

Las redes coreomusicales.
Una propuesta metodológica para el estudio
de las relaciones entre música y danza
Choreomusical networks.
A methodological proposal for the study of the
relationships between music and dance

por

José Miguel Candela
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
candelajm@u.uchile.cl

El estudio de las relaciones que existen entre música y danza, si bien pareciera una práctica elemental, en verdad requiere de dominios técnicos específicos y contundentes en ambas disciplinas. Esta realidad ha traído por consecuencia que, por muchas décadas, el examen de estas relaciones haya sido complejo y de resultados más bien vagos o inadecuados. Así, en un intento por aportar a este campo de estudios, es que presentamos el siguiente escrito que se enfoca en la presentación, desarrollo y sistematización metodológica en torno a lo que hemos denominado “redes coreomusicales”. Con este objetivo, el artículo presenta en primera instancia un resumen de las principales contribuciones que ha realizado la teoría de las relaciones coreomusicales en los últimos treinta años (Hodgins 1992; Jordan 2020, 2015, 2000; Damsholt 2017, 1999; Smith 1981), para posteriormente abordar la teoría del actor-red (Latour 2008) desde el punto de vista de los estudios musicales (Piekut 2014). Finalmente, en la tercera y decisiva parte del texto, se revisa la teoría específica de las relaciones coreomusicales desde la perspectiva de la teoría del actor-red, para así construir una metodología para el rastreo de las redes coreomusicales. Creemos que una metodología así concebida proveerá de una caja de herramientas de gran utilidad tanto para el análisis coreomusical como para el trabajo creativo colaborativo de danza y música. En especial, abordará un vacío existente en la actual teoría de las relaciones coreomusicales: el de la fluctuación que ocurre producto del movimiento de agentes y actantes coreomusicales.

Palabras clave: Estudios coreomusicales, relaciones coreomusicales, coreomusicología, música y danza, teoría del actor-red.

The study of the relationships that exist between music and dance, although it seems an elementary practice, in truth, requires specific and forceful technical domains in both disciplines. The consequence of this reality is that, for many decades, examining these relationships has been convoluted, and of rather vague or inadequate results. Thus, to contribute to this field of study, we present the following writing that focuses on the presentation, development, and methodological systematization around what we have called “choreomusical networks”. With this objective in mind, the article presents in the first instance a summary of the main contributions that the theory of choreomusical relationships has made in the last thirty years (Hodgins 1992; Jordan 2020, 2015, 2000; Damsholt 2017, 1999; Smith 1981), to later approach the actor-network theory (Latour 2008) from the point of view of musical studies (Piekut 2014). Finally, in the third and decisive part of the text, the specific

theory of choreomusical relationships is reviewed, from the perspective of the actor-network theory, to build a tracking methodology of choreomusical networks. We believe that a methodology such conceived will provide a useful toolbox for choreomusical analysis and collaborative creative dance and music work. It will particularly address a gap in the current theory of choreomusical relations: that of the trans-sensory fluctuation that occurs as a result of the movement of choreomusical agents and actants.

Keywords: *Choreomusical studies, choreomusical relationships, choreomusicology, music and dance, actor-network theory.*

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).

1. INTRODUCCIÓN¹

Un problema importante en el contexto de la música para danza resulta del abordar las interrelaciones entre ambas artes. Entender estas últimas desde una perspectiva post-disciplinar –es decir, afrontarlas tanto desde los ámbitos disciplinares como desde aquellos territorios que van más allá de sus fronteras y con toda la flexibilidad y multiplicidad que derivan de sus prácticas– es sin duda un tema relevante para la investigación y la creación coreográfica y primordial motivación para quien suscribe. Considerando esto, el presente escrito se enfoca en la presentación, desarrollo y sistematización metodológica en torno a lo que he denominado “redes coreomusicales” (en adelante RR.CC.). Para emprender esta tarea, es necesario explicar previamente otros dos conceptos en los que las RR.CC. se inspiran y fundamentan: el de las “relaciones coreomusicales” –para esto nos referiremos al campo de los estudios coreomusicales– y el de la “Teoría del Actor-Red” (*Actor-Network Theory*, en adelante ANT). Una vez hecho esto, examinaremos una a través de la otra, es decir, revisaremos 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 de gran utilidad tanto para el análisis coreomusical como para el trabajo creativo colaborativo de danza y música. Particularmente, aborda un vacío que hemos detectado en la actual teoría de las relaciones coreomusicales: el de la fluctuación transensorial que ocurre producto del movimiento de agentes y actantes² coreomusicales, o dicho de otro modo, el de la fluctuación de sus RR.CC.

¹ Una versión preliminar de este escrito fue realizada en el marco de la investigación doctoral “TACITO - Una investigación práctica sobre las redes coreomusicales en los umbrales de silencio e inmovilidad”, del Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El autor agradece a CONICYT PFCHA/DOCTORADO BECAS CHILE/2017-21170068 por el financiamiento que hizo posible la investigación doctoral y al Departamento de Danza de la Universidad de Chile. Por último, muy especialmente, a Daniel Party Tolchinsky, tutor de la investigación doctoral de la que se desprende este artículo, que habría sido imposible sin sus significativos y constantes aportes, tanto en la revisión como en la estructuración de la investigación y de sus resultados

² Un “actante” es, en términos semióticos, una clase de actores que comparten una cualidad que los caracteriza (Bal 1990: 34), la 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 generador o generadora de la acción (mediante su *performance*) en un solo individuo (Latour 2008: 84). Así, el término permite incluir posibles figuraciones humanas (por ejemplo, un bailarín o bailarina) y no-humanas (por ejemplo, un grupo de altoparlantes). Este énfasis abre el debate de hasta qué punto puede

Con esto en mente, me propuse la siguiente interrogante: ¿Cómo concebir el rastreo de las relaciones coreomusicales, considerando la complejidad rizomática inherente a estas? La pregunta levantó a su vez otra interrogante secundaria: ¿Qué aspectos son determinantes en la emergencia de estas características rizomáticas? En lo que sigue, intentaré dar respuesta a estas preguntas, levantando una propuesta metodológica para indagar en las redes que se generan en las relaciones coreomusicales. Es decir, las RR.CC. propiamente tal.

El compositor e investigador canadiense Paul Hodgins, a comienzos de la década del noventa, describió la necesidad de crear un nuevo paradigma “que delimite 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 como aquellos vínculos que surgen entre música y danza, cuando estos ocurren de manera simultánea, anunciante o reminiscente. Es importante señalar que estos tres últimos adjetivos son coherentes con la idea de alineación temporal de las relaciones coreomusicales expuesta por Hodgins (1993: 28). Es decir, se trata de aquellas situaciones en que:

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

Estas características temporales (verticales y oblicuas) que aquí expongo son posibles en gran parte debido al contexto perceptivo transensorial (Chion 1993: 130-131) 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 no actúan como territorios perceptuales independientes, sino como canales en los que se moviliza información no exclusiva. Por medio de la visión podemos obtener información rítmica específica; por la audición podemos imaginar una causalidad visual de lo escuchado. Una vez recibida esta información no exclusiva, 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 todo transensorial. De todos modos, esta “percepción mancomunada”, como lo indica el epígrafe de Le Breton, sucede con todos nuestros sentidos, no solo con la visión y la audición.

Ahora bien, con el término RR.CC. quiero apuntar a la fluctuación que percibimos en el campo de la danza en unión con la música. En este sentido, he usado la palabra “redes” para 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: 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 de lo 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

deshumanizarse un actante, considerando que este ha sido determinado finalmente por humanos. Para efectos de la presente investigación, hemos considerado “no-humano” como aquellos elementos que extienden una determinación de características humanas. Por ejemplo, un altoparlante, en tanto extensión del acto creativo determinante del compositor o compositora.

diluirse en todas partes y, sin embargo, en ninguna parte en particular (Latour 2008: 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), supeditado a las transformaciones y mutaciones que emergen de sus asociaciones. Considerando esto, el estudio de las RR.CC. 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.

