
Dossier

No es no. Rastros coreográficos y sonidos afectados en la obra *No!* de Marcelo Delgado (2020)



No it is not. Choreographic traces and affected sounds in Marcelo Delgado's No! (2020)

 Signorelli Mariana Lorena *

Universidad de Buenos Aires, Argentina Universidad Nacional de Quilmes, Argentina
marianasignorelli@yahoo.com

Revista del Instituto Superior de Música

vol. 1, núm. 27, e0083, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-E: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 16 abril 2025

Aprobación: 12 mayo 2025

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2025.27.e0083>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6455317002/>

Resumen: La obra audiovisual de creación colectiva *No! Doce intervenciones de artistas argentinos sobre una escena de Pina Bausch* fue coordinada por Marcelo Delgado en 2020 en el contexto de aislamiento social por la pandemia Covid-19. Este caso de estudio es particularmente complejo y puede analizarse desde varias aristas. En este caso se trata de un procedimiento de fragmentación (Bartoszynski, 1998) de una escena extraída de la película *Pina* de Win Wenders (2011) que es, a su vez, una parte de la obra de danza contemporánea *Kontakthof* de Pina Bausch (1978). A dicho fragmento escogido diversos/as artistas convocados/as por el compositor le aplican una resonorización. Las mismas son posteriormente difundidas por Youtube y en un blog de Internet. Dicha labor de resonorizar e integrar en una serie de doce *intervenciones sonoras* dota de un nuevo y actual significado a la escena seleccionada y recontextualizada puesto que permite visibilizar y reflexionar sobre la violencia de género. Debido a ello, este artículo se centra en el análisis de las performances y de los sentidos emotivo-políticos que construyen desde los cuerpos los/as *performers* que participan en una especie de diálogo diferido con los bailarines y las bailarinas de la película.

Este trabajo se propone un análisis hermenéutico-crítico de dichas intervenciones sonoras entramando categorías provenientes de la musicología crítica, las teorías de género y los estudios de performance e incorporando herramientas teórico-metodológicas del giro afectivo y de los estudios de

Notas de autor

- * Licenciada y Profesora en Artes, orientación Música de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Cursa doctorado en dicha facultad, con beca interna CONICET en el Instituto Artes del Espectáculo, UBA. Profesora de Danza Clásica, Escuela Municipal de Danzas "José Neglia" (Morón). Docente en Institutos de Formación Docente de Danzas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y de la provincia de Buenos Aires. Presentó ponencias en congresos en Argentina y en el exterior. Publicó artículos y capítulos de libros sobre representaciones del gaucho y nación en danza, relaciones entre música, danza y política, entrecruzando perspectivas teóricas y disciplinares. Integra el proyecto «Territorios de la música argentina contemporánea, 2», Universidad Nacional de Quilmes; MyGLA (Músicas y Género. Grupo de estudios latinoamericanos); y el proyecto I+D «En busca del ballet español» en la Universidad de Oviedo. Miembro de la Asociación Argentina de Musicología y de la ICTMD/Lat Car.
-

danza para pensar las prácticas musicales contemporáneas y su sentido histórico social.

Si bien las sonorizaciones son doce el análisis se enfoca en dos —la N°9 de Nati Iñón y la N°10 de José Halac— que presentan particularidades vocales que favorecen una interpretación con perspectiva de género y que permiten entablar vínculos político-culturales con las emociones encarnadas en las voces y en los cuerpos.

Palabras clave: vocalidades, afectos, politicidad.

Abstract: *The audiovisual work of collective creation No! Twelve interventions by Argentine artists on a scene by Pina Bausch was coordinated by Marcelo Delgado in 2020 in the context of social isolation due to the Covid-19 pandemic. This case study is particularly complex and can be analyzed from several angles. In this case it is a fragmentation procedure (Bartoszynski, 1998) of a scene extracted from the film Pina by Wim Wenders (2011) which is, in turn, a part of the contemporary dance work Kontakthof by Pina Bausch (1978). To this selected fragment, several artists invited by the composer apply a resonorization. They are subsequently disseminated on Youtube and in an Internet blog. This work of resonorizing and integrating in a series of twelve sound interventions gives a new and current meaning to the selected and recontextualized scene, since it allows to make visible and reflect on gender violence. For this reason, this article focuses on the analysis of the performances and the emotional-political meanings constructed from the bodies of the performers who participate in a kind of deferred dialogue with the dancers in the film.*

This work proposes a hermeneutic-critical analysis of these sound interventions, interweaving categories from critical musicology, gender theories and performance studies, and incorporating theoretical-methodological tools from the affective turn and dance studies to think about contemporary musical practices and their social-historical meaning.

Although there are twelve sonorizations, the analysis focuses on two —Nati Iñón's N°9 and José Halac's N°10— which present vocal particularities that favor an interpretation with a gender perspective and that allow us to establish political-cultural links with the emotions embodied in voices and bodies.

Keywords: vocalities, affects, politicality.

1. Introducción

La obra audiovisual de creación colectiva *No! Doce intervenciones de artistas argentinos sobre una escena de Pina Bausch*^[1] fue coordinada por Marcelo Delgado^[2] en 2020 en el contexto de aislamiento social por la pandemia Covid-19. Dicha producción artística, que se toma como caso de estudio, es particularmente compleja y puede analizarse desde varias aristas. En ese año fue dificultoso realizar cualquier proyecto colectivo y, en general, estuvieron mediatizados por la tecnología ya que los vínculos —incluso los creativos— se tornaron virtuales. En este caso se trata de un procedimiento de fragmentación (Bartoszynski, 1998) de una escena extraída de la película *Pina* de Win Wenders (2011) que es, a su vez, una parte de la obra de danza contemporánea *Kontakthof* de Pina Bausch (1978). A dicho fragmento desprendido, diversos/as artistas convocados/as por el compositor le aplican una resonorización. Las mismas son posteriormente difundidas por Youtube y en un blog de Internet. Dicha labor de resonorizar e integrar en una serie de doce *intervenciones sonoras* dota de un nuevo y actual significado a la escena seleccionada y recontextualizada puesto que permite visibilizar y reflexionar sobre la violencia de género. Debido a ello, este artículo se centra en el análisis de las performances y de los sentidos emotivo-políticos que construyen, desde los cuerpos, los/as *performers* que participan en una especie de diálogo diferido con los bailarines y las bailarinas de la película.

Asimismo, este trabajo se propone un análisis hermenéutico-crítico de dichas intervenciones sonoras, siguiendo investigaciones de historiadores del arte y musicólogos como Esteban Buch (2023) y Susan McClary (2023 [1991]), entre otros, quienes nos convocan a entramar categorías provenientes de la musicología crítica, las teorías de género y los estudios de performance. Se incorporan, además, herramientas teórico-metodológicas del giro afectivo y de los estudios de danza, con el fin de pensar las prácticas musicales contemporáneas y su sentido histórico-social.

El principal objetivo de esta investigación es develar cómo se construyen, tensionan y refuerzan sentidos afectivos cuando se conjugan diversidad de imágenes visuales, sonoras y performáticas como sucede en dichas intervenciones, es decir, dilucidar su construcción performativa. Si bien las sonorizaciones son doce, el análisis se enfoca en dos —la N°9 de Nati Iñón y la N°10 de José Halac— que presentan particularidades vocales que favorecen una interpretación con perspectiva de género y que permiten entablar vínculos político-culturales con las emociones encarnadas en las voces y en los cuerpos. Un avance de esta pesquisa fue presentado en el *Congreso Argentino de Musicología 2023* y es una reelaboración de la monografía realizada para el seminario «Música, afectos y género» dictado por Lorena Valdebenito Carrasco en la Universidad Nacional de Quilmes (Valdebenito, 2021).

2. Entramado teórico-conceptual

2.1. Afectos, placer/displacer

El denominado *giro afectivo* es una propuesta teórico-metodológica de las ciencias sociales que, desde mediados de la década de 1990 en adelante, mostró un interés renovado por estudiar el rol de los afectos y las emociones en la constitución del sujeto y de lo social (Arfuch, 2016; Macón, 2013 y 2014; Moraña, 2012; entre otros). Las y los pensadores que indagan en esta perspectiva se proponen comprender la dimensión afectiva de cualquier proceso cognitivo, cultural y social. Cecilia Macón (2013, p. 9) nos resume:

El giro afectivo puede ser entonces presentado como un proyecto destinado a indagar en formas alternativas de aproximarse a la dimensión afectiva, pasional o emocional —y discutir las diferencias que pueda haber entre estas tres denominaciones— a partir de su rol en el ámbito público.

