

# Escucha expandida. Apuntes para pensar los vínculos entre interpelación, corporalidad y afecto en la música

*Irene Depetris Chauvin*

Universidad de Buenos Aires - CONICET  
Universidad Nacional de las Artes, Argentina  
ireni22@gmail.com

*Recibido: 15 de septiembre de 2023 /Aprobado: 22 de noviembre de 2023*

## Resumen

El siguiente ensayo aborda las relaciones entre la música y el sujeto que escucha. El *hit* musical en tanto objeto estético y mercantil está diseñado de tal manera que se inserta en la subjetividad de aquel que escucha. No solo en un sentido auditivo, sino también afectivo y de memoria. El autor parte del concepto de *hit* musical moderno y de sus experiencias personales con ciertas canciones y las asociaciones que hace de las mismas para luego también remontarse siglos atrás en la historia para señalar que la respuesta afectiva a la música comercial es una construcción estética e ideológica.

**Palabras clave:** música, afectos, memoria, mercancía, subjetividad, canción.

## Abstract

The following essay addresses the relationship between music and the listening subject. The musical hit as an aesthetic and commercial object is designed in such a way that it is inserted into the subjectivity of the listener. Not only in an auditory sense but also in an emotional and memory sense. The author starts from the concept of a modern musical hit and from his personal experiences

with certain songs and the associations he makes with them and then also goes back centuries in history to point out that the affective response to commercial music is an aesthetic and ideological construction.

**Keywords:** music, affection, memory, commodity, subjectivity, song.

**S**e puede traducir en palabras aquello que toca nuestra sensibilidad, despierta nuestro entusiasmo o reprobación, nos conmueve o nos resulta indiferente? ¿Cómo pensar la relación entre subjetividad y consumo musical? ¿Es la experiencia de la música un tipo de interpelación? ¿Cómo hablar de las intensidades y afectos que atraviesan nuestro cuerpo y el cuerpo mismo de la música? ¿Cuáles son los vínculos entre canto, baile y escucha? ¿Es la memoria un modo de recuerdo sonoro? En este breve ensayo quiero recuperar varias “escenas de escucha” (concentrada o dispersa, individual o colectiva, silenciosa y discreta o atmosférica) y pensar también en el canto y el baile como formas “intensivas de escucha” que ponen en juego dimensiones discursivas y corporales, representativas y afectivas. Imagino que la música afecta nuestros cuerpos como si fuera un tejido que nos envuelve y sobrepasa, un traje que nos queda grande, una manta que nos abriga, pero que diluye las fronteras entre lo íntimo y lo público. Transitar la experiencia de la música reconociendo su marco afectivo nos lleva a apreciar su maravillosa capacidad de arrastrarnos hacia dentro y hacia fuera del discurso para entregarnos a una bio-melo-tecnología del ser.

### **Catendê, un gusano del oído**

El primer aparato raro que operé en mi vida fue un tocadiscos que había en la casa de mis abuelos. Algunos domingos a la hora de la siesta, cuando mi hermano mayor y mi abuelo se encerraban en el auto a escuchar fútbol, con otros de mis hermanos nos adueñábamos del *living* en donde nos esperaba una pila de discos de música brasileña. Con obsesión casi compulsiva, levantábamos la aguja del tocadiscos y volvíamos a situarla, una y otra vez, en la misma ranura para volver a escuchar *hits* de Caetano, Toquinho o Vinicius. Recuerdo especialmente “Catendê”, una canción interpretada por María Creuza que venía en el disco de “La Fusa”. Dicen que la letra de una canción es como una invasión del signo, que produce un sentido añadido sobre el conjunto de vibraciones que constituyen la música. En esa época, ni mis hermanos ni yo hablábamos portugués, pero, de tanto escuchar esos discos de MPB, la sonoridad de esa lengua se redondeaba en lo que parecía un español deliciosamente mal hablado. Frases sueltas: *Meu catendê... de lá de China / Meu barco fere a distância / E no rumo do segredo / Caminhei todo o caminho*. En “Catendê”, como en casi toda canción, había una distancia que debía ser atravesada para provocar un encuentro. Extrañamente, esa ausencia que esperaba ser saldada no refería a un ser amado, a una persona, sino a la voz misma. En la progresión melódica y lírica el canto crecía casi orgánicamente, como si la canción fuera un cuerpo que existía antes de apoderarse de aquel que decía “vou cantar”. Ya había, quién sabe desde cuándo, “tanto canto sem cantor”. El canto y la escucha eran ceremonias de posesión. El

