

El paisaje sonoro de ciudades posibles

MOLINARI, Leticia / UNA – molinarileticia60@gmail.com

Eje: enfoques y rupturas en las producciones en los márgenes de la historia del arte

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Arte sonoro – Política – Ciudad – Proyecto Argentina Suena.

Resumen

Bajo la gran campana del arte sonoro, artistas de diferente procedencia disciplinar proponen experiencias y proyectos de participación colectiva que se inspiran en el sonar de la vida urbana y utilizan su registro como material creativo. Se trata de un proceso donde se ponen en juego los vínculos con el sonido y las posibles connotaciones atribuidas por el oyente, así como las cuestiones relacionadas con la identidad y pertenencia de los grupos humanos a partir de los usos y significaciones de espacios dentro de la ciudad. Estas acciones artísticas estrechan su lazo con la idea de política como un sistema de organizar relaciones sociales, compartir espacios, escuchar y expresarse. Entendemos que el Proyecto *Argentina Suena* es parte de las producciones que se orientan en este sentido en tanto convocatoria a la composición de obras sonoras elaboradas a partir de la problematización de los paisajes sonoros locales y que albergan la voz y los sentires de los otros.

Introducción

Durante las últimas décadas, los artistas han puesto especial interés en los sonidos del entorno en consonancia con aquella afirmación del economista argelino Jaques Attali «El mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha» (1995, p.11); un interés que se traduce en beneficio recíproco por el cual los sonidos no solo informan acerca del mundo, sino que además nutren al campo artístico. La percepción de los eventos auditivos que ocurren en el lapso de un recorrido y de la extensión que inunda un sonido antes de su cese se convierte en una forma de escucha que conjuga y articula tiempo y espacio y que además subyace en producciones artísticas de difícil clasificación; esto ha dado lugar a expresiones como *arte intermedia* (Dick Higgins) o *arte expandido* (Rosalynd Krauss) entre otros intentos de

agrupar los diferentes formatos. Uno de esos términos es *arte sonoro*¹ acerca del cual hay acuerdo en describirlo como un campo creativo amplio y diverso condicionado únicamente al uso del sonido como medio expresivo; bajo esta gran campana, artistas de diferente procedencia disciplinar proponen experiencias y proyectos de participación colectiva, a veces inacabados o en constante construcción. Más allá de definiciones posibles y antecedentes más o menos precisos, el arte sonoro se constituye como un área creativa particular gracias al conjunto de intereses y modos de realización en torno al sonido y a las relaciones que este entabla no solo con otros medios de producción artística sino con áreas del conocimiento humano.

Ciudades y entornos sonoros

El interés por el paisaje sonoro adquirió centralidad y convocó a pensadores y artistas que encontraron puntos en común y desarrollaron cruces entre sociedad, cultura y naturaleza expresados en reflexiones teóricas y obras creativas. Es importante destacar que el entorno sonoro urbano está organizado de antemano y todos los habitantes forman parte de él, circunstancia que tiene algo de externo y juega en el borroso límite de lo propio y lo participativo como también tiene algo de inmediatez, de compartir un presente, de la vigencia de ciertos recuerdos comunes y de imaginar un futuro en el mismo lugar. Compositores de diferentes latitudes se alimentan de los materiales del entorno sonoro cercano y su tratamiento en la producción de obras electroacústicas deja entrever subjetividades y vivencias en espacios urbanos y rurales circundantes. Por otra parte, hábitos, cuestiones de pertenencia o rasgos de identidad de los individuos y comunidades encuentran el modo de mostrarse en festejos, protestas, formas de confrontar y de hacerse oír propias de los grupos urbanos; se trata de un conjunto de expresiones sonoras marcadas por la presencia en el lugar que a veces reclaman la escucha del otro y que otras veces son el resultado de rutinas e intereses más individuales pero que en todo caso sacan a la luz modos de convivencia y a veces también revelan juegos de poder.

De esta forma, capa sobre capa, unos sonidos por sobre otros acompañan las transformaciones urbanas. El urbanista norteamericano Kevin Lynch se refirió a mirar y leer la ciudad teniendo en cuenta la pauta temporal y advertía también la necesidad de un «auditorio más atento y de espíritu más crítico» (1960, p.140); estas afirmaciones las hizo en torno a los años sesenta cuando surgían intereses y preocupaciones por el ruido desde las más diversas disciplinas y cuando el polifacético compositor canadiense Raymond Murray Schafer acuñó el término paisaje sonoro.