El giro afectivo es un enfoque profundamente crítico de las dicotomías *mente–cuerpo*, *razón–pasión*, *público–privado*, *actividad–pasividad* como matrices productivas para entender la constitución social y el funcionamiento de los afectos. Si bien esta perspectiva teórica se plantea reponer el valor analítico de aspectos emocionales, afectivos y somáticos que estuvieron dejados de lado en el ámbito académico al priorizarse la razón, las ideas y los conceptos, varias autoras como Sara Ahmed, Clare Hemmings, entre otras, formulan que las teorías feministas tienen larga tradición en este tipo de miradas sentipensantes (Solana y Vacarezza, 2020a). Es decir, que prefieren no sobredimensionar como algo novedoso los aportes recientes hacia los afectos, sino que plantean enmarcar este enfoque en una genealogía de estudios feministas. Coincidimos con Ahmed (2015) en que desplegar un análisis sobre cómo circulan, hacen y se adhieren las emociones y qué cuerpos pueden ser afectados colabora en el develamiento y trastoque de la matriz afectiva hegemónica heteropatriarcal. En este caso partiremos de un objeto artístico complejo que incluye sonido, imagen y performance. Centrar la mirada en los cuerpos que participan en dicha producción y reivindicar la experiencia corporal se torna un acto de resistencia, de posicionamiento ético–político. Adoptar una mirada comprometida, encarnada, activa se vuelve un acto de subversión performativa en términos butlerianos (Butler, 1990).

Si bien en un principio los estudios centrados en el giro afectivo se presentan como alternativas al giro lingüístico, dada la materialidad del lenguaje y sus convenciones, en la actualidad hay autoras que concilian ambas perspectivas. Entonces, se reflexiona sobre los afectos como construcciones sociales que exceden lo lingüístico–discursivo y en tanto estados del cuerpo cumplen una función fundamental al exhibirse y desplegarse en la esfera pública (Solana, 2017). Las preocupaciones políticas de los estudios del afecto enraízan en los cuerpos y subjetividades, de ahí dicha reivindicación de la experiencia sensible. Cuando Ahmed en su libro *La política cultural de las emociones* (2015) identifica algunas como dolor, vergüenza, miedo, repugnancia, amor, odio, las enlaza afectivamente con las políticas textuales del racismo, sexismo y homofobia en el siglo XXI que operan en el sistema capitalista y que generan profundas desigualdades sociales. Para la autora, las emociones son relacionales ya que involucran acciones de acercamiento o alejamiento con otros cuerpos. Ahmed expresa (2015, p. 36): «La palabra emoción, viene del latín *emovere*, que hace referencia a mover, moverse. [...] Lo que nos mueve, lo que nos hace sentir, es también lo que nos mantiene en nuestro sitio, o nos da un lugar para habitar». Moverse, conmoverse, cuerpos con otros cuerpos, entre ellos circulan emociones, se socializa lo afectivo. Es el cuerpo el que porta aquellos sentidos culturales y, como nos expresa Judith Butler (1990), el cuerpo en tanto experiencia fenomenológica, el cuerpo y su performance ritualizada, sus actos normatizados prescriptivos, los modos de sentir, las constituciones identitarias, la sexualidad y la performatividad de género.

Cuando nos proponemos observar cómo lo afectivo se expresa en la danza y la música contemporánea y circula por las performances de los cuerpos que intervienen, indagamos en la manera en que se construyeron históricamente los discursos y las prácticas que sostienen esta dimensión afectivo–emotiva y cómo las emociones inciden sociopolíticamente. El amor, la ternura, el dolor, la angustia, la humillación, la crueldad, entre otras son emociones que se manifiestan en las prácticas artísticas contemporáneas de modo más o menos explícito, ya que ofrecen múltiples recursos poéticos para explorar, parodiar, denunciar, exhibir y, de ese modo, subvertir las convenciones o mandatos sociales.

Una de las emociones que se evidencian en el caso de estudio es el dolor. Ahmed (2015, p. 52) señala que el dolor no es solamente la sensación que se corresponde subjetivamente luego de una lesión física, sino que es una experiencia corporal que involucra variadas formas entre sensaciones y estados emocionales que vehiculizan el placer o displacer. El dolor se materializa en la superficie, en la frontera de la piel o bien permanece en el cuerpo a través de lo que la autora llama «intensificación de las sensaciones del dolor». Algunas impresiones dolorosas se concientizan y logran narrarse, explicarse, permitiendo el reconocimiento del dolor y de su causa.

La contingencia del dolor está relacionada tanto con su dependencia de otros elementos, como con el tacto. La palabra «contingencia» tiene la misma raíz latina que la palabra «contacto» (contingere-. com, con; tangere, tocar). La contingencia está vinculada de este modo con la socialidad de ser «con» otros, de acercarse lo suficiente como para tocar. (Ahmed, 2015, p. 59)

El dolor es uno de los sentimientos que motoriza tanto la práctica feminista como su teorización. El dolor no solo para exhibirlo y dar cuenta de las relaciones de poder sino como modo de acción de resistencia, creación de conciencia, punto de partida para sanar heridas y reparación colectiva (Solana y Vacarezza, 2020b).

En lo que respecta a los estudios sobre música, la llamada Nueva Musicología ha abierto el camino al abordaje del cuerpo y las emociones, lo que ha sido la entrada para considerar la vinculación con categorías de las teorías feministas y lidiar con las representaciones, con el contenido y significado musical (McClary, 2023 [1991]). La autora, siguiendo a Foucault, nos explica por qué ya no es posible hablar de prácticas musicales neutrales, naturales u objetivas: ya no se puede ignorar que todos los discursos culturales están atravesado por lo que sentimos y que la construcción de la subjetividad es política ya que posibilita agencia, resistencia o alternativa (McClary, 2023 [1991], p. 83). En línea con este planteo teórico, Buch (2023, pp. 12–13) nos alienta a dar cuenta del poder sensual/erótico de lo sonoro, de la cantidad de imágenes que se construyen en torno al placer o al displacer y cómo aquellas emociones se ligan a ciertas sonoridades construyendo una historia sonora de la sexualidad.

¿Cómo suena el dolor? ¿Y cómo se expresa sonoramente el disfrute con el sufrimiento ajeno? Estas inquietudes se traslucen en este trabajo entendiendo que dichos sentidos emotivos son construcciones sociopolíticas que tienen una historicidad, por lo que el análisis hermenéutico de sus representaciones en las producciones artísticas contemporáneas es situado y son permeables a proseguir la discusión sobre su interpretación.

2.2. Intervenciones sonoras, *rastros coreográficos* y politicidad en la danza

En *No! Doce intervenciones...* Delgado recurre a una escena de la coreografía de *Kontakthof* de Pina Bausch que aparece en la película *Pina* de Win Wender (2011) e invita a una docena de artistas a intervenir modificando la sonoridad del soporte original y conservando las imágenes visuales y performáticas previas.

Siguiendo a Bartoszynski (1998) se puede pensar que el caso se trata de un procedimiento de aislamiento de un fragmento parcial de una coreografía, es decir, de recorte y desprendimiento de su texto/obra original y reestructurado con un ordenamiento indeterminado e inestable que sugiere una deconstrucción formal, imprevisible y, en cierto punto, caótica. Este autor sugiere que la fragmentariedad estructural constituye nuevas conexiones intertextuales y polisémicas «con cierta vacilación semiótica difícil de captar».

A esta labor de sonorización se la puede entender como *intervención sonora* en el sentido que lo expresan Corrado (2010) y Liut (2009). Para estos autores, en las intervenciones sonoras el sonido resulta efímero puesto que no deja vestigios en el espacio intervenido, pero tiene la intención de interpelar a receptores de la obra y dejar impresiones de su sonoridad. Por lo tanto, dichos rastros no son inocuos: shockean, generan conciencia y movilizan a través de sus imágenes, demostrando el potencial semiótico de lo sonoro. Estas prácticas se inmiscuyen en el espacio público —en este caso, virtual— para destacar, denunciar, reclamar, mostrar avasallamientos o injusticias a través de su injerencia.