estribillo que comenzaba con “Ei lá” funcionaba como un “¡Eh, *usted*, oiga!” al que mi hermana de tres años respondía saltando eufóricamente. Yo no saltaba. Seguía escuchando acostada en el piso, boca abajo. A mí “Catendê” me había interpelado una estrofa antes, en la doble inflexión de “Varre a voz o vendaval / Perdido no céu de espanto” que era un “Che, a vos, te estoy hablando. Yo, la voz (¿la voz de quién?), te hablo”. La melodía, la letra y la voz me interpelaban y una sonoridad grave de “espanto” vibraba atravesando el piso de madera y la alfombra para retumbar en mi estómago. Física pura.

La canción, y la escena, no podrían ser más banales. A casi tres décadas de ese momento no puedo asegurar que “Catendê” sea “la canción de mi vida”, pero sí resalta en mi historia es quizás porque con ella comencé a escuchar música como música: la canción era un enigma a ser descifrado. En algún momento, en medio de la intoxicación por empatía, entendí que “Catendê” me afectaba porque me hablaba hablando de sí misma. Claro que la dimensión temporal fue imprimiendo otros sentidos. A todos nos pasa que cuando años más tarde volvemos a escuchar ciertas músicas, estas nos sumergen en una atmósfera de nostalgia que nos lleva de nuevo a ese momento pasado, como si nunca lo hubiéramos dejado. Aun sin escucharlas, algunas músicas se niegan a dejarnos ir. Están ahí en los labios cuando despertamos, irrumpen en nuestra mente de repente sin saber por qué. El musicólogo y filósofo francés Peter Szendy dedicó un libro a teorizar sobre estos modos en los que la música nos habita, nos posee, nos persigue. En *Hits: Philosophy in the Jukebox*, propone que una pieza de música puede introducirse en nosotros como un “gusano del oído”; se pega a nuestras orejas y a nuestras mentes, como un tipo de virus que se adhiere a un portador y se mantiene vivo alimentándose de la memoria de su anfitrión. Estas obsesiones musicales que nos acechan son, según Szendy, el modo en que la mercancía se instala en la estructura misma de la psiquis. El *hit*, mercancía musical, es una tecnología del yo, o mejor, una bio melo tecnología que funciona a fuerza de una repetición autogenerativa.<sup>1</sup>

### **El *hit*, una mercancía que se canta a sí misma**

Un *cover* en español de “Everything I do (I do it for you)” suena en un albergue transitorio mientras una empleada hace la limpieza. Más adelante escuchamos “Hey Jude” en un bar, “Wonderful tonight” en un club nocturno, “Take my breath away” en un shopping, “Up where we belong” en un taxi, algún éxito de Alcides o de Gilda en el patio de un geriátrico o en la antesala de un match de boxeo. *Canción de amor* (2011), documental de Karin Idelson, carece de testimonios y de voz en *off*, pero

1 Peter Szendy, *Hits: Philosophy in the Jukebox* (Fordham University Press, 2012), 6-11.

la palabra se cuele en los subtítulos de las letras de las canciones que la directora registra sonando en diversos lugares de la ciudad. Esta insistencia en la sucesión de letras no responde a una intención de narrar una historia a partir de las canciones o de mostrar qué sucede cuando determinadas canciones suenan en contextos tan diferentes. El documental no se concentra en “situaciones de escucha”, la música no parece ocupar un lugar primordial en ninguna de las escenas; sin embargo, la omnipresencia de las canciones de amor sugiere que estas, por definición, están destinadas a circular: los *hits* participan tanto de una esfera de los afectos individuales y colectivos como de la economía.