¹ La primera vez que se documentó su uso fue en la muestra de arte de Sound/Art, New York, 1983.

El artista y sus búsquedas

Los artistas sonoros suelen vivir en la ciudad que registran o puede darse por seguro que son habitantes de alguna ciudad, por lo que el engranaje urbano no les es ajeno y saben de marcas sonoras, zonas de flujo y detención, áreas de esparcimiento, lugares de protesta, espacios de celebración y allí se dirigen a recolectar los materiales sonoros. Estas capturas son el trabajo de campo inicial que despliega dos corrientes de pensamiento entre quienes se dedican al paisaje sonoro: la que entiende que el paisaje real es en sí mismo una obra sin más intervención del artista y la que considera que es material para elaborar. En la primera, el paisaje sonoro tal como se manifiesta contiene los *objetos sonoros* en las condiciones de relación que entablan en su medio, una trama dinámica, cambiante y natural hacia la que es posible dirigir una escucha atenta y focalizada sea a través de registros participativos de campo o bien de una experiencia comunitaria en vivo.² En la segunda, fragmentos sonoros registrados y editados resultan disparadores de obras que suelen denominarse electroacústicas, acusmáticas, sonogramas o experimentales. Ambas formas de entender el paisaje sonoro no son sino la expresión de un amplio debate en torno a la importancia del trabajo en el arte, una problemática que además tiende a desdibujar peligrosamente sus fronteras disciplinares. Estas cuestiones se plantearon a mediados del siglo XX en torno a expresiones del minimalismo y el filósofo Mario Perniola vuelve a esa época cuando hacer arte «podía incluir acciones mínimas como extraer un objeto de su contexto de uso e introducirlo en el dominio del arte» (2016, p.8). Por su parte, el antropólogo británico Alfred Gell (1998) se refiere a objetos naturales o casi sin intervención que son venerados como obras de arte y que por ende no llevan asociado un nombre de artista, tal el caso de las piedras en Japón o India, actitud en contraposición a cierta idea de indiferencia que rodea a los objetos cotidianos en la cultura de occidente. Si cambiamos las piedras por el sonar urbano, tendría lugar la pregunta por el autor del paisaje sonoro real dado que todos los sujetos inmersos en él lo hacen posible. Así, para algunos la mediación artística no bastaría con el gesto inicial del compositor quien como oyente, y gracias a su experticia auditiva, descubre la riqueza de tramas sonoras hasta entonces desapercibidas, las recoge, las pone en circulación y comunicación y sensibiliza otras subjetividades. Por el contrario, entendemos que ese gesto de recolección también da cuenta de una subjetividad que eligió el momento y determinó el lugar, cuando ya antes había escogido los sistemas de captura y registro y para luego instrumentar el soporte de acceso.

² Sobre estas experiencias, nos hemos playado anteriormente en «El proyecto sonoro de una comunidad» (Molinari, 2019).

Arte sonoro y política

Los debates teóricos en torno a la relación entre música y arte sonoro están vigentes; dentro del abanico de posibilidades, y superando ciertas posturas antagónicas, pareciera afirmarse la idea de una cierta continuidad que se afianza en la producción creativa con sonidos como lugar común para expresar y acompañar los modos actuales de sentir, percibir y vincularse con el mundo (M. Iges, M. Rocha Iturbide, H. Druetta, W. Furlong, entre otros). Esta línea de pensamiento permite actualizar las reflexiones expresadas a partir del arte en general y de la música que se extienden hacia la vida en sociedad y la política. Jacques Rancière (2005) encuentra que las semejanzas entre arte y política se expresan en la reorganización de los modos de sentir y percibir el tiempo y el espacio compartido, entendiendo que la política no se acerca tanto a cuestiones del poder como a los consensos y disensos que se dan en ese espacio y a las identidades en juego: «Arte y política se encuentran de esta manera ligados como formas de presencia de cuerpos singulares en un espacio-tiempo específico» (Rancière, 2011, p.36). Desde otra mirada, el etnomusicólogo John Blacking acuerda en que

[...] si una música determinada puede ser analizada y comprendida como la expresión mediante sonidos de la experiencia humana en el contexto de diversos tipos de organización sociocultural, no veo por qué no se debería analizar toda la música de la misma manera (en Hennion, 2002, p.135).

