómeno fue abundado producto de la importancia que adquirió el valor político (en tanto agencia mediadora) del gesto que evocaba lo silencioso y lo inmóvil. Finalmente, todo lo acá señalado contribuyó a que la dimensión tácita de inmovilidad y silencio presente en la *performance* bastara para que ésta se instalara y se entendiera como inmóvil y silenciosa.

Bibliografía

- Abramovic, M. (2016). *Walk through walls. A Memoir*. Nueva York: Crown Archetype.
- Archer, M. (2016). *What does empty space sound like? We need your help to find out*. Extraído el 30 de junio de 2019 desde <https://theconversation.com/what-does-empty-space-sound-like-we-need-your-help-to-find-out-69252>
- Bachelard, G. (2000 [1957]). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Barba, E. (1994). *La canoa de papel*. São Paulo: Hucitec.
- Bardet, M. (2012 [2008]). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos aires: Cactus.
- Barrett, E. (2007). Introduction. En Barrett, E. y Bolt, B. Eds., *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry*. Londres: Tauris & Co. Ltd., pp. 1-13.
- Barroso Martínez, A. (2013). La Emergencia de la Postdisciplinarietà en el Campo de la Comunicación: Una Oportunidad para Repensar los Objetos de Estudio. *Razón y Palabra*, (84). Extraído el 9 de Julio de 2021 desde <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199528904053>
- Bauman, H. D., & Murray, J. M. (2009). Reframing: From hearing loss to deaf gain. *Deaf Studies Digital Journal*, 1(1), pp. 1-10.
- Becerra, G. (1958). Crisis en la enseñanza de la composición en Occidente. III. *Revista Musical Chilena*, 12(60), p. 100-24.
- Benedetti, R. (1973) What We Need to Learn from the Asian Actor. *Educational Theatre Journal* 25 (Summer), pp. 465-6.
- Bergson, H. (2013 [1934]). *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: Cactus.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa S. A.
- Blades, H. (2018). Projects, Precarity and the Ontology of Dance Works. *Dance Research Journal*, vol. 51, Issue 1, pp. 66-78.
- Borgdorff, H. (2006) The Debate on Research in the Arts. *Dutch Journal of Music Theory*, 12(1), pp. 1 - 17.
- Borgdorff, H. (2012). The production of knowledge in artistic research. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, pp. 140-73.

- Bourdieu, P. (2000 [1997]). *Pascalian Meditations*. California: Stanford University Press.
- Bregman, A. S., Ahad, P. A., & Kim, J. (1994). Resetting the pitch-analysis system. 2. Role of sudden onsets and offsets in the perception of individual components in a cluster of overlapping tones. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 96(5).
- Brennan, T. (2000 [1998]) *Exhausting Modernity: Grounds for a New Economy*. Londres: Routledge.
- Bruce, V., Green, P. R., & Georgeson, M. A. (2003). *Visual perception: Physiology, psychology, & ecology*. New York: Psychology Press.
- Butterworth, J. (2012). *Dance studies: the basics*. London: Routledge.
- Cage, J. (2002 [1961]). *Silencio*. Madrid: Ardora Ediciones
- Calderón, V. P. (2015). *El placer y el dolor en la performance de Marina Abramovic" Ritmo O" de 1974, realizada en el estudio Morra en Nápoles, a partir de la teoría psicoanalítica*. Bachelor's thesis, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Callahan, D. (2018). The Gay Divorce of Music and Dance: Choreomusicality and the Early Works of Cage-Cunningham. En *Journal of the American Musicological Society*, 71(2), pp. 439-525.
- Candina Polomer, A. (2019). La clase media que no era: Ira social y pobreza en Chile. En *CHILE DESPERTÓ. Lecturas desde la Historia del estallido social de octubre*. Santiago: Universidad de Chile, pp. 53-7
- Carmona, A. (2014). *A Silence That Speaks: Ayotzinapa and the Politics of Listening*. Extraído el 30 de Septiembre de 2020 desde <https://towardfreedom.org/story/archives/activism/a-silence-that-speaks-ayotzinapa-and-the-politics-of-listening/>
- Chion, M. (1988). Les deux espaces de la musique concrète. En *L'espace du son I*. Bruxelles: Musiques et Recherches, pp. 31-3.
- Chion, M. (1993 [1990]). *La Audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Chion, M. (2012). *100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*. Extraído el 10 de abril de 2017 desde <http://michelchion.com>.
- Claid, E. (2010 [1998]). Still curious. En Carter, A., & O'Shea, J., *The Routledge Dance Studies Reader*. New York: Routledge, pp. 133-43.
- Cocker, E. (2011). Performing stillness. En *Stillness in a Mobile World*, Oxon: Routledge, pp. 87-106.