Melodías simples que parecen venir de la nada y de todas partes al mismo tiempo. Canciones de amor, sucesión de *hits* que ocultan tras su trivialidad el potencial de movernos como nadie puede. Tonadas que acompañan nuestras vidas, melodías que se convierten en portadoras o repositorios de nuestras pasiones únicas e incomparables, a pesar de estar inscritas en la circulación de un intercambio general de clichés. Como sugiere Szendy, esta lógica del “yo” tiene lugar como resonancia o reverberación, como producto de una repetición formativa. Pero ese “yo” en cuestión, no es solo el del oyente, sino el de la canción. Como si la mercancía música tuviera un alma, la canción canta su segunda naturaleza como fetiche: el “yo musical” del *hit* sería la voz de la propia mercancía hablando de sí misma, entrando en relación con otra canción, otra versión intercambiable de ella misma. El *hit* funciona como un mito que crece a fuerza de repetirse y en esa repetición de la canción, generada por la relación con ella misma, se ubica su producción como una mercancía, una estructura que se autoproduce, una máquina autodeseante que moviliza una intimidad ya expropiada por el mercado de intercambios musicales que la hacen posible. Caracterizado por no tener demasiadas características, el estribillo del *hit* perdura sin cualidades. Para cifrar la forma de una intimidad sin contenido, abierta a cualquier apropiación, el estribillo sella en la repetición “un secreto sin secreto” que da cuenta del potencial afectivo, o el potencial de afectar, contenido en el *hit*.<sup>2</sup>

### **¿Alguna música ha marcado su vida?**

Apenas esta pregunta es el punto de partida de *As Canções* (2011), un documental del brasileño Eduardo Coutinho sobre la banda sonora de la vida de personajes anónimos. El film registra a 18 hombres y mujeres explicando los motivos por los cuales una música en particular es importante para ellos. Canciones de Roberto Carlos o Noel Rosa, *hits* del *funk* o de la música *brega* son convocados por los entre-

---

2 Peter Szendy. *Hits: Philosophy in the Jukebox* (Fordham University Press, 2012), 15-21.

vistados para aludir a episodios generalmente tristes del pasado. La puesta en escena contribuye a crear el clima que acompaña esta ceremonia íntima: primeros planos y planos medios registran a los personajes que ingresan desde el fondo y se sientan en el centro de lo que parece ser un escenario. Algunas personas aparecen de inmediato cantando su canción y luego contando su historia. Otras comienzan su narrativa, luego cantan y, eventualmente, vuelven a conversar con Coutinho. Los relatos y las canciones se suceden al interior de este teatro con cortinas oscuras, pero la mirada de los personajes nunca se dirige a la cámara, sino a un costado, a Coutinho, cuyo gesto benjaminiano estimula una práctica narrativa amparada en la experiencia al convocar una oralidad que hace aflorar memorias particulares.

Pero la canción en *As Canções* es más que un relato que narra una experiencia pasada o una máquina del tiempo, un medio de transporte que nos lleva a otro lugar, otro mundo. La singularidad del documental de Coutinho radica en que este les pide a sus entrevistados que canten su canción. Es el canto lo que opera como vaso comunicante entre música, conversación y confesión. Hacer pasar la música por el cuerpo mediante el canto introduce otra temporalidad que la del pasado. Cuando se la canta, la música llena el presente. La repetición de la canción construye un refugio del fluir del tiempo lineal: un refugio en el que el futuro, el presente y el pasado se inspiran mutuamente, una modulación de sentido que excede la palabra de una letra cantada como se desprende de la emotiva escena en la que una mujer se equivoca al interpretar “Último deseo”, canción de Noel Rosa que había marcado su vida. En el momento del error, Coutinho interrumpe y corrige, pero se trata de una interrupción sin interrupción. El error, la duda y el quiebre de la voz de la mujer también invitan al reconocimiento. Hacer de la confesión de lo íntimo el relato de una identificación es el destino de la canción. En su documental, Coutinho construye una escena para jugar con esa “intimidad himnica” que, según Szendy, es propia de la música popular. La historia singular, marcada por una letra que regresa en la memoria cantada de la entrevista, es un modo no solo de apropiarse de una canción, y hacerla parte de la historia personal, sino, y sobre todo, un modo de compartir íntimamente una experiencia borrando las fronteras entre lo privado y lo público. El modo cantado de una comunidad invisible necesita de un cuerpo que lo encarne.