Esta proposición de Blacking contiene otras tantas reflexiones que estrechan los vínculos entre artistas, producciones y momento-lugar social (Harnoncourt, Hennion, Bardonny), pensamientos que entienden la política como un sistema de organizar las relaciones sociales no exento, al igual que el arte, de conflictos (Herrera Ortega, Rozitchner, Agnusdei, Maffesoli).

El teórico y músico alemán Ulrich Dibelius (2004) aborda estos vínculos en relación con «La música contemporánea a partir de 1945», como titula su libro, sin embargo, su lectura resulta esclarecedora trasladada al ámbito del arte sonoro. En él sostiene que «componer siempre es expresar la propia idea del mundo... el que la música acepte la realidad o la ponga en tela de juicio son factores políticos aunque actúen en el nivel figurado de lo estético» (*ibidem*, p.23) y más adelante continúa «los determinantes político-sociales generales de cada momento del presente no constituyen algo externo a ella sino más bien la base y condición que le confiere su propia existencia» (*ibidem*, p. 310). Dibelius plantea que las cuestiones de transferencia, intercambio y reciprocidad entre la realidad y el arte deben darse en forma pertinente y con sentido, lo que equivale a tener una actitud comprometida de acercamiento a la percepción del oyente y a las problemáticas que lo

atraviesan. Se trata de una triangulación que está en el corazón del arte que trabaja a partir de los paisajes sonoros.

Los modos de gerenciamiento que se ejercen sobre las ciudades alcanzan a regular parcialmente su funcionamiento e intereses, queda así espacio libre para la coexistencia de un flujo de alternativas de expresión que se organizan en el mapa social urbano por fuera del poder político. La existencia de grupos humanos, tal vez no duraderos o incluso efímeros, que manifiestan esos otros sentires o necesidades colorean el sonar ciudadano de ciertos espacios con emotividad a los que el artista, lejos de ser indiferente, está atento. Al respecto, el sociólogo italiano Michel Maffesoli (2007) se refiere a esos sitios, más o menos íntimos o públicos, con el término de «lugares emblemáticos»; son lugares de socialización, donde hay comunión, comunicación y por ello son también lugares de detención, de demora, donde el «incesante travelling (carruaje)» de trayectos o derivas se interrumpe para dar lugar a encuentros en que

[...] uno es de un mundo que se comparte con los otros. Mundo emocional, mundo afectivo que da todo su sentido y toda su fuerza a la expresión: *ética de la estética*. Hay una relación-uniión irreprimible entre el placer estético (la emoción común) y la armonía física y social (*Ibidem*, p. 50).

Pasear por el barrio, deambular por las calles, encontrarse en plazas o parques son imágenes cotidianas que surgen de esta lectura y se vinculan con aquellas acciones, cosas y lugares que el ciudadano común defiende ante los avances de una planificación urbana que mira a la eficiencia y productividad.

En el contexto de la conflictiva y cambiante vida social Alfred Gell (2016) sitúa el análisis de la producción artística y recupera aquellos vínculos que considera recíprocos en tanto dan cuenta de la relación entre quienes hacen, viven, transforman o incluso recuerdan. Gell entiende el arte como «un sistema de acción destinado a cambiar el mundo» (p.37), no necesariamente con hechos físicos sino a través de «acciones iniciadas por intenciones previas» (p.49), acciones que son sociales e intenciones que provienen del artista; de tal modo, sintetiza su abordaje como «una teoría de las relaciones sociales que prevalecen alrededor de las obras de arte...» (p.59).

Las obras

Las obras que integran el Proyecto *Argentina Suená*³ (2015) del Centro de Experimentación

³ Nos hemos referido en detalle a este proyecto en: Argentina Suená. Un proyecto artístico de alcance federal. *XVII Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, San Fernando del Valle de Catamarca, 02-05 octubre 2019. Cfr.: <https://www.ceiarteuntref.edu.ar/>

e Investigación en Artes Electrónicas (CIARTE), de la Universidad Tres de Febrero coordinado por Raúl Minsburg dan cuenta de estos abordajes teóricos con un propósito estético. Se trata de una propuesta que convocó a artistas de diferentes puntos del país para componer obras y cuyo eje temático fue la alusión a alguna problemática entre el ser humano y el sonido a modo de disparador.⁴

Los artistas tomaron elementos del propio paisaje sonoro y la forma en que algunas obras poetizan relaciones y conflictos humanos y ambientales es muy diversa, resultado de la conjunción de materiales localizados, estilos personales de composición y formato de obra elegido; sus compositores se refieren con precisión a estas cuestiones en textos que acompañan su presentación.

