



Esta obra está bajo
una Licencia Creative

Commons AtribuciónNoComercial-SinDerivar
4.0 Internacional

Cómo citar este artículo: Pita Romero, S. (2025). Sonidos, afectos y una plaza. Lo sonoro y los modos de escucha como discursividades sociales dialógicas y palimpsésticas con la potencia de configurar otros repartos de lo sensible. *Ñeatá. Revista digital del Grupo de Estudios Semio-discursivos (GESEM, SGCyT-UNNE)*, 7 (2), pp. 1-11. <https://doi.org/10.30972/nea.728408>

Sonidos, afectos y una plaza

Lo sonoro y los modos de escucha como discursividades sociales dialógicas y palimpsésticas con la potencia de configurar otros repartos de lo sensible

Sounds, affects and a square

Sound and listening modes as dialogic and palimpsestic social discursivities with the power to configure other distributions of the sensitive

Pita Romero, Soledad

soledadpitaromero@hotmail.com

Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA)

Es Maestranda en Comunicación y Cultura (FCS, UBA), Licenciada y Profesora en Composición Coreográfica con mención en Expresión corporal (UNA), Periodista (Instituto Grafotécnico). Es egresada del Programa de actualización de posgrado "Prácticas Artísticas y Política en A. L." (FFL, UBA). Es diplomada en "Músicas y Territorios" (DaMus, UNA). Integra el Grupo de Estudios "Danza, cuerpo y Nación" (UNQ). Es docente universitaria.

Resumen

Este trabajo se propone reflexionar en torno de una doble dimensión significante: la dimensión sonora como discursividad social y como materialidad afectante que se despliega en múltiples escenas performáticas de la cotidianeidad y la dimensión de la escucha como modo epistemológico sensible capaz de hacer aparecer los sentidos propios de esa misma cotidianeidad sonante. Se parte de una concepción dialógica de los géneros discursivos y se asumen las prácticas de la cotidianeidad como discursividades performáticas sociales. Abordar ambas dimensiones en relación implica asumirlas como prácticas sociodiscursivas que se configuran recíprocamente en una trama dialógica.

Palabras clave

Sonoridades - escuchas - dialogismo - palimpsesto social

Abstract

This work proposes to reflect on a double significant dimension: the sonorous dimension as social discursivity and as affecting materiality that unfolds in multiple performative scenes of everyday life, and the dimension of listening as a sensitive epistemological mode capable of making the senses of

that same sonorous everyday life appear. We start from a dialogic conception of discursive genres and assume the practices of everyday life as social performative discursivities. Addressing both dimensions in relation implies assuming them as socio-discursive practices that are reciprocally configured in a dialogical plot.

| Keywords

Sonorities - listeners - dialogism - social palimpsest

| Introducción

Este trabajo se propone reflexionar en torno de una doble dimensión significante: la dimensión sonora como discursividad social y como materialidad afectante que se despliega en múltiples escenas performáticas de la cotidianeidad y la dimensión de la escucha como modo epistemológico sensible capaz de hacer aparecer los sentidos propios de esa misma cotidianeidad sonante. Se parte de una concepción dialógica de los géneros discursivos y se asumen las prácticas de la cotidianeidad como discursividades performáticas sociales. Abordar ambas dimensiones en relación implica asumirlas como prácticas sociodiscursivas que se configuran recíprocamente en una trama dialógica.

A partir del caso de la peña folclórica "La Posta" que se celebra cada último sábado de mes en la plaza "9 de Julio" de la localidad de Martínez, partido de San Isidro, en la Provincia de Buenos Aires, Argentina, se intentará asumir una reflexión que ponga en relación a los sujetos implicados en esa práctica sociocultural con las diversas materialidades significantes que convergen en ese espacio durante esa práctica, para aproximarse a los entramados performático-discursivos que hacen a los sentidos sociales de la plaza, cuando se baila y se canta con otros allí, durante la peña.