¿Por qué dejamos que una canción atraviese nuestro cuerpo? ¿Cómo afecta la música nuestros cuerpos? Parafraseando a Walter Benjamin, Szendy, vuelve a recordarnos la importancia del secreto que se encuentra en el estribillo de toda canción y que es “capaz de envolvernos como un viejo abrigo en la situación que nos recuerda”.<sup>3</sup> La música nos afecta casi de manera táctil: es un tejido que nos envuelve. Pero,

3 Peter Szendy, *Hits: Philosophy in the Jukebox* (Fordham University Press, 2012), 10.

antes que un traje perfectamente ajustado, la canción es un abrigo que se estira. Hay “algo” en la música que siempre nos sobrepasa.<sup>4</sup>

## El baile de Silvia

La música nos despierta de la indiferencia de valores: “hay algo imaginario en la música cuya función es consolidar, constituir al individuo que la escucha”.<sup>5</sup> Una constitución casi pasiva que ocurre incluso por fuera del significado y de la representación porque, aunque exista una infinidad de formas de figurarla, la música es un flujo no siempre representativo o significativo. La materialidad de la sensación que la música produce se relaciona también al “afecto”: la música nos afecta en tanto es un conjunto de ondas sonoras que alcanzan nuestro cuerpo, funciona como una serie de sensaciones que registramos en nuestros cuerpos, y que cambian nuestros cuerpos de un estado de experiencia a otro, un fenómeno particularmente evidente cuando pensamos en la música en relación con el baile. En el baile, la música es, como plantea Gilles Deleuze, un devenir, una cierta forma del afecto en grados diferentes de intensidades; no es una sustancia o un tema, sino un modo de individuación que consiste en relaciones de movimiento y descanso entre moléculas y partículas, capacidades de afectar y de ser afectadas.<sup>6</sup>

La exploración de la lengua-música como campo productor de sentidos desligados de la representación y la relación entre música, afecto y subjetividad son elementos centrales en las películas y en los cuentos de Martín Rejtman. Si en el universo rejtmaniano los cuerpos de los personajes son atravesados por el len-

4 En *Infancia en Berlín* (El cuenco de plata, 2016), Benjamin reflexiona sobre la memoria como análoga a la escucha. Sin embargo, el vínculo casi orgánico entre música y memoria lejos de ser simple y automático es problematizado por diversas películas de ficción y documentales. En “La docu(ciencia)ficción como máquina de circulación de afectos. Música, vibración y temporalidades desarticuladas en *Branco Sai, Preto Fica*”, *MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia 1*, n.º 3 (2020): 130, analizo el potencial político y afectivo de las temporalidades desarticuladas que la película introduce por medio de la escucha y la performance de música black brasileña: “Hacer pasar la música por el cuerpo mediante el canto introduce distintas temporalidades. Cuando se la canta, la música llena el presente. La repetición de la canción construye un refugio del fluir del tiempo lineal: un refugio en el que el futuro, el presente y el pasado se inspiran mutuamente, una modulación de sentido que excede la palabra cuando la vibración de los cuerpos que cantan funciona como una máquina de tiempo que permite una circulación empoderadora de afectos”, que rompe con el optimismo cruel de la utopía modernista brasileña. En “*Ter saudade até que é bom*. Apuntes sobre la música romántica y la afectividad en el documental brasileño contemporáneo”, *452F Universidad de Barcelona*, n.º 14 (enero 2016): 45-68, discuto los usos de la música romántica brega (género musical muy popular en el nordeste brasileño) en dos documentales diferenciando los modos en que estos interpelan la “emoción” o movilizan el “afecto” y generan formas de la melancolía agenciadoras o paralizantes. En “La canción que no estaba allí. Archivos sonoros y derivas afectivas en el cine brasileño”, en *Urbanidad, subjetividad y afectos en la narrativa brasileña contemporánea*, ed. por Horst Nitschack y Natalia López, Universidad de Chile (en prensa), también analizo otra película brasileña reciente, *Avanti Popolo*, que explora las derivas afectivas que se abren a partir de escuchas atmosféricas o direccionadas de canciones revolucionarias latinoamericanas y los modos de vínculo con el pasado que estas abren.