Es posible reflexionar y combinar las nociones expuestas (Bartoszynski, Corrado, Liut) con el concepto de «coreografía» de Susan Leigh Foster (1998) que considera a las mismas como el conjunto de movimientos organizados, la técnica encarnada en los cuerpos y las trayectorias espaciotemporales como «constelaciones de convenciones de representación» en las que resuenan valores culturales de un momento histórico y cultural específico. En este sentido, a *No! Doce intervenciones...* se la puede considerar como *rastros coreográficos*, es decir, como una serie de resonancias fragmentarias de performance. Se trata de un bricolaje de movimientos y sonidos que dejan huellas e impresiones semánticas en las que resuenan valores estéticos y políticos, que están dispuestos en el espacio público con la intención de interpelar a quienes espectan y que están organizados de manera coreográfica, en términos de Foster (1998). Esos vestigios o residuos de aquellos cuerpos danzantes y sonantes, escribientes y sintientes se asoman a través de la manera en que los mismos se mueven y conmueven. De ese modo, dichas performances entablan un diálogo histórico entre las imágenes de la coreografía de Bausch registrada por Wender y las sonoridades incluidas por los y las artistas convocados/as por el compositor en el año 2020.

La escena que recorta Delgado dura solo dos minutos. Prácticamente todo transcurre entre un plano total y un primer plano de los rostros. La imagen trata de una mujer que es asediada por muchos varones. La mujer lleva un camisón o vestido holgado de color rosado y zapatos de taco negro y está parada de frente con un gesto adusto, cabizbajo, sin maquillaje. Se van acercando de a uno hombres vestidos con trajes oscuros con camisa y corbata que la abordan físicamente. Al principio son sutiles los toques que los hombres le imprimen en la cabeza, en la mejilla, en la nariz, en los hombros, mientras que ella se encuentra parada y prácticamente inmóvil, abrumada, quizás, por aquellos contactos no previstos. Inicialmente parecen acariciarla, incluso besarla, pero cuando comienzan a llegar más hombres, casi una docena, y le levantan la falda, tocan sus piernas y caderas, (¿muerden sus manos?), el abordaje sobre la superficie de su cuerpo es cada vez más molesto. Parecen jugar con su cuerpo, se burlan, disponen de él a su antojo, lo sacuden, lo levantan, lo hostigan. Después de un tiempo la mujer se vuelve un objeto para su manipulación y placer. Le quitan los zapatos. Lo que al comienzo parecían sutiles caricias se tornan toqueteos más reiterados, invasivos, inquietantes. Algunos hombres la toman por detrás y la hacen sentar en el piso. Allí continúan asediándola, acosándola sin parar e incluso le pegan. Cada vez con mayor intensidad y velocidad la rodean, la invaden. Uno de ellos la levanta y la sacude mientras los demás siguen tocándola. Luego otro hombre la levanta y la sacude. Todos siguen alrededor de ella sin parar de tocarla, insisten, la acorralan, le bloquean la movilidad, la agobian. Su gesto es de sufrimiento, angustia, molestia, dolor. Los contactos que los hombres le propinan a la mujer no son caricias, no hay consentimiento en estos abusos perpetrados por esos varones que, además, actúan con la impunidad de la *manada*^[3].

Toda la escena es una representación de la *dominación masculina*, noción que nos acerca Bourdieu (2000) y que alude a la división binaria sexo–genérica cultural occidental entre los seres donde uno, situado en el rol dominante, ejerce poder sobre el otro, indefectiblemente, en el rol dominado.

Si la relación sexual aparece como una relación social de dominación es porque se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo, y ese principio crea, organiza, expresa y dirige el deseo, el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erótica, y el deseo femenino como deseo de la dominación masculina, como subordinación erotizada, o incluso, en su límite, reconocimiento erotizado de la dominación. (Bourdieu, 2000, p. 19)

Esta lógica machista/patriarcal de la manada, del abuso múltiple, del maltrato y el sometimiento del cuerpo de las mujeres sin un atisbo de empatía, hasta el punto de la despersonalización, la vulneración completa de sus derechos, la deshumanización y la desposesión en pleno siglo XXI, es inaudito. No hay una palabra que refiera la emoción que conlleva dicha actitud de crueldad y violencia de género.

El producto artístico planteado por Delgado consiste en la visualización reiterada del fragmento con doce sonorizaciones diferentes. Dichas sonorizaciones en tanto muestra al abuso como un hecho reiterado, tanto a través del recurso estético de la fragmentación como de la repetición de la escena y de sus sonorizaciones, resulta un modo de artivismo o activismo poético-artístico. El artivismo según Verzero (2020) es una herramienta de lucha, muchas veces utilizada por los movimientos feministas del siglo XX, especialmente. Se trata de acciones performáticas que intervienen en el espacio público para denunciar, reclamar, evidenciar, mostrar las opresiones del sistema capitalista y patriarcal. Aunque la violencia patriarcal sobre la mujer ha ido visibilizándose en varias esferas sociales y se ha avanzado en normativas para su erradicación aún persiste, e incluso, se ha acrecentado en medio de la pandemia del COVID-19.^[4] Coincidiendo con ese momento de aislamiento social donde los cuerpos estaban limitados, reclusos, impedidos de contacto, Delgado invita a estos artistas a resonanzar la escena de Bausch ya que la virtualidad era el único espacio social disponible tanto para los intercambios artísticos como para expresarse frente a alguna inquietud, incomodidad e injusticia. Por otra parte, si tenemos en cuenta el nuevo título que contiene a las intervenciones sonoras — *No!* — se corrobora que abraza una demanda política, un reclamo social: no más violencia hacia las mujeres, no más femicidios, ni una menos.^[5]

En este mismo sentido resulta pertinente, para analizar este caso, aproximarnos a reflexiones recientes que se dan en el marco de los estudios de danza acerca de la cualidad política de esta práctica. Dicho campo teórico es centralmente interdisciplinario y plantea poner en diálogo categorías teóricas con el objetivo de «iluminar la relación de la danza con otros estudios críticos» que pueden provenir de la filosofía, la sociología, la historia o la musicología (Franko, 2019, p. 209). En esa línea, Ana Vujanovic (2013) propone pensar sobre tres instancias en relación con la *politicidad en la danza contemporánea* que podemos aplicar para el caso de la obra *No! Doce intervenciones*. La propuesta artística de Delgado se puede definir como una performance comprometida en tanto se implica en la visibilización de la violencia de género. Al tomar dicha escena y resonanzarla, la resitúa y alinea con las discusiones actuales a modo de denuncia artístico-política. El mismo Delgado expresa:

En nuestro país, afortunadamente desde hace ya tiempo, la cuestión de la violencia patriarcal sobre la mujer ha sido puesta en agenda por diversos colectivos, cuya acción ha permitido visibilizar dicha problemática y encarar diversos proyectos destinados a modificar esa situación. (2020)

Esta es la primera modalidad de politicidad que nos acerca Vujanovic por ser una obra cuyo tema incluye un contenido político, pero también podemos observar que se corresponde con la segunda y la tercera instancia de politicidad: respecto al *medium* y a los modos de trabajo. La cualidad de politicidad del *medium* de la performance, para este caso de las doce intervenciones sonoras, se expresa en que la materialidad, organización y dispositivos tecnológicos y discursivos junto con el entramado performativo que establece con la obra de Bausch, modelan y atraviesan los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales. Las

resonalizaciones compiladas en *No!* comprometen e imbrican vocal/corporalmente a intérpretes/creadores musicales para ser un *medium* sensible aun cuando está en medio de dispositivos tecnológicos y virtuales para crear y esperar. Finalmente, el modo de la producción artística colectiva y colaborativa junto con la apreciación de esta que se da a través de Internet debido al contexto de aislamiento, implica el tercer nivel de politicidad que nos esboza Vujanovic (2013). Es decir, la disposición creativa con los mencionados recursos técnicos y especialmente el principio solidario y democrático, tanto de creación como de expectación.

3. Análisis hermenéutico de *No! Doce intervenciones...*

3.1. Desde Pina Bausch a Marcelo Delgado

Como se expuso anteriormente, Delgado toma una escena de *Kontakthof* de Pina Bausch. Históricamente, dicha coreografía tuvo tres versiones con elencos diferentes: la primera estrenada en el año 1978 con jóvenes bailarines profesionales y que es la que se reproduce en la película de Wender; la segunda en el año 2000 que se representó con bailarines *amateurs* entre 65 y 75 años; y la tercera en el año 2008 con un grupo de adolescentes entre 14 y 17 años. Si bien mantienen el mismo formato coreográfico–argumental, la variante etaria de cada versión evidencia que todas las personas tienen similares necesidades y vicisitudes de contacto en un espacio público–social como puede ser un salón de baile. En 1980 —época de dictadura militar en Argentina— cuando la compañía *Tanztheater Wuppertal* estuvo en Buenos Aires curiosamente esta obra integró el programa presentado en el escenario de Teatro General San Martín con el título traducido al español: *Lugar de contacto* (Ver imagen 1).^[6]



Figura 1.