Se intentará proponer que los sentidos de esta práctica situada pueden ser leídos como un "palimpsesto social" (Galizia, 2021): el hacer, allí, con los otros en la peña va performando gramáticas de lo sensible que se apartan de los sentires legitimados y de los sentidos cristalizados en las estampas típicas del folclore. Así, se configuran modalidades de vinculación, retóricas relacionales que horadan las estereotipias y que activan otras narrativas corporales, otros modos de la danza, de la corporalidad, de la espacialidad y de las escuchas. Estas configuraciones habilitan a pensar las discursividades sociales como géneros cohabitados, intervenidos, ensamblados con otros géneros. Siguiendo a Bajtin (2002), todo género es dialógico porque se configura, siempre, como una respuesta ante un otro ya presente en el género, que ha hablado antes y que es su condición constitutiva. En este sentido, ningún género discursivo es puro, sino que implica siempre una intervención de otros géneros. De este modo, se asume la discursividad social como una trama intersubjetiva, heteroglósica, polifónica, coral. Esta concepción habilita a concebir las prácticas socioculturales como producciones sociodiscursivas "palimpsestas" (Galizia, 2021).

El espacio elegido es la plaza de un barrio, donde los vecinos se juntan para bailar. Esta referencia -"de un barrio"- es relevante y adquiere su significación en la dinámica de relaciones que activan procesos de identificación, de pertenencia, de memorias, de afectos, que se dan en y desde esa plaza. Desde hace 11 años, cada último sábado de mes, cuando cae la tarde, en la plaza se celebra una peña folclórica. Es una actividad organizada por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de San Isidro, pero lo que allí acontece excede la propuesta municipal: ocurre en el marco de esta propuesta pero, a la vez, se *des-ajusta* de ese marco y cobra su propia significación: opera como un espacio "liminal"

Artículos Libres

(Shechner, 2000), un ritual celebratorio de las pequeñas e ignotas memorias íntimas, una “experiencia estética umbral” (Fischer Lichte, 2003) que activa resonancias con los territorios íntimos perdidos, recordados, imaginados. Cada vez que la peña se pone en marcha, en el anfiteatro de la plaza se esbozan cartografías del afecto que orientan las miradas hacia las escenas particulares y singulares, que allí se bailan.

Desarrollo

A partir de las consideraciones de Groys respecto de la capacidad redentora del arte y teniendo en cuenta los aportes de las investigadoras latinoamericanas Rocío Galizia (2021) y Lorena Verzero (2020) respecto de la potencia performativa de los activismos en nuestra región, se analizará la dimensión del espacio de la plaza de Martínez: se la pondrá en relación con la categoría de iteración performática, para resaltar la capacidad de resignificación, de actualización, de transformación de sentidos, a partir de la repetición regular de la práctica sociocultural que nos ocupa. Antes de avanzar en este análisis, es oportuno señalar que si bien el caso de la peña de la plaza no es, en rigor, una *performance*, sí puede estudiarse “como” *performance* (Taylor, 2001), puesto que los estudios de estas prácticas pueden ser abordados como episteme, como ontología y como metodología. El caso de la peña de la plaza de Martínez comparte con las *performances* la iteración, y este es el eje de nuestro enfoque para abordar el análisis del espacio donde se celebran las peñas.

Dice la presentación del artículo de Lorena Verzero “*Teatralidad, memoria y experiencia en la ciudad-cuerpo: prácticas performáticas en la Buenos Aires del siglo XXI*”:

(...) la idea de “ciudad-cuerpo” como espacio que es performado en cada acción artística, que se crea en cada intervención al tiempo que la hace posible. Las experiencias estudiadas no sólo construyen los hechos del pasado a los que están aludiendo, sino que dan forma también a la ciudad de ese pasado y a la ciudad presente al mismo tiempo. (Feenestra y Verzero, 2020, p. 93)

A su vez, dice Groys (2016) en el capítulo “*Sobre el activismo en el arte*” respecto del giro en U del *Angelus Novus* de Paul Klee que toma Benjamin:

La figura del Angelus Novus que describe Benjamín se basa en la técnica de la estetización artística tal como la practicó el arte posrevolucionario europeo. Aquí tenemos la descripción clásica de la metanoia filosófica, o el dar vuelta la mirada (el Angelus Novus le da la espalda al futuro y mira hacia el pasado y el presente). Se dirige hacia el futuro, pero al hacerlo va hacia atrás. (...) Desde la Revolución Francesa, el arte ha desarrollado técnicas para desfuncionalizar el statu quo adecuadamente descriptas por los formalistas rusos como reducción, dispositivo mínimo y desfamiliarización. El arte enseña a practicar la metanoia, un giro en U en la ruta hacia el futuro. (pp. 68-69)