5 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Paidós, 1986, 263

6 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (Pre-Textos, 2006), 350.

guaje y la mercancía, es la música la que restituye un sentido de experiencia y de temporalidad que permite pensar cierta subjetividad anclada en un “presente en progreso”.<sup>7</sup> En las películas *Silvia Prieto* (1999), *Los guantes mágicos* (2003), *Dos disparos* (2014) o en las historias de *Literatura y otros cuentos* (2005) y *Tres cuentos* (2012), los personajes nos divierten con sus obsesiones sonoras, verdaderas escuchas paranoicas. Siempre hay algo de disonante: el canto se convierte en grito gutural, la música se vuelve ruido. Hay personajes que tocan instrumento –la batería, la guitarra– pero en *Dos disparos*, la bala alojada en el cuerpo del protagonista distorsiona la función de su cuerpo como caja de resonancia y su cuarteto de flauta suena como un quinteto. Los personajes se vuelven “cosas que suenan”. También están los que bailan, los que se dejan “ahuecar” por la música en la pista de baile, cuando sus cuerpos se vuelven superficies sujetas al potencial minúsculo y erosivo de la música. Experimentar las relaciones de movimiento y descanso de las moléculas de la música –la diferencia que la repetición del ritmo introduce– supone abordar la música como afecto, como una intensidad que conduce una habilidad de afectar y ser afectada. La músicaailable es una música hecha para el cuerpo, en donde impera la potencialidad musical de las sensaciones por sobre los significados. La música tiene efectos sobre el cuerpo, pero lo afectan en modos que exceden la marcación del ritmo de la respiración, el latido del corazón, el pulso, la presión sanguínea o la percepción del espacio. En las ficciones de Rejtman la repetición rítmica positiva y el movimiento continuo lleva a los personajes a concentrarse profundamente sobre ellos mismos y a desconcentrarse del entorno. La disolución eufórica de la barrera entre el yo y la música les hace olvidarse de las circunstancias que los rodean.

Los efectos particulares de la música sobre el cuerpo se evidencian sobre todo en la protagonista de *Silvia Prieto*. Antes de salir a bailar Silvia comenta que esa tarde había ido al médico: “Lo único raro es que tengo menos de todo; pero las proporciones son las que tienen que ser. Menos pulso, menos presión, menos glóbulos rojos, menos glóbulos blancos, todo menos. Me siento más liviana. Es como

7 Un análisis de la relación entre mercancía y experiencia se encuentra en el apartado “*Silvia Prieto* o el amor a los treinta años” en Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Santiago Arcos, 2006), 83-94. Mariana Sanjurjo considera las variables del lenguaje y del cuerpo en su estudio sobre las películas de Rejtman, “Derivas de la identidad en la filmografía de Martín Rejtman”, en *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino*, ed. María José Moore y Paula Wolkowicz (Librería, 2007), 142-149. Para sumergirse en los vínculos entre economía y afecto desde la dimensión sonora y musical de las formas de habla y de las canciones en el cine y la narrativa de los noventa resulta revelador comparar los cuentos y películas de Alberto Fuguet, de Chile, y de Martín Rejtman, de Argentina. Sus usos de la electrónica y el pop suponen modos disímiles de entender la “subjetividad musical”, véase Irene Depetris Chauvin, “Voice, Music and the Experience of the Neutral in Martín Rejtman’s Fictions”, *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise In Twenty-First Century Hispanic Literature*, ed. Christine Henseler, *Hispanic Issues Series 9* (primavera 2012): 214-236; Irene Depetris Chauvin, “De música ligera. Canción pop y neoliberalismo en tres ficciones de Alberto Fuguet”, *Taller de Letras* (PUC Chile) 57 (diciembre 2015):151-173.