Para ello, comenzaré levantando una discusión acerca de la idea de relaciones coreomusicales. Luego, en una segunda parte del artículo –y aceptando la propuesta de traducción de Benjamin Piekut desde la ANT hacia los estudios musicales (en su caso particular, hacia los Estudios Histórico-Musicales)– abordaré el estudio de las RR.CC. por medio 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.

2. TEORÍA DE LAS RELACIONES COREOMUSICALES

A continuación revisaremos la teoría específica de las relaciones coreomusicales, en lo que atañe al objetivo metodológico ya descrito. Propondré a continuación una discusión acerca de las categorías de relaciones coreomusicales que presenta Paul Hodgins (1992), el marco de análisis coreomusical que propone Stephanie Jordan (2020, 2015, 2000) y las categorías de interacción entre danza y música que presenta Robert Smith (1981, en Mason 2012).

2.1. Categorías de las Relaciones Coreomusicales

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

Primer nivel: Relaciones perceptuales intrínsecas (preconcepciones), que Hodgins describe como firmemente ligadas a la percepción musical y cinestésica (ver Tabla 1).

TABLA 1. RELACIONES COREOMUSICALES INTRÍNSECAS DE HODGINS.

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

Relaciones perceptuales intrínsecas (primer nivel)	
C. Relaciones coreomusicales textuales	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. Etcétera
E. Relaciones coreomusicales cualitativas	a. Timbre: 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 (<i>staccato/legato</i>)
	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.).

Elaboración propia.

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 de definir con precisión las afinidades entre música y danza³, lo que hizo que se proyectara en el transcurso

³ 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 siglo XX. Jacques-Dalcroze entendía este listado como

del tiempo, establece las bases de lo que hoy se conoce como estudios coreomusicales y como coreomusicología⁴. No obstante, debemos 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 redefiniendo de manera constante por medio 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.

El paradigma parte de la base de que música y danza se “reflejan mutuamente de manera literal y ostensible” (Hodgins 1992: 12). Este es un debate de larga data, que se inició con la idea de “visualización musical”⁵ a comienzos del siglo 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 forma evidente. Esta perspectiva resulta finalmente restrictiva y no se condice con la cualidad colaborativa y rizomática presente en las relaciones coreomusicales, pues “es discutible que la información transmitida por medios dispares se pueda llamar justificadamente igual o diferente”⁶ (Gorbman 1980: 189). Resulta útil, por esto, que el análisis de música y danza se desprenda de este rígido binario de correspondencia versus contrapunto, para examinar ambos “como sujetos de cambio en lugar de entidades estáticas, operando dentro de un mecanismo de interdependencia”⁷ (Jordan 2020: 88).

Una última observación tiene que ver con el tipo de música a la que implícitamente hace referencia Hodgins: una música instrumental y, más específicamente, de cámara u orquestal (además, con un sesgo de género en el caso de las relaciones coreomusicales cualitativas de timbre). Esto llama la atención, considerando que Hodgins es compositor y 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 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 el modelo solo tendría una utilidad limitada a propuestas coreomusicales más conservadoras (música tonal, instrumental), pero no se ajustaría bien a aquellas más explorativas (música electroacústica, técnicas instrumentales extendidas, etc.). Requeriríamos entonces de otros parámetros para indagar en estas últimas relaciones.

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).

⁴ 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).

⁵ 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 mediante una “traducción corporal”. No es exagerado afirmar que el concepto de visualización musical ha sido una idea fuerza fundamental en las relaciones coreomusicales en la historia de la creación coreográfica.

⁶ *It is debatable that information conveyed by disparate media can justifiably be called the same or different* (traducción propia).

⁷ *... both media are seen as subject to change rather than static entities, operating within a mechanism of interdependence [...]* (traducción propia).

2.2. Un marco de análisis coreomusical

Es importante indicar que la investigadora británica Stephanie Jordan es una de las académicas que más ha escrito y profundizado en los estudios coreomusicales, con un importante número de artículos y libros publicados acerca del 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. Este enfoque “promete un proyecto más amplio de lo que podría esperarse al principio, ya que el ritmo cubre fácilmente los otros aspectos de la música y la danza”⁸ (Jordan 2000: 73). Sobre la base de esto, Jordan propone las siguientes categorías rítmicas (Jordan 2000: 78) (ver Figura 1):

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

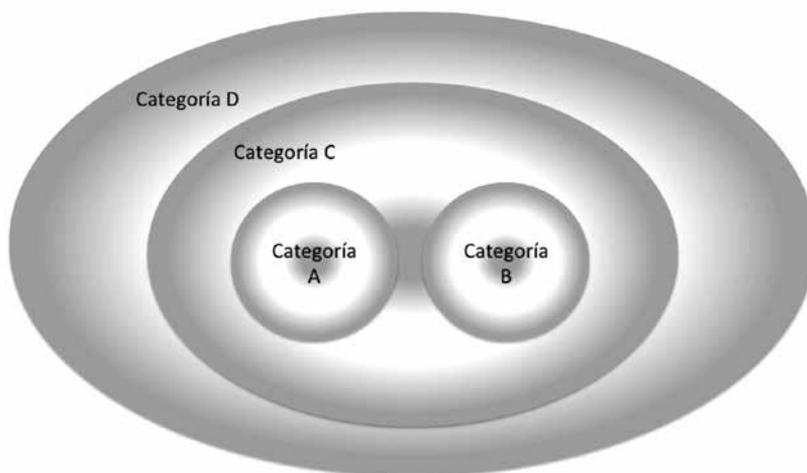


Figura 1. Esquema que muestra los niveles de contención de las categorías rítmicas de Jordan.

Elaboración propia.

⁸ *Rhythm focus promises a broader project than might at first be expected, as rhythm overlaps readily with the others aspects of music and dance* (traducción propia).

En efecto, lo que hace que la *performance* coreomusical exista es la materialización de estas categorías rítmicas a través de un lugar 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’” y que “en último análisis todo es ritmo” (Becerra 1958: 102). 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). Se debe 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 tendrá sintonía con la metodología para la exploración de las RR.CC. tiene que ver con otros referentes de diversos territorios teóricos 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: 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 (Deleuze y Guattari 1987: 30). Llevando este ejemplo a los estudios coreomusicales, un movimiento de un bailarín o bailarina (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 movimiento⁹. Este rizoma así descrito accionaría de forma ininterrumpida, dándole a la multiplicidad percibida características *nómades*. Esto además se relaciona estrechamente con la idea de transensorialidad de Chion (1993: 130-131) y de convergencia perceptual de Le Breton (2010: 63). Veremos cómo las ideas de *desterritorialización* y *nomadización* darán un poderoso fundamento al estudio de las de las RR.CC.
- *Modelo metafórico de Nicholas Cook*: Este modelo, de acuerdo con Cook, representa un “inventario de las formas en que los diferentes medios pueden relacionarse entre sí” (Cook 1998: 98). Lo anterior se aplica por medio de la transferencia de atributos, en un modelo tripartito de “conformidad, complementación y contienda”¹⁰ (Cook 1998: 98). Esta tripartición se relaciona mediante un testeo de similitud y diferencia, basado en la definición de metáforas consistentes versus metáforas coherentes propuesta por Lakoff y Johnson (1980, en Jordan 2015: 95; Cook 1998: 98). Las primeras concierren a metáforas que corresponden plenamente a lo referido, mientras las segundas

⁹ Estas no son las únicas desterritorializaciones que ocurren en la *performance* coreomusical. Por ejemplo, el investigador en danza Fernando López Rodríguez plantea que existiría en esta una desterritorialización de género, porque “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 solo desterritorialización del cuerpo, sino que además una deconstrucción de género.