Imágenes del programa de mano de la compañía *Tanztheater Wuppertal* Pina Bausch en el Teatro General San Martín en 1980, p.1 (izquierda) y p.10 escena de *Kontakthof* (derecha)

Centro de Documentación del TGSM.

Las coreografías de la artista alemana suelen considerarse como paradigma de la danza–teatro con la complejidad conceptual e histórica que esta etiqueta conlleva.

La danza-teatro comparte su sentido de teatralidad con ese teatro donde los signos quieren ser autónomos y buscan fundamentar su presencia en la escena en los efectos sensoriales que producen, y no solamente en la producción de un sentido único para cada signo. (Lábatte, 2006, p. 19)

Dentro de los temas recurrentes que suele abordar en sus coreografías se hallan la violencia de género, la soledad, el desamor, la falta de empatía en las sociedades actuales. Según observa Antacli (2016–2017) en *Konthaktof* la coreógrafa alemana sublima emotivamente una crítica social sobre los límites del contacto entre las personas. ¿Qué emociones se revelan en ese contacto? «¿Qué es la ternura? ¿Hasta qué punto es ternura o deja de serlo? ¿Cuál es el límite de la ternura?» (Bausch, 1980).

La escena de *Kontakthof* de Bausch expresa aquel límite donde el contacto no es consentido, aquella delgada línea cuando aparece una caricia que al no ser aprobada se torna manoseo. Aquella frontera que convierte al acercamiento y al tacto en algo desagradable y violento ya que no es «con tacto». Entonces, no se considera un halago o un acto de cortejo sino que se trata de acoso: abordar los cuerpos sin consentimiento es abuso y si los cuerpos sintientes manifiestan tensión no está generando placer a quien lo recibe ni es una demostración de amor sino que se trata de un modo de violencia física. Asimismo, se evidencia una relación de poder que se ejerce sobre el cuerpo de quien es abordada y la vuelve objeto y víctima. Por lo tanto, en dicha escena no se observa una gestualidad de la ternura sino, al contrario, aflora una actitud de crueldad en tanto que se percibe la dominación de una mujer por parte de muchos hombres (Garda Sala y Huerta Rojas 2009), ¿Qué es lo que resulta tan perturbador? Siguiendo a Goffman (1970, p. 93) podemos mencionar que no siempre los encuentros entre personas son agradables o placenteros, a veces «un encuentro que parece capaz de provocar una brusca turbación puede arrojar, debido a ello, una sombra de sostenida inquietud, sobre los participantes, y transformar todo el encuentro en un incidente en sí mismo». Si la visualización de la escena en cuestión nos plantea la reflexión sobre el sentido háptico de la ternura —en especial distinguir la sutileza performática entre acariciar y forzar a una persona—, cuando se adiciona el aspecto sonoro el sentido performativo se potencia: la brutalidad se amplía, la barbarie desborda, lo irracional y feroz se vuelve un exceso de toda conducta socialmente aceptada. El desagrado y la hostilidad se perciben en cada gesto visual y sonoro, cada intervención que los hombres realizan sobre la superficie del cuerpo de la mujer se percibe como no deseada al montarse la imagen con la performance musical incrustada.

3.2. Las doce resonancias de *No!* (2020) de Marcelo Delgado, proceso creativo e interpretación

Como se mencionó anteriormente, en este trabajo se plantea un análisis hermenéutico de una producción audiovisual siguiendo la invitación de McClary (2023, p. 35) a lidiar con el contenido musical —sonoro— y con los significados musicales que se construyen y solidifican culturalmente. Y también como un ejercicio de explicitar contenidos sexuales y el valor moral del placer al permitirse la interpretación de los ensamblajes sonoros–performáticos–visuales como parte de la historia sonora de la sexualidad que sugiere Buch (2023, p. 146).

En el blog donde quedó subida *No! Doce intervenciones sonoras...* se pudo leer:

La propuesta fue hecha a compositores, intérpretes, directores de teatro, escritores para que intervinieran sonoramente la escena, con absoluta libertad de acción. Cada uno desde su casa, con los medios a disposición; algunos de ellos trabajaron con un grado mayor de sofisticación tecnológica, y otros apenas con su teléfono celular.

Según nos contó Delgado (2021), él se encargó de seleccionar el fragmento a sonorizar y dio solo una instrucción a los artistas convocados: conservar la escena en tanto visualidad y crear o proponer una intervención sonora cuya duración podría incluso extenderse de la temporalidad de la imagen —comenzar antes o seguir después de los créditos—. Asimismo realizó una mínima intervención personal en la escena que permanece casi diez segundos en un *black out* (pantalla negra). Esta decisión la tomó con la intención de interrumpir la toma en el momento en que se abre el plano, se evidencia la cuarta pared y se ve un poco el público. Solo en la última intervención la recuperó y esa toma vuelve a aparecer. Esto coincide con la sonorización que versa sobre la restauración en el arte (ver imagen 2). A su vez, este *black out* significó una decisión creativa para quienes intervinieron la obra, un desafío formal respecto al sonido porque podrían continuar con el discurso sonoro tal como venía, interrumpirlo o luego presentar algún tipo de cambio.

A pesar de tener una disposición consecutiva, cada intervención puede verse y escucharse separadamente y en cualquier orden. Sin embargo, la última se recomienda que se mantenga al final ya que en ella se muestra al público, lo que se devela la ficción como registro de una obra escénica. Cuando se le consultó al autor respecto al número de intervenciones refirió que le «cerró el número 12 porque son doce los sonidos de la música». Sin dudas esta referencia puede considerarse una alusión a algunos procedimientos compositivos de la música contemporánea. En primer lugar, al dodecafonismo debido al número de la serie, pero también a la aleatoriedad y la indeterminación por la posibilidad de visualizar las sonorizaciones en cualquier orden o cantidad. Conjuntamente, podemos conectarla con la propuesta del minimalismo musical por la referencia a la repetición con cambios: el fragmento dancístico se repite y las variantes ocurren en la dimensión sonora. Por su parte, Delgado suele recurrir a la fragmentación, intertextualidad, atonalismo y este tipo de recursos poéticos en sus composiciones. A su vez, la repetición es un recurso coreográfico que Pina Bausch utilizaba con frecuencia en sus creaciones de modo poético–expresivo.

Repetir es una forma de comportarse, aunque en relación con algo único o singular, que no tiene semejante o equivalencia. Y tal vez esta repetición como conducta externa sea por su cuenta eco de una vibración más secreta, de una repetición interior y más profunda en el singular que la anima. (Deleuze, 2005 citado en Godínez Rivas, 2014, p. 67)

Al interior de cada intervención sonora se utilizan variados procedimientos de la música contemporánea —palabras sueltas, sonidos, collage, improvisación estilo jazz, vocalizaciones, superposiciones discursivas, intertextualidad/cita, atonalismo, ruidos, música concreta/electroacústica— lo que da lugar a que *No! Doce intervenciones...* funcione como una producción artística compuesta por fragmentos de acontecimientos que pudiendo existir aislados están juntos, agrupados y numerados. Dicha creación intencional de fragmentariedad conforma un conjunto de textos parciales, que poseen la impresión de una creación de carácter causal e imprevisible, un no–todo en términos de Bartoszyński (1998, p. 14).

¿Cómo resuena cada intervención sonora en la misma imagen de danza? ¿Hay un eco, una resonancia emotivo–política que repercute y trasciende? Ahmed (2015, p. 15) señala: «Las emociones moldean las superficies mismas de los cuerpos, que toman forma a través de la repetición de acciones a lo largo del tiempo». ¿Pueden los recursos poéticos de Pina y de Delgado combinados en esta obra repercutir en la percepción, la emoción, la interpretación de quienes observan la obra y motivar acciones personales o colectivas? Son inquietudes que exceden a este trabajo pero que subyacen en el sentido político de una obra artística y en su performatividad.