Lauquen de Javier Ortiz (Bariloche) es un paisaje sonoro que surge a partir de la preocupación por la contaminación sonora; dividido en dos secciones, conserva un cierto grado de verosimilitud a través del cual construye la unidad narrativa de la obra. En su transcurso y sin cortes, contrapone un primer ámbito urbano de mayor densidad y volumen sonoros a una extensa coda que recupera un sutil ambiente natural. En la primera parte, la panoramización de las fuentes da la sensación envolvente y de inmersión reforzada por una sonoridad abstracta, de timbre metálico, fluctuante y continua que sobrevuela como un interrogante la superficie de un discurso bullicioso; en la coda, el adelgazamiento sonoro pareciera remitir a un sereno y alejado espacio a la vez que exige una escucha muy atenta del recorrido expresivo. La misma inquietud subyace en la obra electroacústica *Bahía City a 100db* de Ricardo de Armas (Bahía Blanca) y por ello intenta crear sensaciones de malestar y tensión a través de la saturación sonora: grandes bloques de eventos sonoros internos en movimiento que se articulan suceden y chocan en el diseño de un ambiente de atmósfera onírica, casi futurista. Según su compositor, se trata de «un llamado de atención a un futuro próximo donde la escucha sea imposible» a través de un collage de sonidos abstractos salpicado de naturaleza y huellas de corporalidad. Diego Makedonsky transforma, desfigura y casi ahoga esas huellas en el transcurso de *Arquitectura Invisible (de una ciudad bifronte)*, un flujo sonoro asfixiante, estático y permanente, casi opuesto en apariencia a cualquier postal de la ciudad de La Plata pero que intencionalmente vuelve sobre esa contradicción desde una construcción sonora que remite a escuchas ficticias, posibles. En un texto elocuente se pregunta

[...] si la indagación artística de nuestros paisajes sonoros...consista en asumir el ruido, el rugido monstruoso de las ciudades, como correlato de un igualmente monstruoso y abismal silencio interior, para habitarlo, producir con y

⁴ Todas las obras mencionadas y los comentarios que las acompañan están disponibles en <https://soundcloud.com/argentinasuen>

en él y contemplarlo. Hace falta aquí una operación simbólica, una resistencia ante un espacio inhumano y alienante.⁵

Al respecto, el avasallante desarrollo industrial de la ciudad de Neuquén estimula a Fabián Urban a encontrar ese lugar por donde «se filtra la posibilidad de un intersticio para lo mínimo y lo indecible»; un retrato sonoro construido con sonoridades suaves que emergen y se fusionan sin interrupciones, eventos incidentales cuyo misterioso o casi secreto diálogo se alcanza a escuchar. De hecho, parece que la escucha ocupa una localización fija que se sugiere lejana, o al menos más distante que *A 8 milímetros de ella* como titula la obra; una distancia de quien se aleja, pero no se va pese a todo porque identidad, afectos y comunidad son fuertes nexos con la ciudad.

José María D'Angelo expresa esos sentires en *Intersticios del Tiempo-Capilla del Señor*, una pieza acusmática que se inspira y recupera «los intersticios del tiempo que fluyen, sin rumbo y entran momentos manifestando la identidad del lugar». Es una obra que incluye materiales grabados por los vecinos y cuyo armado sonoro tal vez refiera a una cierta poética de lugares amplios y abandonados, pues propone planos de lejanía y proximidad atravesados por amplios movimientos ondulantes y sugiere una presencia humana en armonía con un entorno natural prevalentemente dinámico. Esta relación equilibrada del hombre con su medio es la que recupera Juan Cofreces en *Sonograma Fueguino USHUAIA*. La obra parece querer contar un momento de la vida en el lugar con un importante grado de verosimilitud gracias a la sucesión ordenada de fuentes sonoras ambientales por las que avanza el relato; una estructura cíclica con interpolaciones que sugiere el desarrollo de un trayecto por espacios interiores y exteriores, de serenidad natural y de conflicto y algarabía urbana. Una propuesta semejante inspira *Un viejo mar*, paisaje sonoro de Fabian Racca en el cual el tránsito del narrador en su recorrido circular por Toay y Santa Rosa hilvana el relato pleno de episodios sonoros en un ambiente realista de localizaciones fijas y móviles, por espacios interiores y exteriores, con capas de sonidos cercanos y lejanos y la inclusión de voces testimoniales.