¹⁰ *conformance, complementation, and contest* (traducción propia).

presentan a la vez tanto correspondencias como contradicciones. El siguiente esquema es presentado por Cook para ejemplificar su modelo (ver Figura 2):

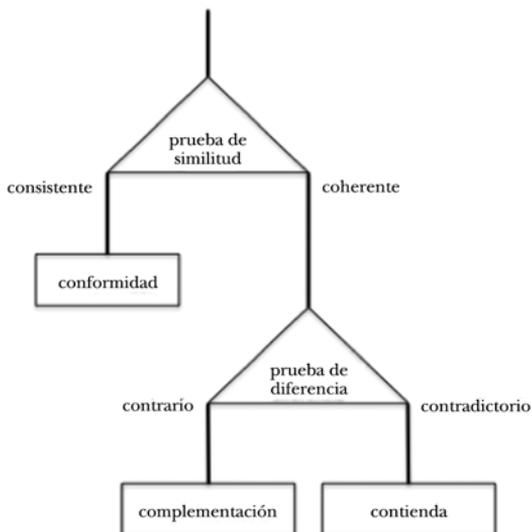


Figura 2. Modelo metafórico de Cook (Cook 1998: 99).

Supongamos el siguiente ejemplo: en una *performance*, un bailarín o bailarina realiza un solo de gestos muy rápidos, enérgicos y desarticulados entre sí, mientras la música presenta una trama¹¹ de características contemplativas, que además considerara pequeños acentos impulsivos y aleatorios. Aplicando la prueba de similitud, podríamos concluir que la conjunción bailarín/a-música es *coherente* (y no *consistente*) por la contradicción de sus categorías rítmicas de duración y frecuencia. Luego, aplicando la prueba de diferencia, podríamos inferir que esta particular conjunción es *contraria* (y no *contradictoria*), no solo por las eventuales *síncresis*¹² entre los movimientos del bailarín o bailarina, 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.

¹¹ 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: 157), entendiendo por masa la “estructura armónica del objeto [sonoro]” (Schaeffer *et al.* 1998: 107).

¹² 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 estos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional” (Chion 1993: 65).

- Las redes de integración conceptual¹³: Basada en la exploración de la metáfora por parte de Mark Turner y Gilles Fauconnier (y posteriormente por 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 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 (ver Figura 3):

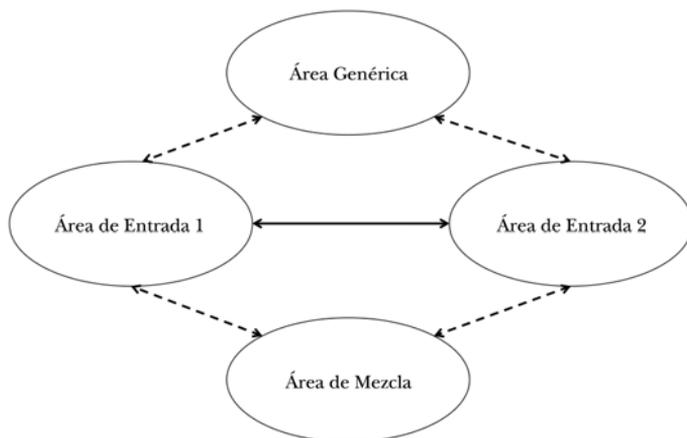


Figura 3. Red de Integración Conceptual de Jordan (Jordan 2015: 98).

Si volvemos a nuestro ejemplo, las impulsiones acentuales de la trama, al hacer síncreis con los movimientos desarticulados del bailarín o bailarina, podrían evidenciar un área genérica conformada por ideas como *impulsión*, *espasmo*, *acento*, etc. Esta área genérica determinaría, por medio 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 esto, afectar lo que creemos de estos conceptos en el área genérica.

- *Captura visual y auditiva*: Por último, basándose en la teoría del investigador y especialista en multisensorialidad Lawrence E. Marks, Jordan plantea que un espacio de entrada puede informar cosas que pertenecerían originalmente a otro espacio de entrada. De este modo, la música, por ejemplo, puede hacernos ver movimientos inexistentes, como así también el bailarín o bailarina puede hacernos escuchar “notas o líneas musicales

¹³ *Conceptual Integration Network* (traducción propia).

de una partitura existente que no hemos notado antes, o que de repente emergen con más fuerza”¹⁴ (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*¹⁵. Este fenómeno perceptivo fortalece y vuelve prácticamente inagotable la red de integración conceptual propuesta por Jordan.

2.3. Categorías de Interacción

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”¹⁶ de 1981. Este trabajo fue traído a colación por el antropólogo australiano Paul H. Mason (2012), a quien ya hemos nombrado con motivo de su definición de coreomusicología, y de forma muy similar por los compositores Tamas Ungvary y Simon Waters junto con el coreógrafo Peter Rajka (1992; su artículo fue publicado el mismo año que el libro de Hodgins). También, aunque no explícitamente, tiene sintonía con lo propuesto por la académica especialista en los Estudios de Danza 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”¹⁷, ya citado, y también al de “*mickey-mousing*”¹⁸.
- 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 por medio del azar, a la hora de la *performance* se pueden producir otros tipos de interacciones.

¹⁴ [T]here are occasions when we literally hear notes or musical lines from an existing score that we have not noticed before, or that suddenly emerge more strongly (traducción propia).

¹⁵ 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 1993:128-30), nociones que son muy cercanas a las de “captura auditiva” y “captura visual” respectivamente.

¹⁶ *The forms of relationship between music and dance* (traducción propia).

¹⁷ Cf. 2.1, nota 5.

¹⁸ El término *mickey-mousing* proviene del cine. Describe la exacta sincronización rítmica entre música e imagen. La expresión “[s]upuestamente fue acuñada por David O. Selznick, quien comparó burlescamente 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.

Esto es muy parecido a lo propuesto años después por Jo Butterworth, quien plantea que estas interacciones se pueden clasificar como “dependientes” (“análogas” en la tipología de Smith), “interdependientes” e “independientes” (Butterworth 2012: 57).

Como he presentado acá, las tipologías de Smith y Butterworth, si bien nos son útiles para describir tanto interacción como modo de generación coreomusicales, también nos dejan al descubierto el problema de los componentes que permiten las diversas interacciones consideradas y de su inestabilidad en el transcurso del tiempo. Dicho de otro modo, se hace necesaria una mirada al interior de las RR.CC. que generan estas interacciones. Así, un análisis de estas tipologías desde esta última perspectiva resultará provechoso para precisar de mejor modo su definición y conocer más ampliamente sus posibles implicancias.

3. LAS REDES COREOMUSICALES

Abordaremos a continuación la definición, el estudio y la sistematización metodológica 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 de 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 las asociaciones” (Latour 2008: 19) presentes en las relaciones coreomusicales, aportando con esto un énfasis en los actantes y agencias que, en constante movimiento, 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 útil para entender las asociaciones que surgen en las relaciones coreomusicales.

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

3.1. La agencia y la acción en las Redes Coreomusicales

En la ANT, agencia y acción son dos conceptos que están estrechamente 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: 82). Este transformar es su acción. Por ejemplo, en la oración “el bailarín o bailarina se mueve por la música”, se podría afirmar que la agencia es “la música”, pues provoca una transformación, una acción (“se mueve”) del actante (“el bailarín o bailarina”). Lo que genera bastante incertidumbre y a la vez provee de una atractiva flexibilidad a la metodología ANT, es el hecho de que una misma agencia puede adoptar diversas figuraciones. Así, volviendo a nuestro ejemplo anterior, la palabra “música” sería una figuración específica, que implica una perspectiva respecto de 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 etcétera. Esto permite la administración de enfoques diversos a la hora del trabajo empírico.