si me estuviera preparando para levitar”.<sup>8</sup> Si en la escucha, y en la música misma, el “yo” es un retorno, la recursividad del *loop*, la repetición generativa de la música por la cual se produce el yo, es parte de un movimiento que lo hace desbordar, un giro en el que este se coloca también fuera de sí. La repetición básica es, en sí misma, un exceso, un movimiento hacia afuera. La música nos afecta de un modo que nos pone fuera de nosotros mismos. Bailando en la discoteca, Silvia entra en una especie de trance: se descorporaliza para salirse de sí, pero se corporaliza *en* la música. El baile vehiculiza un proceso de abandono y disolución que se completa cuando pierde sus documentos en la disco y en la comisaría le dice al policía que no recuerda el número de su cédula de identidad y que su nombre es Luisa Ciccone. Este “olvido” de la identidad y la apropiación del verdadero nombre de la cantante Madonna señalan un acto de resistencia de Silvia a ser interpelada tanto por la autoridad estatal como por el sistema del espectáculo del pop. Así, su experiencia en primera persona de la música resiste la articulación y la representación implicada en la categoría de sujeto. La subjetividad en el baile, antes que una posición del “yo”, articula una forma de experiencia en donde las fronteras entre el “yo” y el mundo son difíciles de distinguir.

### Melos, logos, bios. La música y el afecto

Los músicos del Renacimiento consideraban a la voz humana como el instrumento por excelencia. La capacidad para conmover a los auditorios se asoció a la disciplina del canto y, con el tiempo, fue desarrollándose también todo un conjunto de técnicas y de estéticas asociadas a los diferentes instrumentos musicales, que tenía por objeto el revelar la capacidad expresiva propia de cada uno de ellos para lograr el mismo fin de comunicar los afectos. La idea de mover el ánimo humano mediante la música, y el estilo musical con el que los artistas pretendían conseguirlo, se asociaban a un *stile rappresentativo*. Más tarde, en el barroco, los musicólogos alemanes intentaron establecer las connotaciones afectivas de escalas, ritmos, formas y estilos, partiendo del presupuesto de que cada una de estas unidades, a las que denominaban figuras, debía de caracterizarse en esta gramática con un afecto en particular. Había nacido la *affektenlehre*, una “doctrina de los afectos” que venía a convalidar la existencia

8 Se ha leído en este énfasis en la levedad (que siente el personaje) y la ausencia de énfasis en la narrativa y en la puesta en escena (la discoteca es simplemente una serie de luces sobre una pared blanca y el encuadre destaca el carácter de superficie de la imagen) el vacío de sentido y de afecto en la poética de Rejtman. Sin embargo, si se piensa la neutralidad en relación con los modos “fuertes” de interpelación tanto del mercado, como de la identidad de los consumos culturales juveniles se puede pensar ese “(des)afecto” no como una ausencia de afecto, sino, más bien, como una regulación del mismo, una intensidad menor que en el contexto de consumismo neoliberal opera como una divergencia. Trabajo detenidamente esta temática desde la dimensión musical en los cuentos y películas de Rejtman en: “Líneas de fuga. Música y (des)afecto en las ficciones de Martín Rejtman”, en *La rueda mágica: ensayos sobre literatura y música*, ed. Rubí Carreño (Ceibo Ediciones, 2017), 299-314.

de una relación entre las diversas manifestaciones del sentimiento humano y las posibilidades de expresión de estas pasiones mediante la música. Los afectos, como “emociones codificadas”, eran susceptibles de ser descifrados por cualquier receptor que compartiera con el emisor el código en el que se encontraban expresados. Ya en el siglo XIX, con el Romanticismo, las pasiones individuales reemplazaron el énfasis en la codificación de las emociones: el afecto de la obra era producto de la subjetividad de cada compositor.

Renacimiento, barroco, romanticismo, canciones populares de amor: formas de dividir, organizar y figurar la música que siguen operando en nosotros. Pero hay algo más: quizás, pensar en la música y el afecto supondría intentar no ir siempre detrás de la significación, sino explorar ese terreno de lo no-nombrado que pertenece al campo del sentido. Una música, cuando se la toca o se la canta, adquiere cuerpo tomando posesión de los cuerpos existentes: el cuerpo híbrido de un violonchelo sostenido por unas rodillas que vibran con el golpe del brazo-arco, las mano-teclas o el pie-pedal de un pianista, el cuerpo del cantante, los cuerpos de los oyentes. Hace años que no vuelvo a escuchar el disco de “La Fusa”, pero recientemente, durante una estadía en Chile y luego de un modesto sismo, me desperté de un sueño con mi “gusano del oído”: antes de que la letra de “Catendê” llegara a la mente, o la melodía resonara como un fantasma en el oído, sentí primero en el cuerpo la vibración de “espanto”. Melos, logos, bios, pero invertidos. Nuestras obsesiones musicales no solo toman posesión de nuestros oídos y nuestras mentes; encuentran un lugar en las vísceras del cuerpo. Ciertas canciones nos siguen, o nosotros las seguimos, para que nos envuelvan, como una manta, pero a veces la música se nos escapa. En lugar de abrazarla, la vibración gotea masivamente el cuerpo, lo perfora. A veces, como Silvia Prieto, no se puede sentir tomando y se siente dejando correr. Escuchar música es también tocar y dejarse tocar. Nuestra biografía musical es también una historia de cuerpos que resuenan.