- Colmenares, A. M., & Piñero, M. L. (2008). La investigación acción. Una herramienta metodológica heurística para la comprensión y transformación de realidades y prácticas socio-educativas. *Laurus*, 14(27), pp. 96-114.
- Coloma, E. (2016). *La música de la danza: el decir del bailarín*. Tesis doctoral, Universidad de Chile.
- Constantino, F. C., Pinggera, L., & Chait, M. (2013). The Role of Sensitivity to Transients in the Detection of Appearing and Disappearing Objects in Complex. En *Basic Aspects of Hearing*. New York: Springer, pp. 183-92
- Cook, N. (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Damaske, P. (2008). *Acoustics and Hearing*. Berlin: Springer Science & Business Media.
- Damsholt, I. (1999). *Choreomusical Discourse. The Relationship between Dance and Music*. Doctoral dissertation, Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.
- Damsholt, I. (2017). Identifying ‘choreomusical research’. En Veroli, P y Vinay, G. Eds. *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*. Londres: Routledge, pp. 17-34.
- De Cervantes, M. (2012 [1615]). *Don Quijote de la Mancha. Tomo II*. Barcelona: Red Ediciones.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987 [1980]). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Díaz, J. L. (2007). *La conciencia viviente*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dobre, C. E. (2016). Max Picard e Søren Kierkegaard: o valor do silêncio para a transformação da interioridade. *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, 4(2), pp. 78-94.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Eliot, T. S. (1971 [1943]). *Four Quartets*. New York: Harvest-Harcourt.
- Fastl, H., & Zwicker, E. (2006). *Psychoacoustics: facts and models* (Vol. 22). Berlin: Springer Science & Business Media.
- Feldenkrais, M. (1991 [1972]). *Autoconciencia por el Movimiento. Ejercicios para el desarrollo personal*. Barcelona: Paidós.
- Feldenkrais, M. (1996 [1981]). *La dificultad de ver lo obvio*. Buenos Aires: Paidós.
- Fenton, D. (2007). *Unstable Acts. A practitioner's case study of the poetics of postdramatic theatre and intermediality*. New York: Queensland University of Technology.
- Fischer-Lichte, E. (2011 [2004]). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

- Fitz-Henry, E. (2016). The limits of the carnivalesque: Re-thinking silence as a mode of social protest. *Liminalities*, 12(3), pp. 1-16.
- Fontaine, G. (2012). Shifts in Perception. *Mouvement N. 62*. Paris: Les Éditions Secondes.
- Foster, S. L. (2003). Choreographies of protest. *Theatre Journal*, pp. 395-412.
- Foucault, M. (2002 [1975]). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Frayling, C. (1993). *Research in Art and Design*. Royal College of Art Research Papers series, 1.1. London: Royal College of Art.
- Gann, K. (2010). *No such thing as silence: John Cage's 4'33*. New Haven: Yale University Press.
- Garcés, M. F. (2020). *Estallido Social y una nueva constitución para Chile*. Santiago: LOM Ediciones.
- Godard, H. (2007 [1995]). El gesto y su percepción. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona* 32, pp. 335-44.
- Godøy, R. I. (2017). Motormimetic features in musical experience. En *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*. London: Routledge, pp. 207-21.
- Goldmark, D. (2005). *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley: University of California Press.
- Gorbman, C. (1980). Narrative film music. *Yale French Studies* (60), pp. 183-203.
- Granel, G. (1968). *Le sens du temps et de la perception chez E. Husserl*. Paris: Gallimard.
- Green, J. (1998). Engendering Bodies: Somatic Stories in Dance Education. Documento presentado en *Annual Meeting of the American Educational Research Association, San Diego*, ca. 13 – 17 de abril.
- Haseman, B. (2006). A manifesto for performative research. *Media International Australia*, 118(1), pp. 98-106.
- Haseman, B. (2007). Rupture and recognition: Identifying the performative research paradigm. En *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry*. London: I.B Tauris, pp. 147-57.
- Heil, P., Neubauer, H., Tetschke, M., & Irvine, D. R. (2013). A probabilistic model of absolute auditory thresholds and its possible physiological basis. En *Basic Aspects of Hearing*. New York: Springer, pp. 21-9
- Heim, C. (2015). Audience as performer: The changing role of theatre audiences in the twenty-first century. Routledge.