En *Jujuy 441, Merlo Buenos Aires* de Federico Barabino también se incluye el relato de vecinos que trae a la memoria lugares emblemáticos que ya no están y viejos entornos sonoros de los que quedan vestigios; se asemeja a la composición de un paisaje sonoro cuyos materiales han sido reorganizados y yuxtapuestos con un tratamiento casi rítmico en el cual la captura o grabación es una acción sonora, que lejos de estar disimulada, incluye en la obra al realizador. Los barrios, calles y entornos donde los ruidos son familiares de igual modo interesaron a César Alarcón y para *Ave Carnaval* realizó las capturas en dos

⁵ En *Asumir el rugido monstruoso para habitar la ciudad*. Disponible en <http://diegomakedonsky.blogspot.com/2012/10/revista-en-arte-backup-num-1.html>

sitios alejados en la provincia de Córdoba: las sierras y un barrio de la capital. La trama sonora de la obra equilibra la presencia de sonidos más abstractos y más referenciales en un juego dinámico de intercambio entre aflorar a la superficie sonora y sumergirse nuevamente sin desaparecer. Estos movimientos continuos en el discurso, sin la pretensión de un relato, mixturán y tensionan la profusión sonora de la naturaleza y de festividad barrial en una suerte de enrarecimiento que está presente hasta el inicio de la coda donde se evoca una serena nocturnidad para cerrar la obra.

Por el contrario, Hugo Druetta aborda la relación entre espacio urbano y rural en su obra *Paisajes Confusos: Ciudad y Campo* como una tensión, en este caso, entre el desorganizado crecimiento urbano de Santa Fe y la preservación de la naturaleza circundante. Ambos paisajes se presentan como retratos sonoros, comparten una paleta de fuentes naturales y la presencia de otras abstractas, resonantes y metálicas, de importante volumen sonoro; sin embargo, se contraponen en el tratamiento de la trama sonora. En *Ciudad* predominan las ondas residuales y dinámicas, las fusiones y amalgamamientos de aglomeraciones sonoras, la movilidad y panoramización de motivos que se presentan y retoman en forma textual o bien variados con una fluidez casi ininterrumpida. En *Campo*, por el contrario, predomina la quietud, es una sucesión de incidentes y detalles sonoros, hay silencios que articulan segmentos casi imperceptibles y el volumen sonoro acrecienta sobre el final.

Por último, Sergio Andrés Santi se detiene en el tiempo y el lugar del esparcimiento urbano en *Los Domingos de Daniel*, una obra acusmática que tiene un personaje: «Daniel es un vendedor de churros que todos los domingos recorre los parques de Rosario en su bicicleta. Parece reírse de sí mismo por su particular modo de expresarse tanto verbalmente como con su corneta». La obra despliega un campo sonoro predominantemente pulsado, con amplia variedad de sonidos abstractos que se amalgaman y otros referenciales que completan la colorida paleta. El sonido de la corneta puntualiza algunos seccionamientos a lo largo de la obra a la vez que desarrolla su propio discurso por vía de las transformaciones sucesivas a las que se someten sus niveles y variaciones de altura. Su preeminencia sonora en la obra recuerda que es en sí misma una marca, una sonoridad de gran significación para rosarinos los domingos.

En síntesis, el conjunto de obras descritas trata de composiciones sonoras realizadas a partir de capturas que sugieren recorridos y detenciones y otras que se aproximan a retratos contemplativos de un paisaje que se despliega; se trata de formatos que se nutren de la sonoridad de lugares emblemáticos existentes y otros que recuperan, a través de voces y relatos, la memoria de aquellos que lo fueron. A partir de una escucha atenta, podemos acercarnos a expresiones sonoras de grupos humanos que evidencian una profunda ligazón

con su lugar, añoranzas y modos posibles para un presente que refiere a un urbanismo en crisis.

A modo de cierre

Nos preguntamos: ¿qué es lo que da sentido a estas obras? Siguiendo el análisis del filólogo y músico español J. M. González Martínez (1996), las atribuciones de significación posibles se sostienen en los valores culturales dado que son composiciones que hacen resonar las voces de intereses sociales o ambientales de la comunidad, particularmente aquellas voces que quedan en los márgenes de la gestión urbana o incluso fuera de su planificación; por ello, los contenidos de las composiciones alcanzan a comunicar ese entorno a quienes lo integran e incluso más allá, a quienes pertenecen a medios similares o buscan abrir espacio para búsquedas semejantes. Además, son obras que establecen relaciones con otras producciones artísticas del medio, una suerte de atravesamiento estético que sumerge al oyente en un discurso elaborado para «contemplar» como nunca lo conocido. Se trata de una forma de apreciación entendida en términos de escucha, enrarecida y necesaria, que contiene reconocimientos y extrañezas, que remite a las derivas por recorridos familiares y vericuetos desconocidos para explorar y perderse en un complejo mundo sonoro. Ese juego de ambigüedades, esas zonas no tan certeras o frecuentes y la opacidad de tales relaciones son las que en cierta forma separan a la obra de la producción cotidiana del entorno.