## Referencias

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos Editor, 2006.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Paidós, 1986.
- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. El cuenco de plata, 2016.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 2006.
- Depetris Chauvin, Irene. “La docu(ciencia)ficción como máquina de circulación de afectos. Música, vibración y temporalidades desarticuladas en Branco Sai, Preto Fica (2014)”. *MusiMid: Revista Brasileira de Estudos Em Música e Mídia* 1, n.º 3 (2020): 103-32.

- Depetris Chauvin, Irene. “*Ter saudade até que é bom*. Apuntes sobre la música romántica y la afectividad en el documental brasileño contemporáneo”. *452F. Universidad de Barcelona, n.º 14* (enero 2016): 45-68.
- Depetris Chauvin, Irene. “La canción que no estaba allí. Archivos sonoros y derivas afectivas en el cine brasileño”. En *Urbanidad, subjetividad y afectos en la narrativa brasileña contemporánea*, editado por Horst Nitschack y Natalia López. Universidad de Chile (en prensa).
- Depetris Chauvin, Irene. “Voice, Music and the Experience of the Neutral in Martín Rejtman’s Fictions”. *Hispanic Issues Series 9* (primavera 2012), 214-236.
- Depetris Chauvin, Irene. “Líneas de fuga. Música y (des)afecto en las ficciones de Martín Rejtman”. *La rueda mágica: ensayos sobre literatura y música*, editado por Rubí Carreño. Ceibo Ediciones, 2017.
- Depetris Chauvin, Irene. “De música ligera. Canción pop y neoliberalismo en tres ficciones de Alberto Fuguet”. *Taller de Letras* (PUC Chile) 57 (diciembre 2015), 151-173.
- Szendy, Peter. *Hits: Philosophy in the Jukebox*. Fordham University Press, 2012.
- Sanjurjo, Mariana. “Derivas de la identidad en la filmografía de Martín Rejtman”. En *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino*, editado por María José Moore y Paula Wolkowicz. Librería, 2007.

Graduada de la carrera de Historia de la UBA (2002), Magíster en Literatura Latinoamericana (2006) y Doctora en Romance and Visual Studies por la Universidad de Cornell (EE.UU., 2011). Es investigadora del CONICET radicada en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA) miembro de SEGAP (Seminario sobre Género, Afectos y Política, Filosofía, UBA) y Profesora de la Universidad de las Artes. Ha publicado artículos en español, inglés, portugués y francés sobre las relaciones entre juventud y cultura de mercado en el cine y la narrativa de los 90, sobre imaginarios urbanos y geográficos en la literatura y el arte y sobre políticas de la memoria. Es autora y coeditora de *Afectos, historia y cultura visual* (con Natalia Taccetta. Prometeo, Buenos Aires, 2019) y *Más allá de la naturaleza. Imaginarios geográficos en la literatura y el arte latinoamericano reciente* (con Macarena Urzúa. Universidad Alberto Hurtado, 2019) y de *Performances Afectivas. Artes y modos de lo común* (con Natalia Taccetta, Ed. Teseo, Buenos Aires, 2022). Ha publicado por el sello editorial de LASA, el libro *Geografías afectivas* que investiga los vínculos entre espacio y afectividad en películas argentinas, brasileñas y chilenas de la última década atendiendo a las relaciones entre paisaje, mapa e itinerario y a las dimensiones afectivas de la textura y el movimiento en el cine. Actualmente trabaja en dos proyectos sobre las dimensiones afectivas y políticas de la música y el uso de archivos sonoros en el cine y sobre ecocrítica afectiva en películas vinculadas a zonas extractivas.