- Hodgins, P. (1992). *Relationships between score and choreography in twentieth-century. Dance music, movement, and metaphor*. New York: The Edwin Mellen Press.
- Holmes, O. (1982). *Motion Arrested. Dance reviews of H. T. Parker*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Hope, C. (2009). Infrasonic music. *Leonardo Music Journal*, pp. 51-6.
- Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México, D.F.: Cenidi Danza/INBA.
- Isse Moyano, M. (2013). Acerca de lo Contemporáneo en la Danza Contemporánea. *Revista Digital Territorio Teatral* n.10. Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas - IUNA. Extraído el 15 de octubre de 2018 desde http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n10_03.html
- Jacques-Dalcroze, E. (1921). *Rhythm, music and education*. New York: The Knickerbocker Press.
- Jankélévitch, V. (2003 [1961]). *Music and the ineffable*. New Jersey: Princeton University Press.
- Jordan, S. (2000). *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*. Londres: Dance Books Ltd.
- Jordan, S. (2007). *Stravinsky Dances. Re-visions across a Century*. Londres: Dance Books Ltd.
- Jordan, S. (2015). *Mark Morris: Musician, Choreographer*. London: Dance Books.
- Jordan, S. (2020). Chopin's Alston and Alston's Chopin. *Dance Research* 38(1), pp. 82-120.
- Kahn, D. (1999). *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*. Cambridge: MIT press.
- Kalaba, S. (2020). Mark Bain's work as a technological synthesis of architecture, music and the (in) animate nature. *Spatium* 43, pp. 59-65.
- Kaltenbrunner, T. (2004 [1998]). *Contact improvisation: moving, dancing, interaction. With an introduction to new dance*. Oxford: Meyer & Meyer Sport.
- Kaye, N. (2000). *Site-specific art: performance, place and documentation*. London: Routledge.
- Kemmis, S. & McTaggart, R. (2008). Participatory Action Research: Communicative Action and the Public Sphere. En *Strategies of qualitative inquiry (Vol. 2)*. Thousand Oaks: Sage Publishing, pp. 271 - 330.
- Koed, E. (2005). Sculpture and the Sculptural. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63:2, pp.147-54.
- Komparu, K. (1983). *The Noh Theatre, Principles and Perspectives*. Nueva York - Tokio, Wcatherhill/Tankosha.

- Kuhl, P. (1991). Human adults and human infants show a "perceptual magnet effect" for the prototypes of speech categories, monkeys do not. *Percept Psychophys*, 50 (2), pp. 93-107.
- LaBelle, B. (2012 [2008]). Auditory Relations. *The sound studies reader*. London: Routledge, pp. 468-474.
- LaBelle, B. (2015). *Background noise. Perspectives on sound art*. London: Bloomsbury
- LaBelle, B. (2018). *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. London: MIT Press.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Latour, B. (1996). On actor-network theory: A few clarifications. *Soziale Welt*, 47. Jahrg., H. 4, pp. 369-381
- Latour, B. (2008 [2005]). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Le Breton, D. (2002 [1990]). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2006 [1997]). *El Silencio*. Madrid: Ediciones sequitur.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago: Ed. Metales Pesados.
- Lepecki, A. (2009 [2006]). *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. La Coruña: Centro Coreográfico Galego.
- Lepecki, A. (2011). Inmóvil: sobre la vibrante microscopía de la danza, en Taylor, D. y M. Fuentes, *Estudios Avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 521-48.
- Lepecki, A. (2013 [2010]). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas. En De Naverán, I. & Écija, A. (Eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea, pp. 59-81.
- Lobos, R. (2019). *Chile: Apropiación, Producción y Recuperación de Símbolos de Resistencia*. Extraído el 11 de septiembre de 2020 desde <https://revistadesconexion.com/2019/12/18/chile-apropiacion-produccion-y-recuperacion-de-simbolos-de-resistencia/>
- López Rodríguez, F. (2017). *De puertas para adentro*. Barcelona, Editorial Egales.
- Manning, E. (2008). Propositions for the Verge: William Forsythe's Choreographic Objects. *Inflexions: A Journal for Research Creation*, 2. Extraído el 10 de octubre de 2019 desde http://www.senselab.ca/inflexions/volume_3/node_i2/manning_1.html