Estas agencias pueden oscilar entre un rol activo y pasivo (Piekut 2014: 194), es decir, pueden ser mediadoras o intermediadoras (Latour 2008: 60-65), transformando o facilitando la transformación, respectivamente. Esta diferencia de rol puede ser muy beneficiosa e ir variando a través de la acción, lo que genera nuevas incertidumbres que pueden enriquecer

la observación. Si volvemos a nuestro ejemplo anterior, “el bailarín o bailarina se mueve por la música”, el rol que cumplirá “la música” en “el bailarín o bailarina” 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 mediador en el bailarín. 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 sugestivas acerca de las RR.CC.: ¿la música facilita el movimiento del bailarín o bailarina?, ¿o es lo que permite que su movimiento exista? En otras palabras, ¿el movimiento en tanto acción del bailarín, 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., sería una investigación práctica, más que teórica, la que permitiría abordar complejamente, con toda la flexibilidad propia del rastreo de redes, estas interrogantes.

Por último, creo importante señalar que una agencia no necesariamente se manifiesta en una sola entidad, pudiendo (inter)mediar en 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: 40), tampoco pareciera haber límite a la circulación de su identidad durante esta interacción.

3.2. Ontología de las Redes Coreomusicales

La ontología de las RR.CC. sería entonces también cambiante (La construirían los o las actantes definidos inicialmente (por ejemplo, el bailarín o bailarina, los altoparlantes, etc.), pero también sus posteriores transformaciones (*nomadizaciones*) mediante 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 tanto, en vez de prefijar teóricamente el ser implícito de los o las actantes, será necesario observar cómo estos constituyen o representan diferentes realidades y, por esta razón, diversas clases de entidades durante el ejercicio de la práctica artística (Piekut 2014: 199). Con clases de entidades nos referimos a una amplia gama: entidades sociales, 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 actantes o entidades en las RR.CC. es inestable. Las preguntas que realiza la musicóloga alemana Julia H. Schröder: “¿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 definiendo y redefiniendo, de acuerdo con cómo suceda su *performance* en un tiempo y lugar determinado.

Es importante señalar que estas preguntas son el fundamento de Schröder para el levantamiento de una tipología de ocho relaciones coreomusicales diferentes¹⁹. La musicóloga,

¹⁹ 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 preexistente, y aquellas que emergen de coreógrafos componiendo su propia música (Schröder 2017: 150-151).

mediante este ejercicio, termina respondiendo de manera afirmativa (mas no categórica) a su primera pregunta, por medio de ejemplos de obras coreográficas que asumen un tipo específico de relaciones coreomusicales. Sin embargo, 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 sociales²⁰ no son el objeto de una definición ostensiva –como jarros, gatos y sillas a los que se puede señalar con el dedo índice– sino solo de una definición *performativa* (Latour 2008: 57).

Así, y extendiendo la cita de Latour, las acciones “jarrear”, “gatear” y “sillar” también pueden definir en su accionar, la identidad de los actantes que realizan esas acciones. Y en el caso de las RR.CC., por ejemplo, serán las acciones del bailarín o bailarina (sus movimientos) las que permitirán “visualizar” (o invisibilizar) un elemento musical específico (ritmo, dinámica, estructura, diseño instrumental, articulación, textura, etc.) en el transcurso 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, debe 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 bailarín o bailarina, un altoparlante, una sala, sus características ecológicas, la iluminación, cantidad y características del público²¹, etc. Siempre visibilizadas mediante su *performance*. No obstante, importa aclarar que las entidades no humanas provienen normalmente de determinaciones humanas. Por ejemplo, las características ecológicas de una sala participan de una *performance* por 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.

3.3. La *performance* en las Redes Coreomusicales

En lo que he descrito hasta ahora, podemos observar la cualidad performativa de las RR.CC. Esta performatividad está estrechamente enlazada tanto con agencias como con actantes, pues es precisamente la existencia de esta performatividad la que permite la de las agencias y la de los o las actantes. Por este motivo, podemos entender la *performance* como una *enacción de realidades* (Piekut 2014: 201). Este último concepto resulta fundamental pues, mediante una cognición corporizada y activa –es decir, una acción corporizada que es en sí misma percepción–, las entidades se van concibiendo como logros prácticos. Dicho de otra forma, las entidades no existen previamente a las prácticas desde donde germinan, sino

²⁰ El término “agregado social” es usado en la ANT como sinónimo de actante.

²¹ El público es, sin duda, un aspecto primordial en las RR.CC. Si bien el problema de la recepción espectacular excede nuestro estudio, podemos al menos señalar que el encuentro de los espectadores y los bailarines y bailarinas en el territorio sociocomunicacional convencional (o no) de la *performance* resultará fundamental para la relación del público con la dimensión productiva artística y, por 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 espectadores), dejándose afectar a una velocidad vertiginosa por todos estos componentes de manera sucesiva o concurrente y conformando un bucle de retroalimentación autopoiético (Fischer-Lichte 2011: 81).

que surgen en y mediante la *performance* misma. Para clarificar mejor la idea de enacción de realidades, citemos al investigador chileno Francisco Varela:

[E]l punto de partida del enfoque enactivo es el estudio de cómo el perceptor puede guiar sus acciones en su situación local. Como estas situaciones locales cambian constantemente como resultado de la actividad del perceptor, el punto de referencia para 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, Thompson y Rosch 1997: 203-204).

De esto se desprende que cuando los y 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 esta 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 de esto, me permito la siguiente derivación, a modo de ejemplo: consideremos la *performance* que sucede particularmente en el espacio propio de la música electroacústica, en especial una música de tipo acusmática²². Aquí, su *performance* sucede en la audición de lo “esculpido” sonoramente por el compositor o compositora por medio de un instrumento (hoy por hoy, usualmente una computadora y un número de altoparlantes). Pero esta acción también podría ser entendida como la proyección sonora (acusmática) de la *performance descorporizada* del compositor o compositora en tiempo diferido (por medio de un actante tecnológico). En estos casos, la música sobre soporte (música acusmática), en tanto extensión sonora de la gestualidad corporal del compositor o compositora, cumple el rol de actante, actuando por medio de su *performance* en el aquí y ahora propios de la escucha.

En relación con 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 bailarín o bailarina, entre sus funciones de *producción* de lo sonoro (gestualidad funcional) –pues el sistema interactivo captaría focalizadamente estos movimientos y los traduciría de alguna forma a sonidos– y de *acompañar* lo sonoro (gestualidad estética) –pues el bailarín realizaría sus movimientos acompañado de la resultante sonora–. En estas RR.CC., los agentes nuevamente se diversificarían, como

²² 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 siglo XX, con el nacimiento de la música electroacústica, el término se volvió a usar, esta vez para referirse a la música enteramente construida sobre soporte (cinta, vinilo, disco duro, etc.) que no tiene estimulación visual alguna.

así también los tipos de interacción. Además, surgiría un nuevo actante-*performer*: el sistema interactivo o actante tecnológico.

Todo esto 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, no entidades fijas preexistentes. Es decir, se trata del “verbo” por sobre el “sustantivo”. ¿Cómo no pensar entonces en el concepto verbal *musicar* de Christopher Small (1998), como una acción performativa (una enacción) que se opone a la idea predada 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 bailando²³ (Small 1998: 9).

En coherencia con esta definición propuesta por Small, 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 bailarín o bailarina podrían tener roles diversos y flexibles, pues serían respectivamente agencia y actante de la *performance* o viceversa. Esto podría incluso suceder en una misma *performance*. Y claro, en esta fluctuación sucede también la definición performativa de su ontología.