Delgado (2021) también manifestó que lo que originó la idea para esta obra fue la admiración hacia la coreógrafa alemana, el impacto que le produjo la película de Wender y la necesidad de hacer cosas creativas ante la imposibilidad de juntarse personalmente a trabajar por la cuarentena debido a la pandemia COVID-19. Todas las intervenciones las realizan amigos y amigas de diferentes disciplinas artísticas, «no quería que fuesen todos músicos, quería que hubiera gente con diferentes miradas porque eso enriquece siempre las propuestas».

Esquema de No! coordinado por Marcelo Delgado		
	Intervención sonora de	Procedimiento propuesto
Nº 1	Ana Foutel	Piano preparado-variación de intensidad
Nº 2	María Nydia Ursi-Ducó	Mummullos de dos voces femeninas, palabras sueltas, frases, ecos, repeticiones
Nº 3	Claudio Peña	Tres sonidos aleatorios de violoncello
Nº 4	Hernán Vives	Oración a Nuestro Señor San Jorge
Nº 5	Guillermo Vega Fischer	Ruidos cotidianos y Tango <i>Loca</i> por D'Arienzo con Libertad Lamarque.
Nº 6	Diego Ernesto Rodríguez	Fragmento del discurso de Eva Perón del 31-8-1951 (renunciamento)
Nº 7	Bárbara Bilbao y Magui Lemos	Voces femeninas, palabras, frases y sonidos electrónicos
Nº 8	Pablo Monteys	Saxofón improvisando en estilo jazz
Nº 9	Nati Iñón	Vocalizaciones y efectos con la voz femenina-incremento de intensidad
Nº 10	José Halac	Vocalizaciones de varias voces masculinas-onomatopeyas-efectos y ruidos de objetos
Nº 11	Carolina Piola	Diálogo entre dos mujeres y ruidos
Nº 12	Matías Giuliani y Silvina Zincolillo	Diálogo y frase sobre "restauración" en el arte

Imagen 2.
Esquema de la obra.

Como observamos en el esquema (imagen 2) cada sonorización es diferente y formula un vínculo distinto con la coreografía de Bausch. Aquí se darán algunas características generales de cada una y se profundizará en el análisis de una dupla en particular que funciona de modo complementario y que admite profundizar en el análisis de los afectos y su sentido socio-político.

Ana Foutel es pianista, docente y compositora y realizó la primera sonorización. En ella predominan las intervenciones sobre las cuerdas del piano con púas generando sonidos atonales y ruidos repetidos cada vez más rápidos e intensos. Son intrusiones al interior del piano que aumentan en su intensidad mientras se va acrecentando el número de acosadores. De pronto un *glissando* descendente conduce al black-out y allí, en plena oscuridad, los sonidos son más fuertes, graves y repetidos. Una especie de campaneo torturante e insidioso que perdura incluso después que la toma termina.^[7]

María Nydia Ursi-Ducó es actriz y propuso para la intervención número dos comenzar con un sonido grave como tormentoso al que se suma un recitado de voces femeninas que repiten palabras o frases del que parece un poema recitado a dos voces. Dicha repetición funciona como ecos de un resonar recurrente aleatorio, inconcluso, sin fin. «¿Hay aquí deseo?» Luego de esa pregunta la pantalla se pone negra y los acordes más disonantes y graves. El poema continúa más fragmentado —¿mutilado? ¿aniquilado?— acompañado de sonidos ásperos, bruscos como de máquinas.^[8]

Claudio Peña es compositor y violoncelista. Utilizó para la tercera intervención sonidos aleatorios de este instrumento como si fuese el momento de afinación. En ese gesto de deambular con el arco entre la afinación y desafinación, ajuste y desajuste, las cuerdas cada vez son más raspadas generando sonidos fuertes y chirriantes como el que realizan moscardones volando (¿son los hombres acechando?). Estos sonidos se vuelven molestos incluso durante el momento de pantalla negra. Luego del regreso de la imagen se oyen golpes sobre las cuerdas, finalmente vuelve el raspado del arco más intensamente y se suspende de pronto.^[9]

Hernán Vives, que es intérprete de laúd y especialista en música renacentista y barroca, sorprendió en la intervención 4 con la inclusión del sonido de pasos que coinciden con las entradas de los primeros hombres y la lectura de dos textos a dos voces de modo polifónico. Uno de ellos es un fragmento de un rezo de protección: la oración a Nuestro Señor San Jorge. A este santo se le invoca ante la peste y las enfermedades de la cabeza. El otro es un texto propio del artista. El sonido de los pasos y ambos textos recitados continúa pausadamente durante el *black out* generando un contraste rotundo entre imagen, performance y palabras.^[10]

Guillermo Vega Fischer, pianista y cantante, combinó para la intervención 5 varios materiales sonoros. Al comienzo se oyen pasos y ruidos cotidianos como goteos y sirenas que van incrementando intensidad y densidad. Luego de la pantalla negra se le suman a estos sonidos un fragmento del tango «Loca» de Jovés y Viergol en la versión de D'Arienzo con la voz de Libertad Lamarque. Esta mezcla compone un empaste sonoro fastidioso y abrumador en concordancia con la imagen de la danza.^[11]

La intervención 6 a cargo de Diego Ernesto Rodríguez, actor y director de teatro, sorprende al sonorizar la escena de Pina con un fragmento del discurso del renunciamiento de Eva Perón. En este otro contexto visual las palabras de aquel renunciamiento parecen adaptarse a la imagen: «no me hagan hacer lo que no quiero hacer». Aquella voz potente por momentos se colma de congoja, desasosiego y tristeza por la agonía del cuerpo debilitado por el cáncer.^[12]

La intervención 7 realizada por la dupla de Bárbara Bilbao (texto y voz) y Magui Lemos (música) eligen incluir sonidos electrónicos —filosos y chirriantes— y un texto propio que versa sobre el cuerpo, la piel, la mirada: «mi cuerpo es mío». Las palabras son pronunciadas con una voz femenina pausada, tranquila, reflexiva. Esos versos aparecen, se superponen, se enciman, se interrumpen, se repiten de manera fragmentaria, interrogante e insistente como los hombres cuando abordan el cuerpo de la mujer. Durante la pantalla negra se suspenden los sonidos y quedan las palabras: «el horror a veces no puede ser narrable». Al retomar la imagen, la música acrecienta velocidad e intensidad y el discurso interpela con preguntas: «¿Cómo hacer audible la presión, cómo hacer visible el grito? [...] la necesidad de sublevar la ira, y al fin, sublevarse».^[13]

Pablo Monteys prefiere el sonido del saxofón, instrumento que domina, y el estilo jazzístico para la intervención 8. Suenan dos líneas melódicas conformando una polifonía atonal polirrítmica interpretada por saxos asordados pero estridentes que ejecutan, o bien notas largas, o bien unas pocas notas de alturas cercanas seguida de saltos, de duraciones variadas y aleatorias. El sonido es molesto, y a la vez ensordecedor, asociando sensaciones a la imagen del abuso. Esto mismo continúa durante y luego del *black out* acelerando el *tempo* hasta que llega un aliento final, un último suspiro.^[14]

Carolina Piola, egresada en Letras y dramaturga, tiene a cargo la intervención 11. Ella recurre a frases inconexas enunciadas por una mujer, que sugieren estar extraídas de una escena teatral en la que la que habla de cuestiones cotidianas barre el piso con una escoba mientras parece haber otra persona (¿la hija?) que no emite palabra. No hay diálogo, no hay intercambio, solo hay una palabra que no percibe el grito silencioso que no se oye, pero que genera tensión dramática a través del contraste imagen/sonido.^[15]

Finalmente, Matías Giuliani y Silvina Zincolillo, ambos compositores vinculados a las propuestas de performance, intervienen la última escena. Al comienzo no le agregan ningún sonido hasta que el plano se abre y se recupera la toma de la película que había sido editada por Delgado colocando el *black out*. Luego de ese minuto de silencio comienza una explicación que versa sobre la definición de restauración y que evidencia lo que sucede respecto al sonido: «ahora vamos a restaurar el sonido [...]. En el campo del arte la restauración está vinculada a los procesos que se llevan a cabo para preservar o devolver la originalidad de un bien cultural». Vuelve el sonido original de la coreografía un tango abolerado titulado «Früling und Sonnenschein» de Robert Gaden (1937) interpretado por Juan Llosas, su orquesta de tango y el cantante Rudi Schuricke. En este caso, al enunciar oralmente lo que se observaba o percibía respecto a la forma, también expresa una discordancia al no percatarse del contenido en dicha verbalización.^[16]