- Marcaida, J. R. (2010). Casanueva & Bolaños (coords.), El giro pictórico. Epistemología de la imagen. *THEORIA. An International Journal for Theory, History and Foundations of Science*, 25(2), pp. 245-47.
- Marín Rueda, F. J., y Ribeiro de Castro, N. (2010). Atención Dividida e Inteligencia en el Contexto del Tránsito. *Ciencias Psicológicas*, 4(1), pp. 17-26.
- Marin, M. (1993). Maguy Marin et Samuel Beckett. *En-scènes, enregistrement audiovisuel*. Extraído el 9 de agosto de 2021 desde <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00883/maguy-marin-et-samuel-beckett.html>
- Martin, R. (1998). *Critical moves: Dance studies in theory and politics*. Durham: Duke University Press.
- Mason, P. (2012) Music, dance and the total art work: choreomusicology in theory and practice. *Research in Dance Education*, 13(1): pp. 5-24
- Matus, M. (2019). Desigualdad: la grieta que fractura la sociedad chilena. En *CHILE DESPERTÓ. Lecturas desde la Historia del estallido social de octubre*. Santiago: Universidad de Chile, pp. 59-69.
- Mee, E. B. (2014). Standing man and the impromptu performance of hope: An interview with Erdem Gündüz. *TDR/The Drama Review*, 58(3), pp. 69-83.
- Mejía, I. (2005). *El cuerpo post-humano: en el arte y la cultura contemporánea*. Ciudad de México: UNAM.
- Mendoza, A. y Cerrillo, P. (2003). *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Midgelow, V. L. (2007). *Reworking the ballet: Counter narratives and alternative bodies*. Abingdon: Routledge.
- Miller, D. (2011). On Piano Performance – Technology and Technique. *Contemporary Theatre Review*, 21:3, pp. 261-75.
- Morris, G. (2018). *Stillness and the Dance*. Extraído el 10 de agosto de 2021 desde <https://www.danceviewtimes.com/2018/03/stillness-and-the-dance.html>
- Mulder, J. (2010). The loudspeaker as musical instrument. *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, pp. 13–18.
- Murphie, A. (2011). Shadow's forces/force's shadows. En *Stillness in a Mobile World*. Oxon: Routledge, pp. 21-37.
- Nancy, J. L. (2006 [2002]). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. New York: Palgrave Macmillan.
- Newen, A., de Bruin, L. & Gallagher, S. (2018). 4E Cognition: Historical Roots, Key Concepts, and Central Issues. En *The Oxford Handbook of 4E Cognition*. Oxford: Oxford University Press, pp. 3 - 15.
- Ochoa Gautier, A. M. (2017). El silencio como armamento sonoro. *Los silencios de la guerra*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, pp. 117-58.
- Ochoa Gautier, A. M. (2015). Silence. *Keywords in Sound*. Durham: Duke University Press, pp. 183-92.
- Pakes, A. (2020). *Choreography invisible. The disappearing work of dance*. New York: Oxford University Press.
- Peñaloza Palma, C. (2019). Derechos humanos: El pasado que no pasa. En *CHILE DESPERTÓ. Lecturas desde la Historia del estallido social de octubre*. Santiago: Universidad de Chile, pp. 70-7
- Pérez, J. & Gardey, A. (2017). *Definición de decibel*. Extraído el 10 de abril de 2019 desde <https://definicion.de/decibel/>
- Periáñez J.A., Ríos-Lago M., Barceló F., Madrid E., y Ruz M. (2007): Atención y Neuroimagen. En Maestú F, *Neuroimagen: Técnicas y aplicaciones*. Madrid: Masson-Elsevier, pp. 281-316
- Peterson, M. (2010). Force Multiplier: What Can Performance Do For and Against Torture? *Estudos Performativos. Global Performance/Political Performance*. V.N. Famacião: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, pp.137-52.
- Picard, M. (1952). *The world of silence*. Chicago: H. Regnery.
- Piekut, B. (2014). Actor-networks in music history: Clarifications and critiques. *Twentieth-Century Music*, 11(2), pp. 191-215.
- Pilgram, R. (1986). Intervals ("Ma") in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan. *History of Religions*, Vol. 25, No. 3 (Feb., 1986), pp. 255-77. Chicago: The University of Chicago Press.
- Pouillaude, F. (2017 [2009]). *Unworking Choreography. The Notion of the Work in Dance*. New York: Oxford University Press.
- Pritchett, J. (1996). *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pritchett, J. (2009). Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33''. *Museu d'Art Contemporani de Barcelona*, pp. 166-77.

- Rancière, J. (2013 [2011]). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Restrepo Gómez, B. (2002). Una Variante Pedagógica de la Investigación-Acción Educativa. *Revista Iberoamericana de Educación* 29(1), pp. 1-10.
- Rodríguez-Plaza, P. (2011). *Estética urbana y mayorías latinoamericanas*. Santiago: Ocho libros editores.
- Rymer, J. (2017). An Argument for Investigation into Collaborative, Choreomusical Relationships within Contemporary Performance: A Practical and Theoretical Enquiry into the Distinct Contributions of a Collaborative, Co-creative Approach. *Avant* 8, pp. 181-91.
- Sakai, K. (1966). Algunas consideraciones sobre el teatro Noh: Estudio sobre Yuya y la estructura de una pieza Noh. *Estudios Orientales*, 1/2 (2), pp. 37-49.
- Schaeffer, P., Reibel, G., Ferreyra, B., Chiarucci, H., & Bayle, F. (1998 [1967]). *Solfège de l'objet Sonore*. Paris: Institut National de l'Audiovisuel et Groupe de Recherches Musicales.
- Schröder, J. H. (2017). Experimental relations between music and dance since the 1950s: Sketch of a typology. En *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*. London: Routledge, pp. 139-56
- Schumacher, F. (2015). El rol del espacio en la clarificación de los materiales sonoros en música acusmática. *Resonancias*, 19(36), pp. 37-53.
- Sellers-Young, B. (2013). Motion in Stillness—Stillness in Motion: Contemplative Practice in the Performing Arts. En *Embodied Consciousness*. London: Palgrave Macmillan, pp. 75-90.
- Serra, R. M. (1999). Tratamiento del término «silencio» y otros afines en algunos diccionarios de la lengua española. En *Atti del XVIII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]: Siena, 5-7 marzo 1998*, pp. 59-70. Roma: Bulzoni Editore.
- Sharp, G. (1973). *The Politics of Nonviolent Action: The methods of nonviolent action*. Boston: Porter Sargent.
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Smith, R. (1981). *The forms of relationship between music and dance*. Tesis de licenciatura no publicada, Universidad de Nottingham.
- Stern, J. (2015). Hearing. *Keywords in Sound*. Durham: Duke University Press, pp. 65-77.
- Stern, M. C. (2020). *Testing the perceptual magnet effect in monolinguals and bilingual*. Tesis Doctoral, The City University of New York.
- Stewart, K. (2007). *Ordinary affects*. Durham: Duke University Press.