Por otra parte, Rocío Galizia analiza el caso de la antimonumenta “La Cruz de clavos”: una instalación ciudadana frente al Palacio de Gobierno de la capital de Chihuahua, México que sostiene y actualiza, desde hace 20 años, la memoria de víctimas de “feminicidio”. En su artículo, Galizia traslada la categoría de “palimpsesto” desde la esfera literaria (el término viene de Genette, G.) al

| Artículos Libres |

ámbito social, y propone "raspar" los sentidos sedimentados y cristalizados en las narrativas múltiples y heterogéneas de esa plaza, para "hacer aparecer" esta otra narrativa -"La cruz de clavos"- que inscribe en la plaza otro sentido y que en las texturas de los diferentes objetos que la constituyen, materializa, itera y actualiza las huellas de los cuerpos -cuerpos vulnerables- que conmemora.

Los tres autores proponen que el pasado no tiene un sentido unívoco o clausurado, sino que tiene la capacidad de actualizarse y resignificarse desde el presente, a partir de la potencia performativa de una "obra que hace": una "ciudad-cuerpo" que se performa en cada intervención artística en Buenos Aires, una cruz hecha de durmientes del ferrocarril y clavos que actualiza el martirio de los feminicidios en Chihuahua y un cuadro de Paul Klee que Benjamin actualiza como potencia redentora para los oprimidos por las promesas del progreso, a partir de la figura de la metanoia.

Siguiendo a Rocío Galizia y su operación de análisis desde la noción de "palimpsesto" para pensar las narrativas que hacen a la antimonumenta "La cruz de clavos", propongo leer la plaza "9 de julio" del Partido bonaerense de San Isidro donde se activa la peña folclórica "La Posta" cada último sábado de mes, también como un palimpsesto social.

| El espacio

El espacio de la plaza tiene la configuración típica de las plazas modernas latinoamericanas: enfrente, una iglesia católica, la Parroquia Santa Teresita, que pertenece a la Diócesis de San Isidro, con su campanario, que da cuenta de las huellas coloniales que aún resuenan en su identidad. Igual, los bustos en memoria de los próceres patrios, dispuestos en varias zonas de la plaza, sobre monolitos en altura, que impactan como figuración de lo imperecedero, omnipresente y constitutivo, que están resguardados del contacto con prolijas verjas ornamentales.

La fuente de agua, que en su mosaiquismo recupera el motivo del progreso, con la figura de los durmientes del ferrocarril de la antigua estación "Martínez". El agua de la fuente está siempre en movimiento, como un recordatorio de la laguna que antes hubo allí.

Estas marcas dan cuenta de un territorio que se significa desde sus capas de sentidos sedimentados, pero que conviven con los sentidos que el hacer cotidiano de la plaza va haciendo aparecer.

La plaza tiene un anfiteatro y en el centro, una pista de baile. Allí sucede, cada último sábado de mes, la celebración de un pequeño, simple ritual de barrio, que va horadando los sentidos sedimentados y va activando otros, nuevos.

| La performance

El folclore que allí se baila no está en consonancia con la postal tradicional de ese género: un género blanco, "civilizado", con formas y estéticas que se ligan a una idea de estado-nación articulada bajo la promesa del progreso, que mira a Europa. Por el contrario, el folclore que allí se baila se desmarca de estas categorías y se desajusta de una representación esencialista. Allí, cada último sábado de mes, se "activa" un ritual que en su "iteración performática" "hace hacer" otros sentidos. La semiótica de la contemporaneidad se aleja de una idea refleja de representación y se liga a una idea de producción de obra (Silva, 2017), en tanto obra que hace obra. El folclore que se baila en la plaza se hace bailándolo. La "iteración" signa a esta práctica sociocultural que se repite cada último sábado de mes, desde hace 11 años, en la plaza de un barrio. Esa regularidad iterativa es la potencia que la hace aparecer, que la performa.

En la plaza se baila con repasadores en mano, no con pañuelos. Se zapatea en ojotas y con

borcegos. Se baila de a tres, en rondas, en grupos o solos. Bailando se desbailan las formas coreográficas tradicionales del folclore y se performa otro folclore posible.

| El estatuto enunciativo

Los que bailan en la plaza se ensamblan con las presentaciones de *ballets* folclóricos que convoca para cada peña la Municipalidad de San Isidro. Muchos de los cuerpos de baile que se presentan en cada fecha conservan el hálito tradicionalista de la estampa folclórica típica. Entonces, cuando tienen lugar los cuadros de danzas invitados, los bailarines de la plaza se retiran a las gradas y miran de lejos. Se percibe en sus cuerpos, en sus gestos que miran con respeto, con distancia, con cierta ajenidad. Cuando se retiran los *ballets* reaparecen ellos, los bailarines de la plaza. De repente, el bullicio, las risas y el desorden festivo vuelven a performar la pista de baile del anfiteatro. Cambia la atmósfera de la tarde, cambia la plaza, cambia el folclore. Los bailarines de la plaza están bailando. En ese hacer están cambiando el estatuto enunciativo: ellos se bailan/perforan/narran a sí mismos.