4. METODOLOGÍA DE LAS REDES COREOMUSICALES

Finalmente, 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 hasta ahora descrita.

4.1. Redes coreomusicales y las categorías de las relaciones coreomusicales

Como ya expuse, el paradigma que formula Hodgins para el análisis coreomusical se estructura en 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).

Ahora bien, 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 bailarín o bailarina moviéndose de manera rápida, enérgica y desarticulada, mientras suena por los parlantes una trama con impulsiones acentuales. 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 bailarín versus lo contemplativo del

²³ *To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing* (traducción propia).

paisaje sonoro. En efecto, tal contradicción no existe, pues no percibimos ambos “territorios” (corporales, sonoros) por separado. Percibimos un todo coreomusical que sucede mediante una sola acción, una sola *performance*, en la que existen dos actantes-*performers* (altoparlantes y bailarín) 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 del lugar escogido para la *performance*, la distancia entre bailarines y espectadores, la cantidad de público, etcétera.

Sumado a esto y debido a que la *performance* corresponde a una enacción de todas estas realidades, será necesario un examen minucioso de lo que va ocurriendo durante la *performance*, 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 bailarín o bailarina y alguna de estas impulsiones. Estos momentos de síncreis podrían hacer surgir una tercera agencia que podríamos llamar “lo violento”, la que tendría características intermediarias, modificando la agencia “contemplativa” e interrumpiendo así su figuración y fragmentando su estructura. También podría modificar el rol del actante-altoparlantes, pues cada síncreis se podría percibir como una sola acción unificada del bailarín con su correspondiente extensión sonora, es decir, sonido y movimiento podrían ser percibidos como generados únicamente por o desde el bailarín o bailarina.

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 bailarín o bailarina, quien 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 bailarín o bailarina (es decir, estaríamos en presencia de la idea convencional que se ha instalado acerca de 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. Lo curioso es que si se dieran las condiciones contrarias, es decir, en el caso de que el bailarín o bailarina no organizara sus movimientos obediendo a la métrica y tempo musicales, sucedería finalmente lo mismo, pues tendría que cuidar que sus movimientos no adopten estas características métrico-temporales. En esta restricción nuevamente la música en tanto agencia mediaría sus movimientos coreográficos.

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 muy rico en resultados.

4.2. Redes coreomusicales y el marco de análisis coreomusical

Jordan (2015: 123) asume el análisis coreomusical como un acto creativo, otro tipo de *performance*. 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 autores e intérpretes acerca del evento, tipo de producción, tipo de público, publicaciones referidas al evento, lugares, posibles partituras, tecnologías, etc.).

Enfocándonos ahora en las cuatro categorías rítmicas de Jordan y siendo coherentes respecto de 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 microactantes, que construyen el actante-música y el actante-bailarín o bailarina, respectivamente, como compuesto. En consecuencia, las características que vayan adoptando las categorías rítmicas en tanto microactantes 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 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, resulta interesante observar que 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. Según el filósofo francés Henri Bergson, la 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: 176). Por consecuencia, a decir de Bergson, “jamás hay inmovilidad verdadera, si entendemos por esto una ausencia de movimiento. El movimiento es la realidad misma...” (Bergson 2013: 161-162). Por este motivo, podríamos afirmar que en la inmovilidad existe ciertamente movilidad y, por tanto, también sería posible hablar de continuidad, de cierres y de categorías de organización rítmica en lo que nombramos como “inmóvil”. De esta forma, continuidad y cierre pueden ser entendidos como agencias fundamentales que otorgan estructura a las RR.CC. mediante la *performance*.

Con relación a la idea de *nomadización* de Deleuze y Guattari, existe una vigorosa conexión entre estas ideas y las características rizomáticas de las RR.CC. En efecto, como los o las actantes se pueden visualizar solo por medio de su *performance*, no existirían territorios fijos como “la danza” o “la música” de manera previa que puedan imitarse entre sí, sino actantes que van mutando (*nomadizando*) en sus características y funciones a través de la *performance* misma. Volviendo entonces a la pregunta, de Julia H. Schröder, a estas alturas retórica, acerca de las fronteras entre danza y música (Schröder 2017: 142), esta frontera en sí misma no existiría tampoco como territorio liminar fijo, pues se nublaría por la *performance* y, por tanto, su localización se volvería ininteligible. Todo esto, como ya hemos dicho, mediante un constante proceso de definición performativa (Latour 2008: 57).

Ahora bien, el modelo metafórico de Cook puede tener un gran potencial a la hora de mapear de forma 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 bailarín o bailarina se mueve por la música”. En este ejemplo en particular, localizábamos a “la música” como agencia (mediadora o intermediadora, dependiendo de sus características) y al bailarín o bailarina como actante. Supongamos que la música refiere a una danza urbana (anteriormente habíamos ejemplificado con 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 bailarín se verá obligado 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 bailarín o bailarina mediante una amplia variedad de posibilidades que pueden ir desde el estándar de la danza urbana específica (en el caso de una respuesta consistente), hasta la multiplicidad performática presente en la danza contemporánea (en el caso de una respuesta coherente en contienda o en el de una respuesta que considere una *nomadización* de todas las posibilidades metafóricas)²⁴.

Finalmente, creo necesario recalcar que las RR.CC. se fundamentan en la necesaria existencia de la *performance*, ya que es en la acción misma que se producen fluctuaciones de figuraciones tanto de actantes como de agencias. Dicho de otro modo, estas fluctuaciones (de actantes, de agencias) se producen durante las interacciones entre las áreas genéricas, de entrada y de mezcla de la red. Mediante estas interacciones es que las fluctuaciones se van modificando y redefiniendo. Volviendo a nuestra *performance* del bailarín o bailarina moviéndose de manera rápida, enérgica y desarticulada –nuestra área de entrada 1– mientras suena una trama con impulsiones aleatorias –nuestra área de entrada 2– podríamos suponer un conjunto muy amplio de posibles agencias, localizadas en el espacio genérico, que incidirían tanto en el bailarín o bailarina (por ejemplo, “espasmo”, “locura”, “desarme”, “implosión”, “descontrol”, “fragmento”, 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 “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 bailarín o bailarina. 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, por medio de la *performance* –y debido a ella– las nuevas ideas se pueden ir transformando en nuevas agencias que incidirán en los espacios de entrada, dialogando con las agencias que provienen del espacio genérico, modificándolas y provocando nuevos resultados. Se genera así un fascinante y prolífico conjunto de bucles de características autopoieticas²⁵.

²⁴ Esto último estará cruzado por varias otras agencias que incidirán en la resultante y, por esta razón, en el análisis: referentes del estándar, ecología del lugar de la *performance*, actantes tecnológicos asociados, etcétera.

²⁵ Esto hace recordar al planteamiento de la teatróloga alemana Erika Fischer-Lichte respecto de que “la realización escénica se produce y se regula por medio de un bucle de retroalimentación autorreferencial” (Fischer-Lichte, 2011: 78) y “autopoietico” (Fischer-Lichte, 2011: 81).