- Tadokoro, M. (1968). A study of the local group by use of the virial theorem. *Publications of the Astronomical Society of Japan*, 20, pp. 230 - 8.
- Thiebaut, C. (2017). El silencio como armamento sonoro. *Los silencios de la guerra*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, pp. 219-54.
- Toop, D. (2016 [2010]). *Resonancia siniestra: el oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Tse, L., y Soubllette, G. (1990). *Tao Te King. Libro del Tao y de su virtud*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Ungvary, T., Waters, S., & Rajka, P. (1992). NUNTIUS: A computer system for the interactive composition and analysis of music and dance. *Leonardo*, 25(1), pp. 59-68.
- Varela, F. J., Thompson, E., y Rosch, E. (1997 [1991]). *De cuerpo presente: Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Vincs, K. (2007). Rhizome/MyZone: A case study in studio-based dance research. En Barrett, E. y Bolt, B. Eds., *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry*. Londres: Tauris & Co. Ltd., pp. 99-112.
- Vishnivetz, B. (1996 [1994]). *Eutonia. Educación del cuerpo hacia el ser*. Buenos Aires: Paidós.
- Voegelin, S. (2010). *Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art*. New York: The Continuum International Publishing Group.
- Walter, T. (2001). From Cathedral to Supermarket: Mourning, Silence and Solidarity. *The Sociological Review*, 49(4), pp. 494-511.
- Wimmer, J., Donoso, R., Leiva, A., Breinbauer, H., & Délano, P. (2019). Tinnitus: Una patología cerebral. *Revista de otorrinolaringología y cirugía de cabeza y cuello*, 79(1), pp. 125-36
- Wolz, C. (1975). Dance in the Noh Theatre. *The World of Music*, 1975, Vol. 17, No. 3, pp. 26-32
- Zbikowski, L. M. (2018). Ways of knowing: Social dance, music, and grounded cognition. En Veroli, P y Vinay, G. Eds. *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*. Londres: Routledge, pp. 57-75.
- Zimmer, E. (1977). The Small Dance. An interview with Steve Paxton. *Contact Quarterly*, vol.3, n° 1, p.11

Apéndice 1

Detalle de las unidades performáticas realizadas en los ciclos de indagación

Este apéndice describe el detalle de las unidades performáticas que se llevaron a cabo en los ciclos de indagación realizados durante la investigación.

i. Primer ciclo de indagación

El viernes 19 de octubre de 2018, se mostró una primera *performance* de la investigación práctica doctoral en el "Patio de madera" de la Facultad de Artes de la PUC. La meta de esta muestra fue realizar una *performance* a modo de primer esbozo y exploración de las ideas de silencio e inmovilidad. Con este fin, la *performance* mostraba a la *performer* sentada en una silla, lo más inmóvil posible y en una posición estable. El contexto sonoro electroacústico, de difusión cuadrafónica, incluía información cuantitativa acerca de las velocidades de moviidades que iban desde lo somático hasta lo astronómico. Los números de las velocidades, una vez dichos, quedaban repitiéndose en muy baja intensidad, acumulándose con los nuevos números que seguían. Los espectadores se podían desplazar libremente en un espacio delimitado.

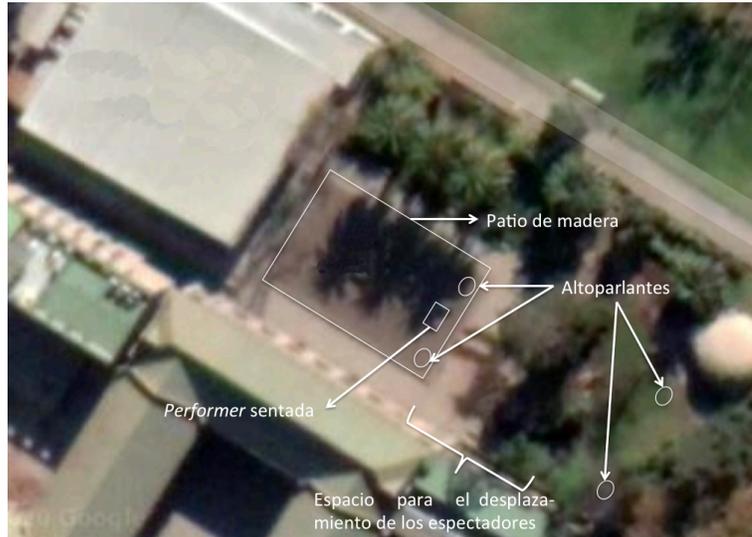


Fig. 26: Fotografía del “Patio de Madera”, donde se indica la disposición del sistema cuadrafónico, el lugar donde se encuentra la *performer*, y el espacio para el libre desplazamiento de los espectadores.

ii. Segundo ciclo de indagación

El jueves 10 de enero de 2019, en la Sala Blanca de la Escuela de Postgrado de la PUC, se realizó la muestra performática asociada al segundo ciclo de indagación, considerando la combinación de fuentes de sonido y movimiento en los umbrales de silencio e inmovilidad respectivamente. Con este objetivo, se trabajó con la siguiente tabla:

	Proceso 1	Proceso 2	Proceso 3	Proceso 4	Proceso 5
Jerarquía Silencio – Inmovilidad (A)	El eje de construcción es el del umbral del Silencio. Hay presencia de movilidad en todas las fuentes.	El eje de construcción es el del umbral del Silencio. Hay presencia de movilidad en algunas de las fuentes.	El eje de construcción es el de los umbrales del Silencio y de la Inmovilidad. Las fuentes realizan sonidos y movimientos en los umbrales perceptivos de estos.	El eje de construcción es el del umbral de la Inmovilidad. Hay presencia de sonido en algunas de las fuentes.	El eje de construcción es el del umbral de la Inmovilidad. Hay presencia de sonido en todas las fuentes.

Tabla 2.: Procesos realizados en las cinco *performances* que constituyeron la muestra del segundo ciclo de indagación.

Las premisas abordadas para movimiento y sonido fueron las siguientes:

A1 = Movilidad silenciosa. La *performer* en movimiento evita sonar. Los sonidos en los parlantes presentan un desplazamiento en su espacio interno estéreo muy activo, en el umbral de los -20db.

A2 = La *performer* no se mueve. Los sonidos en los parlantes presentan un desplazamiento en su espacio interno estéreo muy activo, en el umbral de los -20db.

A3 = La *performer* se mueve extremadamente lento. Los sonidos en los parlantes se presentan sin desplazamiento, en el umbral de los -20db.

A4 = La *performer* no se mueve. Los sonidos en los parlantes se presentan sin desplazamiento, a una intensidad perfectamente audible.

A5 = La *performer* no se mueve y suena. Los sonidos en los parlantes se presentan sin desplazamiento, a una intensidad perfectamente audible.

iii. Tercer ciclo de indagación

Gracias al apoyo del Centro de Creación y Residencia Artística NAVE (a través de la Convocatoria Artes Vivas 2019), el tercer ciclo de indagación se llevó a cabo en este lugar, durante una residencia artística de dos semanas (del 13 al 17 de mayo, y del 27 al 31 de mayo de 2019). Estas dos semanas de trabajo continuo concluyeron con una tercera muestra pública en la sala 2 de centro NAVE, el día 31 de mayo.

Para la realización de este ciclo, se consideró la siguiente tabla de trabajo:

	Proceso 1	Proceso 2	Proceso 3	Proceso 4	Proceso 5
Jerarquía Silencio – Inmovilidad (A)	El eje de construcción es el del umbral del Silencio. Hay presencia de movilidad en todos los "hilos" de la red.	El eje de construcción es el del umbral del Silencio. Hay presencia de movilidad en algunos "hilos" de la red.	El eje de construcción es el de los umbrales del Silencio y de la Inmovilidad. En los "hilos" de la red se presentan sonidos y movimientos en los umbrales perceptivos de estos.	El eje de construcción es el del umbral de la Inmovilidad. Hay presencia de sonido en algunos "hilos" de la red.	El eje de construcción es el del umbral de la Inmovilidad. Hay presencia de sonido en todos los "hilos" de la red.
Relaciones coreo-musicales (B)	Relación de dependencia entre sonido y movimiento (Visualización Musical).	Relación de Interdependencia entre sonido y movimiento.	Relación de Independencia entre sonido y movimiento.		
Relación emisión/recepción (C)	Emisor y receptor no se trasladan y están cerca	Emisor y receptor no se trasladan y están lejos	El receptor no se traslada, el emisor si	El emisor no se traslada, el receptor si	Emisor y receptor se trasladan

Tabla 3.: Procesos realizados en las *performances* que constituyeron el segundo ciclo de indagación.

Esta tabla permitió en su combinatoria total la generación de 75 unidades performáticas.

Las premisas usadas para acercarse al umbral de inmovilidad fueron:

- a) Intención de no moverse en una posición estable
- b) Intención de no moverse en una posición inestable
- c) Intención de moverse lo más pequeño posible
- d) Intención de moverse lo más lento posible

Para acercarse al umbral de silencio, se usaron sonidos entre los 2 y los 5 kHz (rango auditivo más estable), a muy baja intensidad (apenas audible).

iv. Cuarto ciclo de indagación

El cuarto ciclo de indagación se llevó a cabo también en el del Centro de Creación y Residencia Artística NAVE, del 18 al 22 de noviembre de 2019, con motivo de la misma residencia realizada en este lugar. La muestra performática asociada ocurrió el último día de residencia. Esta vez se procedió a combinar una serie de premisas, muchas de estas resultantes de hallazgos realizados en el ciclo de indagación anterior:

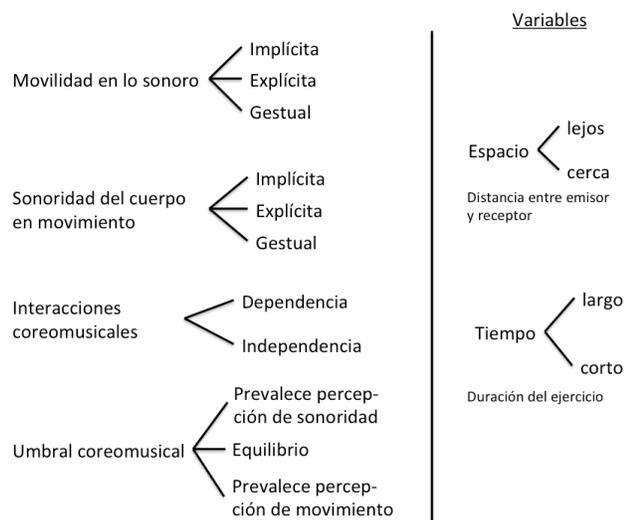


Fig. 27: Esquema que indica las premisas que se tuvieron en cuenta para la creación de las unidades performáticas del cuarto ciclo de indagación.

Aprovechando las posibles combinatorias posibles, se realizaron 19 unidades performáticas, de las cuales ocho se implementaron en la muestra final. Las 19 unidades performáticas fueron las siguientes:

1. Ejercicio del roce: Sonoridad explícita del cuerpo en movimiento, en el umbral del silencio. Interacción de dependencia. Umbral coreomusical en equilibrio.
2. Ejercicio de respiración: Sonoridad explícita del cuerpo en movimiento, en el umbral del silencio. Movilidad explícita en lo sonoro, en el umbral de lo inmóvil. Interacción de dependencia. Umbral coreomusical en equilibrio y desplazado hacia el movimiento.

3. Ejercicio de la voz: Sonoridad explícita del cuerpo en movimiento, en el umbral del silencio. Interacción de dependencia. Umbral coreomusical desplazado hacia lo sonoro.
4. Sonoridad gestual del cuerpo en movimiento. Trabajo con rítmica corporal, construcción de una guía de improvisación.
5. Movilidad explícita de lo sonoro. Se usaron los cuatro parlantes *bluetooth* P295N, localizándolos lejos y luego cerca del espectador, muy cercanos entre ellos y luego muy separados.
6. Movilidad gestual de lo sonoro. Se usó para este ejercicio el transductor infrasónico, y frecuencias por debajo de los 20 Hz.
7. Movilidad gestual de lo sonoro. Uso sinusoides en el rango entre los 2 y los 5 kHz, difundidos a través de los cuatro parlantes de amplio espectro Atrium 6.
8. Combinación entre 5 y 1
9. Combinación entre 5 y 2
10. Combinación entre 5 y 3
11. Combinación entre 5 y 4
12. Combinación entre 6 y 1
13. Combinación entre 6 y 2
14. Combinación entre 6 y 3
15. Combinación entre 6 y 4
16. Combinación entre 7 y 1
17. Combinación entre 7 y 2
18. Combinación entre 7 y 3
19. Combinación entre 7 y 4

Apéndice 2

Enlace y comentarios al registro de la *performance* TÁCITO

La *performance* “TÁCITO”, por sus características liminares, se trata de una experiencia que implica total presencialidad para su apreciación. No obstante, decidí realizar un registro audiovisual de esta experiencia, a modo de muestra. Se puede acceder a este registro a través del siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=PtMv4naIQ24&t=2s>

Las siguientes aclaraciones tienen por finalidad poder complementar de la mejor forma posible el visionado de este video, cubriendo aspectos que pueden no ser percibidos.

“TÁCITO” se presentó el día jueves 23 de septiembre en el Centro de Creación y Residencia NAVE (Santiago de Chile). Su organización interna responde a la articulación de diversas actividades performáticas en los umbrales de silencio e inmovilidad, realizadas durante toda la investigación doctoral, y recopiladas para este último fin. Debido a la crisis sanitaria, el aforo máximo de la sala era de diez asistentes, por lo que la pudieron presenciar sólo seis personas, a las que se sumaron los integrantes del equipo de trabajo: la *performer*, la encargada del registro audiovisual, la productora en terreno de Centro NAVE, y quien suscribe.

Para la difusión de la música de la *performance*, se usaron cuatro sistemas de altoparlantes:

1. **Sistema 1:** Conformado por seis parlantes *bluetooth* autoamplificados Prosound P295N (difusión hexafónica)
2. **Sistema 2:** Constituido por cuatro parlantes de amplio espectro Polk Audio Atrium 6 (difusión estereofónica)

3. **Sistema 3:** Conformado por 2 parlantes autoamplificados de amplio espectro JBL EON 615 (difusión estereofónica)
4. **Sistema 4:** Con dos transductores infrasónicos ButtKicker LFE (difusión monofónica), y un amplificador Dayton Audio SA1000.

Como materiales escénicos, se usaron tres plintos blancos de base cuadrada, de 40 cms. de lado, y 50, 80 y 110 cms. de altura (plintos 1, 2 y 3 respectivamente).