Rocío Galizia (2021) propone un lugar de enunciación corrido de una representación literal y posicionado (situado) en el hiato creativo y potente de la "vulnerabilidad". Este corrimiento implica un desajuste de las cristalizaciones reflejas y de todo intento, siempre imposible, de transparencia comunicativa. Desde esa misma potencia enunciativa que implica este corrimiento de la literalidad, en la plaza se bailan las formas de un folclore "inventado", que performa otras retóricas, otras narrativas, otros modos de habitar la plaza. Este modo enunciativo guarda la potencia de lo político, porque activa y despliega otros repertorios de lo sensible que repercuten en los cuerpos, en los modos de estar con otros, en los modos de compartir el espacio de la plaza.

| Paisaje sonoro y performatividad

A partir de la categoría de "paisaje sonoro" de Murray Schafer (2013) y de las consideraciones de Javier Osorio (2019) respecto de las prácticas sónicas y las configuraciones de sentidos colectivos en los espacios públicos, se analizará la dimensión sonora de la plaza de Martínez.

A propósito de las protestas estudiantiles en Chile en 2019-20, Osorio (2019) reflexiona acerca de la potencia performativa de los paisajes sonoros. Siguiendo al autor, intentaré reflexionar en torno al paisaje sonoro al interior de la plaza, durante la peña.

Osorio sostiene que "la protesta puede entenderse como una acción colectiva portadora de sentido, en la cual tienen lugar formas de relación, coordinación y vinculación entre los participantes, cuyos efectos resuenan en los cuerpos y a través del espacio" (Osorio, 2019). En este mismo sentido, puede pensarse la peña como otro modo de "acción colectiva portadora de sentido", donde se dan modos y formas particulares de vinculación entre los participantes y con el entorno, que se patentizan en las gramáticas corporales. Así, el modo del canto, del aplauso, de los vivos, los zapateos, incluso los modos en los que las escuchas se configuran, pueden apreciarse como retóricas de un sentido colectivo que se performa al interior de ese paisaje sonoro.

La plaza ocupa una manzana. Tiene muchos árboles añosos y grandes. Tan frondosos y altos que amortiguan la sonoridad de la plaza. Pareciera que la "absorben" y que amplifican los sonidos de los pájaros. Martín Liut (2009) dice en su artículo "Músicas para sitios específicos" que cada lugar tiene sus propias características acústicas que se traducen en pros y en contras para "escuchar" el ambiente. En el caso de la plaza de Martínez, y por la acústica particular de esos árboles, los pájaros se escuchan siempre, pero sobre todo en los meses de verano, cuando las ramas están más frondosas, y al atardecer,

Artículos Libres

cuando el bullicio se apacigua.

En la plaza hay un anfiteatro con gradas de material que dibujan un semicírculo. También hay una fuente de agua, siempre en movimiento, que se escucha desde el anfiteatro. Los azulejos de esa fuente actualizan la memoria de lo que alguna vez fue ese territorio: una barranca que daba al Río de la Plata y una "posta": la antigua estación "Martínez", del ferrocarril. Este dato no es menor, porque las postas implican un punto de convergencia, una interseccionalidad, un encuentro. Estas marcas se actualizan en el pulso del agua de la fuente, que es el alma de la plaza.

Hay una calesita con sus canciones permanentes y el sonido de la sortija. El "tilín, tilín" que identifica el sonido de la campanita del pochoclero (el vendedor de pochoclos es una figura característica de las plazas barriales), el deslizar rasposo de las patinetas sobre el cemento, el rebote de pelotas, alguna bocina, el traqueteo de los colectivos viejos, de las líneas que pasan por las calles empedradas que rodean la plaza.