Por otra parte, ¿qué calle, espacios o voces recupera el artista? Resulta indispensable detenerse en la mediación artística para pensar cómo el artista vive la ciudad y de qué manera entiende que sus sonidos la expresan, para reflexionar acerca de la inclusión del paisaje sonoro a modo de material e información dentro de la obra o para analizar la forma en que el artista impulsa y multiplica una percepción estética de ese paisaje sonoro por vía de una mayor o menor intervención creativa. Se trata de intencionalidades de la obra que van al encuentro del oyente en tanto subjetividad que busca su lugar en configuraciones sonoras nuevas, esos entramados que hablan al o del colectivo social de pertenencia. Lejos de la pretensión de un registro documental, el artista sonoro aborda las narraciones que cada ciudad construye en un momento dado, un corte que habla del presente de esa ciudad, de la poética de su sonar, pero también es un intermediario entre su realidad y de sus deseos.

Entonces, ¿qué agrega la obra al panorama de la ciudad? Las obras de arte sonoro que se inspiran en el paisaje urbano buscan aquello que es característico de una ciudad a la vez que se alejan o transforman las rutinas, esquemas y funcionalidades que impone la

cotidianidad; son formas de recuperar y articular ciertos significados que tratan de lo imaginado, de advertencias y esperanzas que inspiran la construcción sonora de mundos posibles.

Múltiples gestos y acciones se enlazan y encuentran eco en formas del arte sonoro que los incorporan a la postal urbana junto a los registros de momentos e historias de las relaciones cotidianas tal vez ignorados y a las marcas sonoras que puntúan la ciudad. Con tales materiales, el artista sonoro es el agente que gestiona la presencia del tiempo vivido y resignificado a través de la composición de tejidos sonoros tanto apacibles como estremecedores, que se despliegan y retraen, colisionan o se fusionan. A propósito de estas relaciones, el musicólogo británico David Toop (2013) «parte de la premisa de que el sonido evoca» (p.20) y sus reflexiones giran en torno a una escucha que enlaza la memoria resonante de aquello que fue, la envoltura ruidosa del presente y la reconstrucción sonora de una silenciosa imagen; recuerda también que «hay un diálogo entre el espacio y la persona que se articula a través del sonido...» (p. 87), un diálogo en el que las manifestaciones del mundo sonoro bosquejan la conciencia de habitar un lugar y la sensación de pertenencia.

Escuchar se suma a mirar. El arte sonoro se expresa allí donde suelen encontrar lugar los conflictos entre aceptación y rechazo, entre acción e intención. Atender a los alcances y a la riqueza sonora de los elementos que componen el paisaje aporta lo suyo a la organización de los sonidos en el arte y de las personas o grupos en la sociedad.

Referencias

- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno
- Dibelius, U. (2004). *La Música Contemporánea a partir de 1945*. Madrid, España: Akal.
- Gell, A. (2016). *Arte y Agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires, Argentina: Editorial SB.
- González Martínez, J.M. (1996). Valores sémicos del discurso musical en una semiótica de la ficcionalidad. J. M. Pozuelo Yvancos, F.V. Gómez (Ed). *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (pp. 785-792). Murcia, España: Servicio de Publicaciones, Universidad.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona, España: Paidós. (Original publicado en 1993).
- Lynch, K. (1959). *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Infinito.
- Maffesoli, M. (2007). La potencia de los lugares emblemáticos. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, (44), 41-57.
- Molinari (2019). Sonoteca Bahía Blanca. El proyecto sonoro de una comunidad. En R. Minsburg, *I Simposio Internacional de Arte Sonoro, Mundos sonoros: cruces, circulaciones, experiencias*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional Tres de Febrero.
- Perniola, M. (2016). *El Arte expandido*. Madrid, España: Casimiro Libros. (Original publicado en 2015)
- Rancière, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- _____ (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Toop, D. (2013). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora (trabajo original publicado en 2010).