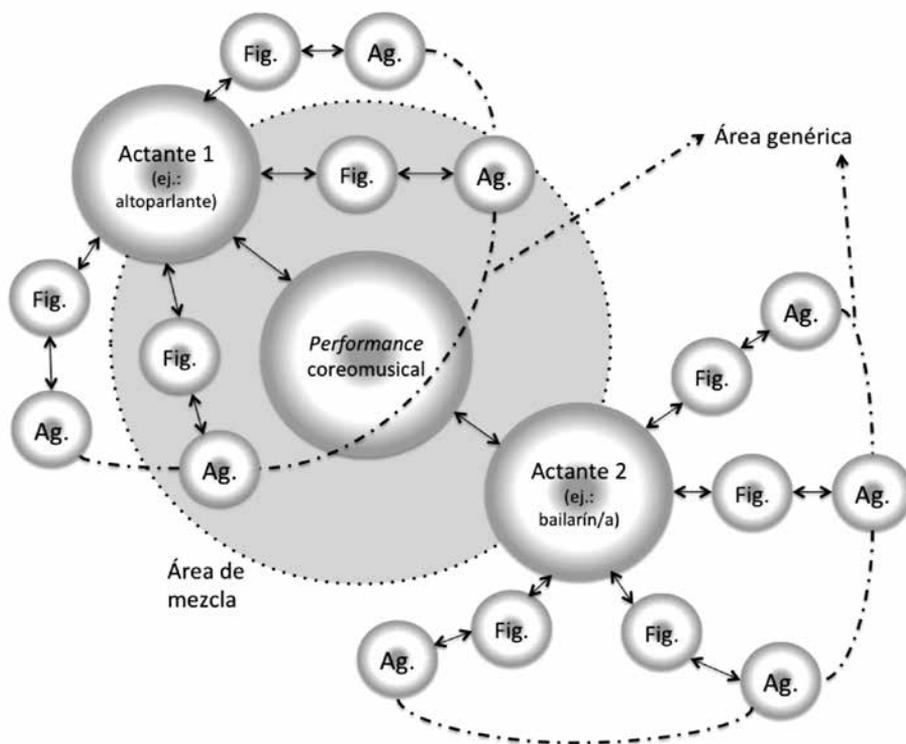


Figura 4. Esquema que muestra de manera sintética los distintos aspectos de la metodología de RR.CC. En la figura, "Fig." corresponde a la abreviación de figuración, y "Ag." a la de agencia.

Elaboración propia.

4.3. Categorías de interacción en las redes coreomusicales

Para cerrar, 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 serán más estables en las figuraciones que adopten agentes y actantes, mientras que las interacciones independientes propenderán a modificar sus agentes por medio 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 actante-bailarín o bailarina. Pero en una *performance* en la que este interactúa de forma 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 actante-bailarín o bailarina. Esto se enriquecería en un complejo ir y venir dentro de las RR.CC. Finalmente, desde el punto de vista de las RR.CC., el modelo sugiere observar también las gradaciones de mediación de estas agencias, es decir, qué tan mediadora resulta una agencia respecto de otra sobre un o una actante.

5. UNA APLICACIÓN PRÁCTICA: *HOMBRES EN CÍRCULO DURANTE EL HECHIZO DEL TIEMPO*

Como un ejercicio de aplicación práctica de la metodología de las RR.CC. hasta acá desarrollada, sin buscar ser exhaustivo, me referiré a continuación a la obra *Hombres en círculo durante el hechizo del tiempo* de la compañía de danza La Vitrina (hoy Colectivo de Arte La Vitrina). Este trabajo fue estrenado el 18 de mayo de 1999 en el Centro Cultural Estación Mapocho (Santiago, Chile), después de un año de trabajo de investigación-creación. Responde a una autoría colectiva de los entonces miembros de aquella compañía: Pamela Quero, Rosa Ximénez, Claudia Vicuña, Marcela Escobar, Daniela Marini, Cristián Guzmán, Javier Muñoz y Nelson Avilés (quien además dirigió el trabajo creativo). A este equipo se sumaron el arquitecto Rodrigo Tisi en la escenografía y quien suscribe en la composición de la música original. Es una de las obras más remontadas de la compañía y una de sus más conocidas creaciones. La versión considerada para el presente análisis, responde a un remontaje realizado en la Plaza de la Ciudadanía (frente al Palacio de La Moneda, en pleno centro de Santiago), el jueves 7 de mayo de 2009. En aquella ocasión interpretaron la obra Celeste González, Daniela Molina, Carola Méndez, Francisca Miranda, Francisco Bagnara, Javier Muñoz y Nelson Avilés.

Hombres en círculo... se inspira en las culturas originarias del extremo sur de América (Aonikenk, Yamana, Selk'nam, Alakaluf), reivindicándolas por medio de una creación libre desde la danza contemporánea. En este sentido, no se trata en absoluto de un rescate representacional de las posibles danzas originarias fueguinas, sino categóricamente de un "artefacto" occidental y contemporáneo. Así, mediante su materialidad artística, intenta además ofrecer un testimonio de la política de exterminio a la que estas culturas fueron sometidas. Las partes que componen la obra se organizan con un criterio cronológico regresivo. De acuerdo a como fueron declaradas en las notas de programa del estreno de la obra, estas son:

- Parte 1: La ausencia, la fragmentación
- Parte 2: La muerte muerde silenciosa la carne
- Parte 3: La vida: la recolección, la caza
- Parte 4: El rito.

Sin embargo, es importante señalar que en realidad tiene cinco partes, pues la parte indicada como tercera está dividida en dos secciones diferentes ("la recolección" y "la caza").

La coreografía se dispone multifrontalmente, por lo que se recomendaba a los asistentes "presenciarla desde distintos lugares o incluso cambiar de lugar durante su transcurso"²⁶. Resulta importante indicar acá que la escenografía y el diseño del espacio se van construyendo y modificando durante la obra, por medio de la manipulación, uso y traslado por parte de los bailarines y bailarinas de varios módulos rectangulares de madera blanca. Estos módulos van haciendo su propia coreografía y van representando la geografía quebrantada en la que estas culturas habitaban.

²⁶ Extraído de las notas de programa entregadas al público, en la temporada estreno de la obra.

Finalmente, la música de la obra, siempre reproducida sobre soporte en difusión estéreo, presenta dos cuartetos de cuerdas²⁷ más algunas intervenciones electrónicas: sonidos naturales (elementales), cantos chamánicos selk'nam, sonidos de rejas cerrándose, entre otros. Estos sonidos representan agencias poderosas que contextualizan momentos particulares de la obra. Sumado a esto, existe un activo tratamiento espacial del todo sonoro (espacio interno), es decir, de los cuartetos y de las intervenciones, que de alguna manera permite un despliegue de una movilidad músico-sonora explícita y gestual. Es por este motivo que, en el análisis que sigue a continuación, consideraremos la música como un actante más, en tanto *performance* descorporizada del compositor y de los intérpretes musicales (o su extensión corporal sonora) en tiempo diferido²⁸. Por su parte, el material musical interpretado por los cuartetos, de características minimalistas, se basa en variaciones y superposiciones de cantos chamánicos selk'nam.

Desde el punto de vista de las RR.CC., una de las características importantes presentes en *Hombres en círculo...* es la poderosa mediación de sus agencias extrínsecas. En primer lugar, podemos señalar que el carácter regresivo de su estructura es el resultado de la mediación de una agencia extrínseca de tipo narrativa, que condiciona la totalidad de la *performance*. Gracias a la presencia y mediación de esta agencia, es que la obra despliega un conjunto de materialidades coreomusicales recurrentes, las que sin embargo convocan lecturas diferentes a medida que reaparecen conforme la coreografía avanza. Esto es especialmente interesante, ya que la obra en sí misma no es narrativa en sentido estricto, sino que más bien es mediada por un marco narrativo para organizar su estructura, lo que permite a su vez la emergencia de nuevas agencias.

En concreto, ya en segundo lugar, la mediación arriba expuesta es cruzada con varias agencias de tipo emocional/psicológica que otorgan expresividad al todo coreográfico: “lo fragmentado”, “lo doloroso”, “lo mortuorio”, “lo amoroso”, “lo ritual”, entre otras. Estas agencias inciden desde el área genérica de las RR.CC., tanto en las materialidades corporales como musicales. Estas materialidades además entran en diálogo entre sí, redefiniéndose mutuamente y redefiniendo también las figuraciones de las agencias del área genérica. Así, los resultados de esta movilización constante de definiciones y redefiniciones se van plasmando por medio de la *performance* coreomusical (en el área de mezcla), permitiendo que las materialidades recurrentes que produce la agencia extrínseca narrativa (y que da sentido a su estructura) nunca sean en esencia “las mismas” materialidades.