3.3. Intervenciones 9 de Nati Iñón y 10 de José Halac

Este apartado se centra especialmente en las dos intervenciones en las que predomina la voz como instrumento afectivo. En ellas se utilizan efectos vocales que cobran sentido al devenir emociones internas encarnadas y descarnadas que afloran a través de vocalizaciones sin texto como meras sonorizaciones vocales sin palabras. Ambas actúan como si el despojo de la semanticidad de la palabra exteriorizase la emoción y explicitase su performatividad. Entre el cuerpo y el lenguaje está la voz en tanto emisión, en tanto sonido, en tanto «emanación de aliento» expresa Le Breton (2021, p. 6). Esas articulaciones, inflexiones, rugosidades, cualidades físicas y afectivas de las vocalidades son las que contrastan significado en estas dos intervenciones. Las voces son representaciones socioculturales e inmediatamente cuando las oímos las asociamos a un género a partir de su tesitura, por eso «la voz es sexuada, menonimia de una persona» señala Le Breton (2021, p. 153). Es aquella performance en tanto materialidad física, afectiva y sexual, aquel «grano de la voz» al que Barthes refiere (2013, p. 160), lo que colorea un estado emocional y asume en estas dos intervenciones un rol-personaje de la escena de danza.

Nati Iñón es cantante. «Ella se paró frente al micrófono e hizo eso», nos comentó Delgado.^[17] Ante su intervención es ineludible la alusión a *Sequeza III* de Luciano Berio por la presencia de efectos vocales similares. La mujer está sola y ellos son muchos. Nati encarna vocalmente el sufrimiento expresado gestualmente por el rostro cabizbajo de la bailarina, los hombros y brazos inertes, el cuerpo turbado, abrumado, desganado. Dicha cantante realiza esta sonorización interpretando vocalizaciones que aumentan progresivamente su intensidad. Los sonidos de su respiración se van acelerando y agitando. Cuando se incrementa el contacto de los hombres sobre el cuerpo de la mujer se intensifican los quejidos agudos que inquietan y sugieren molestias. Los manoseos se proporcionan cada vez más apresuradamente, y los que inicialmente se perciben como suspiros o susurros se vuelven temblores vocales tan fuertes que se pueden asociar a la zozobra o al miedo. También en otros momentos se oyen sollozos, la mujer parece llorar internamente y se percibe una consternación o angustia que la paraliza, un miedo que la abrume, la impacta y silencia. Ellos hacen con ella lo que les place. La humillación que la mujer padece al ser dominada indudablemente la atemoriza, la desconsuela y le duele. El miedo y dolor de la performance y de lo sonoro se fusionan y todos los efectos vocales —quejas, llantos, susurros, temblores vocales, risas nerviosas y los gritos contenidos— contribuyen a sumarle dramatismo a la escena. Frente al horror y la impotencia, cuando el cuerpo se topa con lo brutal y aterrador aparece el grito, que «es un límite de la voz, una confrontación simbólica con la muerte» expresa Le Breton (2021, p. 102). Asimismo es un intento de liberación, una manera de tratar de repeler la agresión, un dispositivo de alerta, un pedido de auxilio. Nati desde la performance sonora empatiza con la mujer víctima de abuso, asume su dolor y grita, grita por ella, como si se reuniese al unísono el cuerpo de la bailarina y su voz.

José Halac, compositor e investigador de música de la Universidad Nacional de Córdoba, realizó la intervención 10 también con vocalizaciones, en esta oportunidad se reconocen voces masculinas mezcladas con otros ruidos como de objetos cotidianos y una viola cuyas cuerdas son raspadas de modo brusco sorpresivamente.^[18] Las voces masculinas emiten onomatopeyas y diversos efectos vocales raspados, con rusticidades como gruñidos, ronquidos, bufeos, resoplidos como de animales salvajes. Estos efectos se van superponiendo polifónicamente aumentando en número e intensidad coincidiendo con la imagen del ingreso de cada vez más hombres a la acción de acoso. Cuando llega el *blackout* se hace una pausa, hay un suspiro o respiración profunda —¿es ella que aún respira?—. Al regresar la imagen las voces son más profundas, graves e hirientes y coinciden con el aumento de la crueldad que implica la invasión del cuerpo de la mujer y su abuso. Las vocalizaciones se tornan más intensas como también es más violento el accionar masculino, aumenta la manipulación que realizan a la protagonista. La sobrecarga incesante de los sonidos y la penetración a su intimidad se acrecienta cuando, además, se involucra ferozmente la viola restregada, raspada agresivamente. Imagen y sonidos hacen que la escena se vuelva más densa, más fuerte, más incómoda. ¿Hay disfrute y excitación en estas acciones? A través de esta intervención sonora, José logra resignificar la mirada y develar las voces de ellos, las de los varones violentos que acosan y abusan. Son voces de monigotes, burlones, estúpidos, pero peligrosos porque atemorizan en grupo. A esa manada de psicópatas insensibles e impunes, José les coloca voces toscas casi monstruosas sin articulación de palabras como una manera de denigrarlos, criticarlos, denostarlos.

En esta dupla de intervenciones sonoras las voces y sus efectos adquieren potencialidad emotivo–afectiva a través de ligar dichas performances musicales a la escena de danza. La voz, en estos ejemplos, asume el poder simbólico de toda representación (Le Breton, 2021, p. 9) y sus inflexiones colman de sentidos afectivos, más allá de si se articulan, o no, palabras. Frente a la misma escena, cada una de estas dos sonorizaciones imprime vocalmente diferentes emociones, puesto que a partir de aquellas vocalidades se acentúa uno u otro sentido emocional: miedo–angustia–humillación–dolor en el caso de Nati Iñon y disfrute–excitación–goce–dominación en el caso de José Halac. En esas intervenciones sonoras también se proyectan deseos, expresando el placer o el displacer. En ambos casos, la voz aparece como emanación de los personajes de la escena, como encarnación sonora de cada rol: la mujer sometida, humillada, atemorizada, y los hombres abusadores que hallan disfrute frente al abuso.

4. Resonancias político–afectivas

Se ha planteado al comienzo de este trabajo una propuesta de análisis hermenéutico–crítico de las intervenciones sonoras centrando la mirada en las emociones como expresiones políticas y en su principal soporte: el cuerpo. En el caso estudiado son portadores emotivo–afectivos los cuerpos de bailarines/as de la coreografía *Kontakthof* de Pina Bausch y los de los/as intérpretes musicales de *No! Doce intervenciones...*, ya que con sus sonorizaciones han aportado un nuevo sentido a la misma escena de danza: visibilizar y reflexionar sobre la violencia de género. Dicha obra, surgida en la coyuntura de la pandemia de COVID –19 que significó que durante el año 2020 el aislamiento social preventivo y obligatorio, no ha detenido los casos de este tipo de violencia ni en Argentina ni en el mundo.

Las imágenes visuales, sonoras y performáticas que se reúnen en las doce sonorizaciones admiten ser contempladas considerando la dimensión política o politicidad de la performance que nos aporta Vujanovic (2013). A modo de síntesis, podemos resumir que las problemáticas acerca de la politicidad en una práctica artística implican discusiones en torno a cómo los sujetos performan en la esfera pública, cómo se dan las relaciones de poder entre ellos y cómo moldean un orden simbólico y emocional social a partir de los discursos que circulan en ella. En el caso estudiado hemos detectado que se entrelazan los tres aspectos de la

politicidad de la performance. En primer lugar, como performance comprometida o arte militante cuya pretensión es generar conciencia acerca de la violencia de género. Casi a modo de manifiesto político-artístico en el blog donde estuvieron situadas virtualmente las intervenciones se leyó: «que se convierta en una referencia más que ayude a visibilizar, desde el arte, un hecho cotidiano que nos atañe a todos por igual».^[19] En segundo lugar, la politicidad del *medium* de la performance. El cuerpo/voz/sonido en los ejemplos analizados son materialidades que carecen de neutralidad y objetividad, están cargadas de sentidos metafóricos ya que el modo en cómo se expresan los sonidos refuerzan las imágenes de los cuerpos danzantes de la escena seleccionada de la película. Finalmente, se observa la politicidad del modo de producción de la propuesta performática al ser llevada a cabo con recursos tecnológicos disponibles, intercambiando conocimientos artísticos, interviniendo de manera colaborativa a través de contactos creativos y compartiendo en las redes sociales abiertamente la difusión de la producción co-creada. Si bien Delgado centralizó y coordinó la producción, el resultado es un trabajo creativo en equipo que potenció a las intervenciones sonoras como estampas de gran impacto emotivo-político dada la coyuntura en la que fueron creadas y exhibidas.