Las campanas de la Parroquia Santa Teresita (Diócesis de San Isidro), que está en frente. A veces, alguna procesión dominical con sus canciones y sus letanías actualizan las marcas sonoras de una memoria de encuentros en el atrio que da a la plaza y que forma parte de este paisaje sonoro.

Vientos entre las ramas medio tupidas en los otoños, vientos limpios en los inviernos. El crujir de las hojas secas, el canto de los zorzales, de las calandrias, de los benteveos, el arrullo de las torcazas y la alegría cantarina del agua de la fuente se entreveran con las voces de los participantes de la peña, que cantan, se ríen, conversan, bailan.

Este mosaico compone el "paisaje sonoro" (Shafer, 2013) de la plaza: una trama de sonoridades, materialidades, memorias y afectos con potencia performativa. Esa trama hace aparecer una plaza, una peña, unos bailarines. Por esto, se sostiene que la dimensión sonora puede ser abordada como una materialidad significativa que nos afecta: nos performa.

| *Escucha performática*

La escucha puede ser un dispositivo "performático" (Polti, 2011) que opere como una herramienta reflexiva y posibilite aproximarse a aquellos sentidos que quedan por debajo de los sentidos evidentes. Un modo de escucha permeable a lo sensible y dispuesto hacia esas particulares sonoridades de la plaza, que hacen hacer a los cuerpos. Este modo de la escucha puede acercarnos a otros modos de conocer, desde lo sensible (no sólo desde lo racional), y percibir afectiva y corporalmente las tramas que performan, dialógicamente, esas otras retóricas en la danza, en las gestualidades, en los modos de habitar la plaza, de estar con los otros. Disponer la escucha en modo sensible puede configurar otra manera del conocer que nos acerque a los géneros sociodiscursivos que se imbrican como tramas significantes en una práctica sociocultural, como es el caso de la peña que nos ocupa en este artículo.

Las percepciones no implican sólo el orden de lo fisiológico, sino que son vivenciadas, siempre, en un marco cultural-social-político- afectivo. El modo de percibir está mediado por la cultura, por lo social, por lo político, por los afectos. Ana María Ochoa Gautier (2014) propone la noción de "auralidad" como categoría analítica de las dinámicas sociales que hacen a los modos particulares de la escucha. En este sentido, la escucha no es un mero reflejo fisiológico, sino que hay modalidades de escucha que se configuran al interior de tramas culturales, políticas y sociales, particulares y, por ende, con implicancias afectivas. Esta concepción de la escucha que propone Ochoa implica un posicionamiento epistémico dialógico: la escucha como una performática sociocultural situada en un contexto, mediada por lo cultural, lo político. A partir de este posicionamiento surgen los siguientes interrogantes:

¿Qué escuchan los participantes de la peña cuando escuchan, allí en la plaza con los otros, las

Artículos Libres

canciones folclóricas que tocan los grupos en vivo, entreveradas con el sonido de la fuente de agua, de la calesita, de las patinetas y pelotas de los chicos, con las voces de los otros, las bocinas, el *tilín tilín* del pochoclero, el campanario y los pájaros?

¿Qué los "toca" y los mueve a levantarse de las gradas y bailar, cuando empieza a sonar la música?

¿Qué afectos mueve una zamba, una chacarera, un gato, cuando se bailan con otros en una plaza, en medio de la vivencia de ese marco vivo y sonante?

Siguiendo la noción de "auralidad" de Ochoa Gautier (2014), podemos asumir, entonces, que la escucha es siempre "situada". La escucha está entramada en la particularidad de cada contexto desde el que se construyen las significaciones. Así es que, aunque todos escuchan la misma canción, "la canción nunca es la misma", como sostiene Pablo Semán en el prólogo a *Las mil y una vidas de las canciones* (Liut y Gilbert, 2019). Cada oyente-bailarín despliega en su corporalidad su propia escucha, su propio modo de escucha: su *auto-bio-fonía*, su identidad sonora. A la vez, esas biografías sonoras particulares, esas evocaciones, esas cartografías del afecto que se activan en la escucha de cada uno, no son ni tan particulares ni tan individuales: están entramadas en recordaciones compartidas. Están articuladas al interior de tramas aurales que configuran los modos de escucha colectivos y compartidos. No recordamos solos ni recordamos de modo independiente. Somos parte de una trama significativa colectiva desde donde se constituyen nuestros recuerdos y nuestras escuchas particulares. Escuchamos las tramas de sentidos que se condensan en las materialidades afectantes que nos constituyen.