Por último, una agencia arquetípica, que podríamos denominar como “lo chamánico”, incide directamente en una de las intérpretes y, mediante su *performance*, en su música asociada (sonidos sobreagudos de los violines) en una interacción de interdependencia. Esta incidencia genera un círculo de retroalimentación autopoiético paralelo individual, que acompaña toda la obra. Esto último transforma a la bailarina en la única actante que ejerce un rol que podríamos vincular a la idea de personaje: “la chamana”. De este modo, con la realización de su propia danza y con su propia música, va acompañando, vigilando, o incidiendo en la *performance* colectiva. El siguiente esquema resume todo lo hasta acá expuesto:

²⁷ La grabación de esta música fue realizada por el “Cuarteto Sur”.

²⁸ Cf. con 3.3.

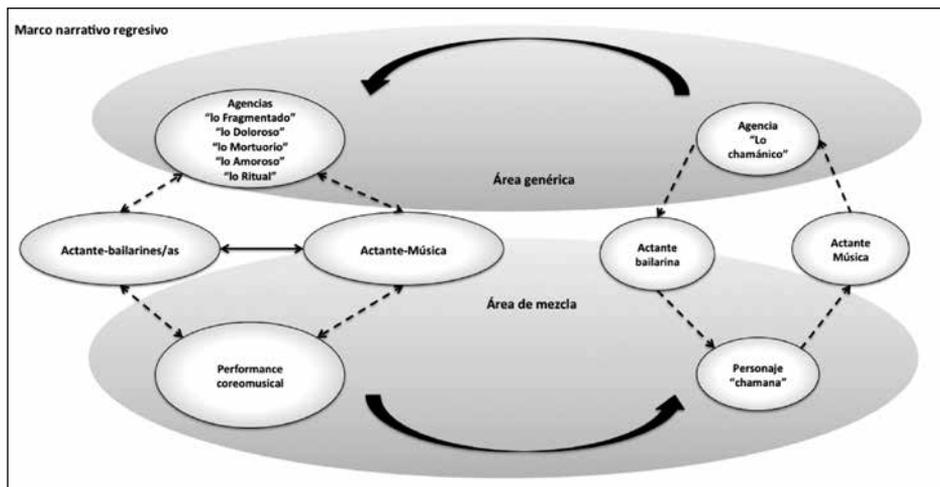


Fig. 5.: Esquema que expone las RR.CC. de la obra *Hombres en círculo durante el hechizo del tiempo*.

Elaboración propia.

Durante la obra existe una identidad coreomusical (relación *consistente*) solo a nivel estructural, coincidiendo (en *conformidad*) partes y secciones. Todos los otros aspectos coreomusicales (velocidad, ritmo, dinámica, textura, articulaciones, etc.) se presentan mayoritariamente de manera *coherente*, oscilando entre la *complementación* y la *contienda*. Esta particularidad interdependiente hace ingresar a las RR.CC. que esta genera a una nueva agencia en el área de mezcla, que podríamos denominar como "lo fluctuante". De esta manera, esta agencia media un tipo de *performance* en la que es posible percibir un flujo coreomusical similar al del movimiento provocado por la agitación ondulante de las aguas. Característica que resulta congruente con el tipo de geografía –predominantemente marítima– con las que tuvieron que convivir las culturas a las que la obra busca rendir homenaje. Solamente al final ("Parte 5 – el rito"), nos encontramos con una relación coreomusical *consistente* en velocidad, en ritmo y en estructura fraseológica. Es el único momento de la obra en que todos los actantes-bailarines y bailarinas realizan los mismos movimientos de manera sincronizada, una suerte de visualización musical que hace emerger con fuerza una última agencia, que podríamos llamar como "lo comunitario". Esta consistencia remata con la interrupción en *síncresis* (concretamente, una *síncresis* de doble ruptura) del todo coreomusical, para dar paso a un texto en selk'nam recitado por "la chamana" (representación de una declamación chamánica selk'nam) que instala la agencia "lo chamánico" como foco prioritario de atención. Con este gesto la obra finaliza.

En suma, es importante señalar que la articulación de agencias generales "lo fluctuante, lo comunitario, lo chamánico", representa un interesante patrón de energía, que podríamos figurar con la forma de un embudo, pues va de lo general a lo particular, de lo diverso a lo mancomunado. En este sentido, al responder este patrón de energía a la figura de un microactante, podemos concluir que su característica "deductiva" es en esencia su agencia mediadora fundamental. Así, esta agencia logra un fértil diálogo en coherencia con la estructura regresiva de la obra, lo que permite muchas lecturas emergentes y la movilización activa de otras agencias.

Otro aspecto relevante surge del hecho de que *Hombres en círculo...* se ha presentado en entornos muy diversos, que van desde los propios de las artes escénicas hasta los más variados sitios urbanos de características públicas. La versión acá analizada, como ya hemos señalado, corresponde a este último tipo de presentaciones. Esto resulta fundamental de considerar no solo para esta versión, sino por sobre todo para cualquier obra o materialidad artística, pues mediante la articulación entre sitio y obra se desencadenan significados de manera inevitable. En el caso de la presentación en la Plaza de la Ciudadanía, la especificidad del lugar nutrió de agencias particulares de importancia al todo coreomusical, haciendo de la *performance* una versión única e irrepetible. Por ejemplo, el sólo hecho de tener al Palacio de la Moneda de fondo, o el de escuchar en un momento el toque de izamiento de bandera del Ejército de Chile, implicaba la inevitable incidencia (intermediadora) de la agencia que podría responder a la figuración de “lo nacional”, “lo estatal” o incluso “lo militar”. Y dada la dimensión política de la obra, basada en el exterminio de las culturas fueguinas (política implementada desde, precisamente, el Estado de Chile), esta agencia cobró una especial relevancia.

Finalmente, me permito mencionar que sucedía algo similar con los sonidos de automóviles que circundaban el sector (la hora de presentación correspondía al horario punta de tráfico), que traían a colación la agencia “lo urbano” a la *performance*. Esto último dialogaba con los sonidos musicales de los cuartetos y de las intervenciones, dando un marco de fondo que se iba enmascarando conforme aumentaba la información proveniente de los parlantes y surgía con fuerza en los momentos más discretos o de silencio. Así, las agencias “lo urbano” y “lo originario” cohabitaban de manera oscilante en la *performance*, fortaleciendo, una vez más, su dimensión política.

6. CONCLUSIONES

He presentado en este estudio cómo lo que he denominado metodología de las RR.CC. proporciona una útil caja de herramientas tanto para el análisis coreomusical como para el trabajo creativo colaborativo de danza y música. Para ello, he revisado críticamente la teoría actual de las relaciones coreomusicales, para luego analizarla desde este punto de vista metodológico. Esto último mediante un detallado examen de las categorías presentes en la teoría de las relaciones coreomusicales, desde una perspectiva de redes. Finalmente –y como un ejemplo práctico– hemos realizado una breve indagación de las RR.CC. presentes en la obra *Hombres en círculo durante el hechizo del tiempo* de la compañía de danza La Vitrina (hoy Colectivo de Arte). Por todo lo hasta acá propuesto, creo que la metodología de RR.CC. aquí presentada tiene muchos alcances y proyecciones.