Además, concebimos que la dimensión política se halla inexorablemente imbuida como preocupación reflexiva en las prácticas artísticas contemporáneas —voluntaria o involuntariamente— tal como lo expresa Franko (2019). A su vez, analizar la politicidad implica una interpretación con enfoque de género dado que desde sus inicios las teorías feministas han acercado preguntas acerca de los órdenes público y privado en relación con la distribución de los roles de género según el sexo biológico asignado al nacer y sobre cómo la experiencia subjetiva repercute y estructura la vida política, que han resumido, en la década del setenta, las investigadoras feministas radicales como Carol Hanish y Kate Millet con la frase «lo personal es político» (Butler, 1990).

Si bien son doce las sonorizaciones, para este trabajo se hizo foco en el análisis de dos que presentan performances vocales asemánticas y que expusieron principalmente las siguientes emociones: miedo, dolor, indiferencia, falta de empatía. Ambas exhiben lo que Pablo Gianera (2018, p. 36) denomina como «emancipación del significante» porque se exhibe una enunciación sonora/poética que habilita el sentido emocional. Por su parte, la intervención sonora número 9 realizada por Nati Iñón se centra en la enunciación femenina como si todos los sonidos emitidos vocalmente fuesen el *alter ego* de la mujer que está padeciendo los abusos: sus temores, su fastidio y su desazón son los que impregnan la performance con quejidos, suspiros, sollozos, agitación, grito contenido, respiración temblorosa y agitada. En contraste, la intervención número 10, a cargo de José Halac, se contrapone al intercalar efectos vocales toscos y turbados, así como onomatopeyas que sugieren animales, bestias brutas y desaforadas. Esta sonorización alude al rol dominante masculino que encuentra placer en el ejercicio de poder y control sobre el cuerpo femenino. Aquel abuso es aún más brutal al perpetrarse en grupo y evidencia no solo la deshumanización y ninguneo hacia la mujer sometida, sino la impunidad y complicidad de un grupo de hombres que legitiman la acción, sin percibirla como un acto de violencia de género. En estas dos intervenciones puntualizadas, los sonidos y las imágenes de la danza se potencian performativamente, entendiendo que lo performativo (Butler, 1990) se aloja no solo en los patrones verbales sino en aquellos que son reiterados, normados, obligados y naturalizados.

La imagen de la escena de danza de Pina Bausch es contundente por sí misma pero con el recurso de la repetición de dicha performance que propone Delgado, a través de la observación de doce intervenciones, favorece la amplificación de los sentidos emotivos ya descritos. Si en la tarea de espectación recorremos las doce propuestas de manera consecutiva, siguiendo o no el orden planteado, la repetición de las imágenes incrementa el agobio y la repulsión frente a la imagen de abuso. Por acumulación y variedad sonora se acrecienta la perplejidad ante lo que parece inevitable, se dilata la agonía frente la impotencia que produce observar el abuso colectivo. La sucesión de la misma escena doce veces es muy contundente, la recurrencia se

torna un pájaro carpintero que picotea el tronco del árbol y carcome. Aunque cambien los sonidos, las doce intervenciones sonoras van generando más tensión. Cada representación se vuelve más sombría a tal punto que incluso el gesto de la bailarina parece más adusto. Por lo que se vuelve una intermitencia que desgasta, que lastima, que acrecienta el dolor y que pretende generar conciencia y empatía a espectadores virtuales. La repetición como recurso estético característico del trabajo coreográfico de Pina Bausch en sus obras es retomada por la propuesta de Delgado como un rompecabezas, cuyas doce piezas tienen algo en común (la imagen) y algo que las diferencia (el sonido). Estos fragmentos son como huellas dejadas por cada performance sonora, trascienden la experiencia corporal de los/las intérpretes y actúan performativamente invitando a pensar sobre el placer/el displacer, la ternura/la crueldad, el miedo/la indiferencia, el cuerpo femenino como objeto, el ejercicio de poder y dominación masculina, la disyuntiva dominante–dominado.

Por todo lo expresado, el guion coreográfico de sonorizaciones trazado por Delgado y sus colaboradores co–creadores con la repetición de la performance de danza compuesta por el fragmento seleccionado de *Kontakthof* y dispuesta para la visualización *online* en el orden que elijan las personas del público contiene rasgos de coreografía siguiendo a Foster (1998) y en ese sentido es que propongo la categoría *rastros coreográficos*. Se trata de resonancias o vestigios de sucesivas performances de apariencia caótica como un palimpsesto en la que resuenan valores culturales del cuerpo y de las identidades individuales y sociales que contienen algunos movimientos codificados y convencionales pero también otros oscuramente polisémicos. Es justamente esta vacilación semántica, esa potencial metáfora inacabada, lo que le aporta un carácter inconcluso en cuanto a su sentido afectivo. La coreografía *No! Doce intervenciones...* nos habilita preguntas tales como: ¿Son las mujeres sujetos u objetos disponibles para el goce masculino? ¿Cuál es el límite del contacto entre las personas? ¿Cómo se pasa de una caricia a un abuso? ¿Qué sonidos asociamos socialmente al miedo, a la humillación, al placer, a la brutalidad? ¿Cómo suena el dolor de un cuerpo violentado?

Si las obras de arte nos conmueven, nos deja perplejos,

nos interpelan, nos dicen algo inefable, es por ahí,

es entonces lo que nos hace más ricos y mejores

(Delgado, 2020)

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara. (2015). *La política cultural de las emociones*. PUEG.
- Antacli, Paulina. (2016–2017). Pina Bausch y el paradigma de la ninfa posmoderna. *Avances. Revista de artes*, 26, Universidad Nacional de Córdoba.
- Arfuch, Leonor. (2016). El «giro afectivo». Emociones, subjetividad y política. *Revista de Signis*, Federación Latinoamericana de Semiótica, 24, enero–junio, 245–254.
- Barthes, Roland. (2013 [1981]). *El grano de la voz. Entrevistas 1962–1980*. Siglo XXI Editores.
- Bartoszynski, Kazimierz. (1998). *Teoría del fragmento*. Episteme.
- Bausch, Pina. (Directora). (1978). *Kontakt[hof]*[Obra de danza]. Tanztheater Wuppertal.
- Bausch, Pina. (Directora).(1980). *Tanztheater Wuppertal: Segunda juventud, Café Müller, Consagración de la primavera, Lugar de contacto*. [Programa de mano]. Teatro Municipal General San Martín, 23–27 de julio.
- Bausch, Pina. (Directora). (1994). *Tanztheater Wuppertal: Bandoneón*. [Programa de mano]. Teatro Municipal General San Martín.
- Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Brandariz Portela, Tania. (2021). Los mitos de la violación en el caso de «La Manada». Una crítica a la división patriarcal público / privado. *Investigaciones feministas*. Universidad Complutense de Madrid, 12 (2), 575–585.
- Buch, Esteban. (2023). *Playlist. Música y sexualidad*. Fondo de cultura económica.
- Butler, Judith.(1990). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. Sue–Ellen Case (eds.) *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Johns Hopkins University Press, 270–282.
- Corrado, Omar. 2010. Llorenc Barber suena Buenos Aires. Glosas desde mi espadaña. *Campanas de Buenos Aires*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 56–66.
- Delgado, Marcelo. (27 de noviembre de 2021). *Comunicación personal*.
- Delgado, Marcelo. [Usuario] (10 de noviembre de 2020). *La obra de Pina Bausch representa una de las cumbres artísticas de nuestro tiempo*. Facebook. <https://www.facebook.com/share/p/183ZqEPfH/>
- Foster, Susan Leigh. (1998). Choreographies of Gender. *Signs*, 24, 1–33.
- Franco, Mark. (2019). *Danzar el modernismo. Actuar la política*. Miño y Dávila.
- Franco, Mark y Vallejos, Juan Ignacio. (2021). Teatralidad y performance en Foster y Butler: sobre el lugar de la coreografía en la filosofía. *Debate Feminista*, 31 (62), julio–diciembre, 47–71.
- Garda Salas, Roberto y Huerta Rojas, Fernando. (coord.). (2009). *Estudios sobre la violencia masculina*, Instituto Nacional de Desarrollo Social.
- Gianera, Pablo. (2018). *Componer las palabras. Ensayos sobre música y lenguaje*. Gourmet Editorial.
- Godínez Rivas, Gloria. (2014). *Cuerpo: Efectos escénicos y literarios*. Pina Bausch. [Tesis de doctorado. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria]. Repositorio de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España.