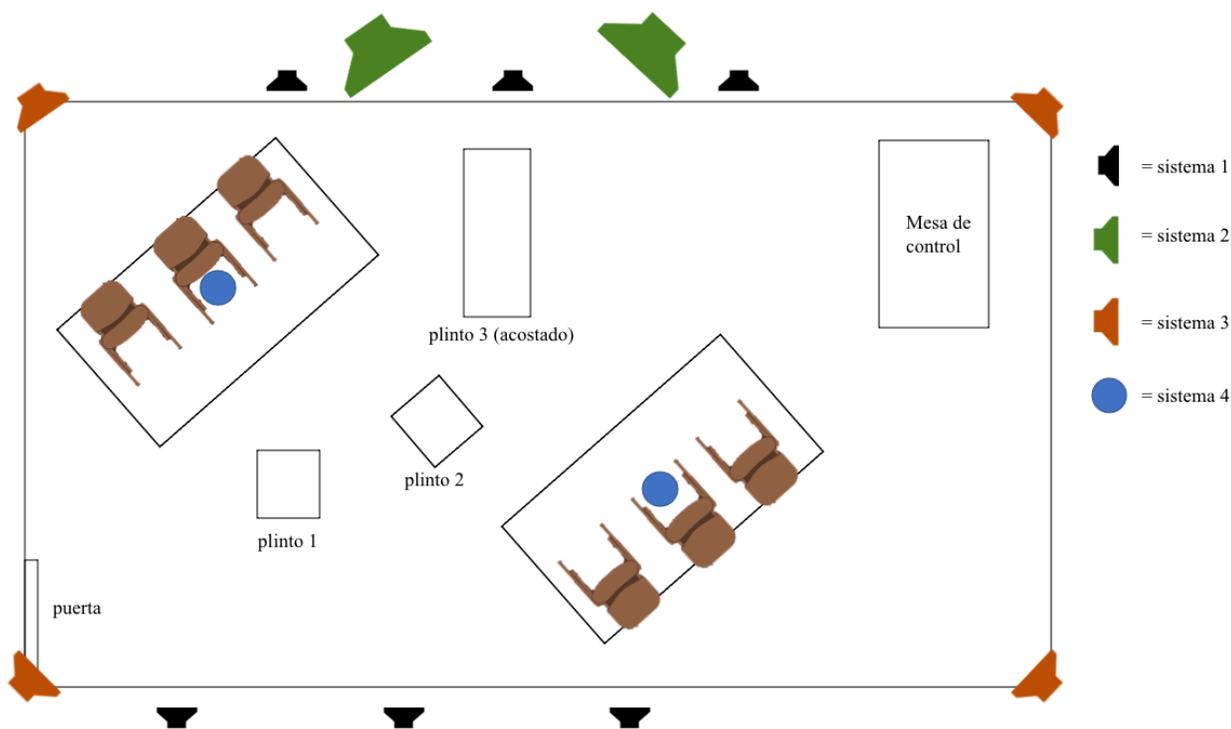


Fig. 28: Disposición de los altoparlantes y de los demás elementos en sala, para la realización de la *performance* TÁCITO.



Fig. 29: Plintos de madera usados en la *performance* TÁCITO.

El público se situó sobre sillas localizadas en dos planchas de MDF (*medium density fibreboard*) de 245 por 153 cms. Estas planchas cumplieron el objetivo de transmitir las vibraciones de los transductores infrasónicos, a la vez que darles un soporte al cual pudieran afirmarse.

Cada sección de la *performance* TÁCITO responde a distintos problemas explorados durante la investigación práctica. En este sentido, y para finalizar, describo a continuación una tabla que explica las distintas exploraciones que la *performance* convoca.

Tiempo (aprox.)	Intención	Movimiento gestual del sonido	Rango ⁶⁷ (alturas).	Sistema de difusión	Audio
0'10'' – 4'55''	Intención de no moverse en una posición estable.	Rápido.	2 – 5 kHz.	Sistema 1	Audio_01
5'03'' – 7'53''	Intención de no moverse en una posición inestable.	Rápido.	2 – 5 kHz.	Sistema 1	Audio_01
8'05'' – 17'47''	Intención de moverse lo mas lento posible.	Lento.	2 – 5 kHz., más notas largas a boca cerrada de la <i>performer</i> .	Sistema 3	Audio_02
17'55'' – 21'20''	Intención de moverse lo mas lento posible.	Sonidos complejos producidos por el cuerpo de la <i>performer</i> y por la manipulación de los plintos.			
21'25'' – 26'58''	Intención de moverse lo mas lento posible.	Lento.	20 Hz. – 20 kHz.	Sistema 2	Audio_03
27'10'' – 30'43''	Intención de moverse lo mas pequeño posible.	Rápido.	20 Hz. – 20 kHz.	Sistema 3	Audio_04
30'53'' – 34'00''	Intención de no moverse en una posición estable.	Infrasonidos. Un solo sonido sostenido continuo.	Sonido variado, entre los 5 y los 20 Hz.	Sistema 4	
34'05'' – 36'35''	Intención de moverse lo mas lento posible.	Velocidad moderada.	20 Hz. – 20 kHz.	Sistemas 2 y 3	Audio_05

Tabla 4: Resumen de los principales aspectos convocados en la *performance* TÁCITO.

⁶⁷ Sonidos tónicos, salvo donde se especifica.