Primeramente, he abordado el problema de la indeterminación y del flujo transensorial que ocurre en una *performance* coreomusical, producto de las modificaciones y transformaciones de los agentes y actantes involucrados. Problema que, al momento de la escritura de este artículo, pareciera no haber emprendido con la debida detención los estudios coreomusicales. Considerando esto, las proyecciones de una metodología de estas características parecieran extensas, pues motivan interesantes preguntas respecto de los posibles nuevos campos disciplinares que su profundización requiere y acerca de la incidencia que podrían –o no– ejercer en la *performance* eventuales agentes y actantes desmarcados de los territorios disciplinares. En este sentido, también surge la discusión referida a la pertinencia de entender los campos de la música y la danza como territorios académicos delimitados y disociados. Pues un estudio orientado desde las RR.CC. demanda una aceptación de la constante dislocación de estos territorios conforme sucede una *performance* coreomusical en el aquí y ahora del suceso artístico. Estas dislocaciones con

seguridad generarán nuevas discusiones, las que probablemente tampoco serán estables, sino que fluctuarán conforme suceda el tránsito de agentes y actantes (y de sus figuraciones) durante la *performance*. Esto último contribuye a fundamentar más enfáticamente la necesidad de mirar el suceso coreomusical como un proceso continuo, que circula y se manifiesta mediante RR.CC.

Otras interrogantes que emergen desde esta metodología se refieren a los distintos niveles performáticos presentes en las RR.CC. Afirmando esto en el entendido de que la realización de un análisis de una *performance* implica una *performance* en sí misma –con analista y *performance* en el rol de actantes– y que la primera es también fruto de otra *performance* –esta vez considerando compositor o compositora y coreógrafo o coreógrafa como actantes–. Este panorama presenta nuevas fluctuaciones, sobre las que una metodología de las RR.CC. como la que aquí hemos presentado puede arrojar información orientadora para su comprensión cabal. Lo problemático y paradójico de lo que acá se plantea es que el análisis de ambos niveles también implica una nueva *performance* y así sucesivamente, produciéndose de este modo un infinito y expansivo bucle de niveles performáticos factibles de ser examinados. Y esta inestabilidad se vuelve más de manifiesto aún si los distintos niveles de análisis son consecutivamente realizados por distintos actantes. Esto da relieve a la naturaleza práctica del estudio de las RR.CC.

En último término, debido a la naturaleza postdisciplinaria y nómada de la *performance* coreomusical y, por esta razón, también de las RR.CC., creo que esta metodología puede resultar de interés y utilidad no solo para artistas y estudiosos tanto de la música (musicólogos, compositores, intérpretes, etc.) como de la danza (danzólogos, bailarines, coreógrafos, etc.), sino que en general para quien tenga la voluntad de comprender las relaciones coreomusicales desde la perspectiva de redes. Pues así como vimos que habría que desprenderse de la lógica binaria para poder entender más y mejor los modelos metafóricos presentes en el estudio de las RR.CC., también creo que este estudio puede (y necesita) nutrirse de otros enfoques diferentes a los provenientes del binario música-danza. Pareciera imperioso entonces aceptar la invitación de Le Breton para estudiar la convergencia sensorial presente en las RR.CC., esa convergencia que solicita una acción mancomunada de nuestros sentidos y que la metodología de las RR.CC. que acá presentamos podría abarcar con resultados prometedores.

BIBLIOGRAFÍA

BAL, MIEKE

1990 *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.

BECERRA, GUSTAVO

1958 "Crisis en la enseñanza de la composición en Occidente. III", *Revista Musical Chilena*, XII/60, pp. 100-124.

BERGSON, HENRI

2013 [1934] *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: Cactus.

BERISTÁIN, HELENA

1995 *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa S. A.

BUTTERWORTH, JO

2012 *Dance studies: the basics*. Londres: Routledge.

CALLAHAN, DANIEL

2018 "The Gay Divorce of Music and Dance: Choreomusicality and the Early Works of Cage-Cunningham", *Journal of the American Musicological Society*, LXXI/2, pp. 439-525.

CHION, MICHEL

1993 [1990] *La Audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

2012 *100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*. Disponible en: <http://michelchion.com>. [acceso: 10 de Abril de 2017].

COOK, NICHOLAS

1998 *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press.

DAMSHOLT, INGER

1999 "Choreomusical Discourse. The Relationship between Dance and Music". Doctoral dissertation, Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.

2017 "Identifying 'choreomusical research'", *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*, Patrizia Veroli y Gianfranco Vinay (editores). Londres: Routledge, pp. 17-34.

DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI

1987 [1980] *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DUBATTI, JORGE

2007 *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

FISCHER-LICHTE, ERIKA

2011 [2004] *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

GOLDMARK, DANIEL

2005 *Tunes for Toons: Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley: University of California Press.

GORBMAN, CLAUDIA

1980 "Narrative film music", *Yale French Studies*, LX, pp. 183-203.

HODGINS, PAUL

1992 *Relationships between score and choreography in twentieth-century. Dance music, movement, and metaphor*. Nueva York: The Edwin Mellen Press.

JACQUES-DALCROZE, ÉMILE

1921 *Rhythm, music and education*. Nueva York: The Knickerbocker Press.

JORDAN, STEPHANIE

2000 *Moving music: Dialogues with music in twentieth-century ballet*. Londres: Dance Books.

2015 *Mark Morris: Musician, Choreographer*. Londres: Dance Books.

2020 "Chopin's Alston and Alston's Chopin", *Dance Research XXXVIII/1*, pp. 82-120.

KAYE, NICK

2000 *Site-specific art: performance, place and documentation*. Londres: Routledge.

LAKOFF, GEORGE Y JOHNSON, MARK

1980 *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

LATOUR, BRUNO

2008 [2005] *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

LE BRETON, DAVID

2010 *Cuerpo sensible*. Santiago: Ed. Metales Pesados.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, FERNANDO

2017 *De puertas para adentro*. Barcelona, Editorial Egales.

MASON, PAUL H.

2012 "Music, dance and the total art work: choreomusicology in theory and practice", *Research in Dance Education*, XIII/1, pp. 5-24.

MILLER, DEREK

2011 "On Piano Performance – Technology and Technique", *Contemporary Theatre Review*, XXI/3, pp. 261-275.

PIEKUT, BENJAMIN

2014 "Actor-networks in music history: Clarifications and critiques", *Twentieth-Century Music*, XI/2, pp. 191-215.

SCHAEFFER, PIERRE, GUY REIBEL, BEATRIZ FERREYRA, HENRI CHIARUCCI, Y FRANÇOIS BAYLE

1998 [1967] *Solfège de l'Objet Sonore*. Paris: Institut National de l'Audiovisuel et Groupe de Recherches Musicales.

SCHRÖDER, JULIA H.

2017 "Experimental relations between music and dance since the 1950s: Sketch of a typology", *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse* Patrizia Veroli y Gianfranco Vinay (editores). Londres: Routledge, pp. 139-156.

SMALL, CHRISTOPHER

1998 *Musicking: The meanings of performing and listening*. Hanover: Wesleyan University Press.

SMITH, ROBERT

1981 "The forms of relationship between music and dance". Tesis de licenciatura no publicada, Universidad de Nottingham.

UNGVARY, TAMAS, SIMON WATERS, Y PETER RAJKA.

1992 "NUNTIUS: A computer system for the interactive composition and analysis of music and dance", *Leonardo*, XXV/1, pp. 59-68.

VARELA, FRANCISCO J., EVAN THOMPSON, Y ELEANOR ROSCH

1997 [1991] *De cuerpo presente: Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Editorial Gedisa.

ZBIKOWSKI, LAWRENCE M.

2017 "Ways of knowing: Social dance, music, and grounded cognition", *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*, Patrizia Veroli y Gianfranco Vinay (editores). Londres: Routledge, pp. 57-75.