- Goffman, Erving. (1970). *Ritual de la interacción*. Tiempo contemporáneo.
- Lábbate, Beatriz. (2006). Teatro–danza. Los pensamientos y las prácticas. *Cuadernos de Picadero*, 10, septiembre, Instituto Nacional del Teatro.
- Le Breton, David. (2021). *Estallidos de la voz. Una antropología de las voces*. Topía.
- Liut, M. 2009. Notas al pie de la ciudad. Arte sonoro para sitios y tiempos específicos. *Letra, Imagen y Sonido. Ciudad mediatizada*. Ciencias de la comunicación. Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 3, 85–99.
- Macón, Cecilia. (2013). Sentimus ergo sumus. El surgimiento Del giro afectivo y su impacto sobre La filosofía política. *Revista latinoamericana de filosofía política*, 2 (6), 1–32.
- Macón, Cecilia. (2014). Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema. *Debate feminista*, 49 (abril) 164–186.
- McClary, Susan. (2023). *Cadencias femeninas: música, género y sexualidad*. Universidad Alberto Hurtado.
- Moraña, Mabel. (2012). Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas. *El lenguaje de las emociones*. Iberoamericana, 313–337.
- Solana, Mariela. (2017). Relatos sobre el surgimiento del giro afectivo y el nuevo materialismo: ¿está agotado el giro lingüístico? *Cuadernos de filosofía/69*, julio–diciembre, 87–103.
- Solana, Mariela y Vacarezza, Nayla. (2020a). Relecturas feministas del giro afectivo. *Estudios Feministas*, Universidade Federal de Santa Catarina, 28 (2), 8–2020.
- Solana, Mariela y Vacarezza, Nayla. (2020b). Sentimientos feministas. *Estudios Feministas*, Universidade Federal de Santa Catarina, 28 (2), 8–2020.
- Urondo Contemporáneo. (9 de noviembre de 2020). *NO. Doce intervenciones de artistas argentinos sobre una escena de Pina Bausch*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/@urondocontemporaneo711>
- Valdebenito, Lorena. (8 de julio– 2 de septiembre de 2021). Música, afectos y género: representaciones y discursos sobre sujetos en las músicas populares. [Seminario de posgrado]. Universidad Nacional de Quilmes.
- Verzero, Lorena. (2020). Cuerpos subvertidos. Artes escénicas y memoria en el siglo XXI. El caso argentino. *Historia y Memoria*, junio–diciembre, 137–172.
- Vujanovic, Ana. (2013). Notes on the Politicality of Contemporary Dance. G. Siegmund y S. Hölscher (eds), *Dance, Politics and Co-Immunity*, Diaphanes, 181–191.
- Wenders, Win. (Director). (2011). *Pina*. [Película]

NOTAS

- [1] En adelante la obra será mencionada como *No! Doce intervenciones...* La misma se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/@urondocontemporaneo711/videos> [última consulta: 10 de abril 2025]
- [2] Marcelo Delgado es compositor, director y docente nacido en Buenos Aires en 1955. Desempeña su labor docente en la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad Católica Argentina, en el Conservatorio Manuel de Falla y en el Conservatorio Piazzolla. Creó y dirige la Compañía Oblicua que se especializa en música contemporánea y el coro Amicanto. Además ha sido invitado a dirigir

otros ensambles. Es un compositor muy prolífico y ha obtenido numerosos premios. También suele coordinar ciclos de música contemporánea en diversos escenarios de la ciudad de Bs As. (<http://marcelodelgado.com/bio>)

- [3] Se denomina comúnmente de este modo a la violencia de género perpetrada por un grupo de hombres hacia una mujer. Sin embargo, esta alusión a la animalidad es criticada desde los movimientos feministas que expresan que esta referencia es un modo de justificar el accionar instintivo de los hombres que ejercieron esa violencia y de reforzar el mito sobre el espacio público, reservado a los hombres, y el privado, a las mujeres (Brandariz Portela, 2021).
- [4] Artículo de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en el que se destaca la continuidad de los femicidios y violencia de género en contexto de aislamiento por COVID 19. <http://bit.ly/3YxSWia>
- [5] El movimiento feminista que embandera la consigna NI UNA MENOS se expresó en una multitudinaria movilización masiva en Argentina el 3 de junio de 2015, motivada por el femicidio de Chiara Paez, una adolescente de 14 años que estaba embarazada y fue asesinada por su pareja. A partir de entonces, todos los años se convoca a marchar bajo la premisa «Basta, nos están matando» y de ese modo visibilizar una realidad cotidiana que sigue sucediendo y que legitima que una mujer cada 30 hs sea asesinada por razones de género.
- [6] Pina Bausch se presentó con su compañía en dos ocasiones en Buenos Aires: en 1980 en el Teatro San Martín con dos programas: el primero, los días 23 y 24 de julio incluyó *Segunda Juventud, Café Muller* y *Consagración de la primavera* y, el segundo, los días 26 y 27 de julio *Lugar de contacto*. En 1994 volvió con la obra *Bandoneón* que contenía músicas de tango (Bausch, 1980, 1994: <https://cedoc.complejoteatral.gob.ar/index.php/Search/objects?search=pina+bausch>)
- [7] <https://www.youtube.com/watch?v=Ii62Bwm9ITQ&list=PLRBGitUsmeC9T1DbFM7XExx8IbjyRx2ZU&index=2>
- [8] <https://www.youtube.com/watch?v=tYjJEbbpOi0&list=PLRBGitUsmeC9T1DbFM7XExx8IbjyRx2ZU&index=10>
- [9] <https://www.youtube.com/watch?v=l0NqhtmciLM&list=PLRBGitUsmeC9T1DbFM7XExx8IbjyRx2ZU&index=4>
- [10] <https://www.youtube.com/watch?v=d6FVfRdsoWY&list=PLRBGitUsmeC9T1DbFM7XExx8IbjyRx2ZU&index=5>
- [11] <https://www.youtube.com/watch?v=kqnjRTgyScg&list=PLRBGitUsmeC9T1DbFM7XExx8IbjyRx2ZU&index=6>
- [12] <https://www.youtube.com/watch?v=Ymvi7-UcEgg&list=PLRBGitUsmeC9T1DbFM7XExx8IbjyRx2ZU&index=7>
Ineludible y trágica coincidencia de los archivos referenciados: Eva Perón y Pina Bausch mueren de la misma enfermedad.
- [13] <https://www.youtube.com/watch?v=LhJqFnwIbPM&list=PLRBGitUsmeC9T1DbFM7XExx8IbjyRx2ZU&index=8>
- [14] <https://www.youtube.com/watch?v=EEr0AAuvFiM&list=PLRBGitUsmeC9T1DbFM7XExx8IbjyRx2ZU&index=9>
- [15] <https://www.youtube.com/watch?v=IV6d2Lfj8BA&list=PLRBGitUsmeC9T1DbFM7XExx8IbjyRx2ZU&index=12>
- [16] <https://www.youtube.com/watch?v=MCKKNIKClZY&list=PLRBGitUsmeC9T1DbFM7XExx8IbjyRx2ZU&index=11>
- [17] <https://www.youtube.com/watch?v=48zBHE5ENPk>

[18] <https://www.youtube.com/watch?v=wQuty77AJJA&t=150s>

[19] <https://sites.google.com/view/nodoceintervencionesdeartistas/no> (consultado por última vez en julio 2024).

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/645/6455317002/6455317002.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Signorelli Mariana Lorena

No es no. Rastros coreográficos y sonidos afectados en la obra *No!* de Marcelo Delgado (2020)

No it is not. Choreographic traces and affected sounds in Marcelo Delgado's No! (2020)

Revista del Instituto Superior de Música

vol. 1, núm. 27, e0083, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

extension@ism.unl.edu.ar

ISSN: 1666-7603

ISSN-E: 2362-3322

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2025.27.e0083>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.