| Una plaza, un territorio que se suena

El "paisaje sonoro" (Shafer, 2013) se vuelve territorio sonoro cuando ese lugar está marcado por el afecto. La idea de paisaje resuena en el modo de la distancia entre el ojo y el objeto (o el oído y los sonidos). Se habla de "paisajes sonoros" cuando se está haciendo referencia, entre otras acepciones del concepto, a Patrimonios Culturales intangibles. En cambio, el territorio implica la vivencia encarnada, sitúa el afecto en ese "lugar practicado" (Certeau, 1984). Entonces, el territorio se vivencia como un lugar de pertenencia. Y en los lugares de pertenencia las fuentes sonoras suenan con la carga del afecto. Los participantes de la peña no escuchan una fuente de agua o una calesita, escuchan desde una "atmósfera afectiva" (Anderson, 2009; Proaño, 2020) y afectante: escuchan esa fuente que suena y les resuena en el cuerpo sólo como cuando hay peña. Esto nos habilita a proponer, entonces, que la escucha, además de una escena performática es, también, escena performativa: que nos "hace". El escuchar allí, bailando con los otros, los sonidos de la plaza hace aparecer la plaza y nos afecta.

Bieletto y Spencer (2020) recuperan el pensamiento de Rancière y dicen en su artículo "Volver a creer", a propósito de las revueltas en Chile durante 2019 y 2020, que las prácticas "sónicas" compartidas con otros en los espacios públicos tienen la potencia de "reordenar" la dimensión del afecto y "redirigir" la experiencia sensible. En este sentido, aún con la distancia entre los casos, la peña también opera como un dispositivo performático que activa en las escuchas otros "repartos de lo sensible" (Rancière), que activa en los cuerpos otras gramáticas del afecto: los "desbailados" de la estampa tradicional del folclore, los "desafinados" que se caen de las armonías, los que cantan solos, bajito o a los gritos, "descantando" una canción, los que zapatean a "destiempo" y en ojotas en mitad de las chacareras o revolean repasadores a la hora de las zambas, los que permanecen callados y aplauden con palmas emocionadas en medio de sus propias remembranzas y recordaciones de sus territorios Todos, entreverados, entre imaginaciones y materialidades, hacen allí con los otros, una plaza.

| Conclusiones

Este trabajo intentó dar cuenta de las relaciones dialógicas que imbrican la dimensión sonora, los modos de la escucha, el espacio y las diversas materialidades significantes que, en su interseccionalidad, configuran una discursividad social al interior de un marco aural, performan un modo de la escucha participante y significan una práctica sociocultural y un espacio urbano.

Recuperando los aportes de Armando Silva (2017), podemos proponer que no hay un "real" por fuera de una "producción de lo real". La condición contemporánea nos expone a la afectación permanente de los discursos estéticos, y a la vez, nos ubica como protagonistas-hacedores de esas producciones discursivas. En este sentido, y volviendo a los aportes de Rocío Galizia (2021) y de Lorena Verzero (Feenestra y Verzero, 2020), podemos asumir que las acciones colectivas tienen la potencia de cambiar los modos de percibir, de significar, de habitar el presente, pero también de volver a significar pasados que no están nunca del todo cerrados. Aquí es donde la figura de la "metanoia" del "Angelus Novus" de Klee que recupera Benjamin (Groys, 2016) actualiza la capacidad redentora del hacer del arte: volver la cara para mirar, de nuevo, el pasado, y desde esa mirada actualizada, redimirlo y resignificarlo a partir de otras narrativas que se hacen posibles desde los hiatos de la vulnerabilidad, que siempre han quedado silenciados, obturados, corridos de las historias legitimadas y cristalizadas.

El relato de la peña de Plaza de Martínez que ocupó este trabajo configura, así, una plaza posible, entre tantas otras plazas posibles que podrían haberse narrado. La vivencia afectiva, participante, encarnada del territorio hace, performa la plaza narrada que aquí aparece.

La dimensión sonora de los espacios urbanos contemporáneos está signada por sus marcos aurales particulares y esos marcos aurales se constituyen como tramas dialógicas en las que se imbrican, cohabitan, se intervienen distintas discursividades sociales. En ese marco sónico-social se configuran los modos de las escuchas y los sentidos de esas escuchas, pero los sentidos nunca se clausuran: a la manera de un "palimpsesto social" (Galizia, 2021), las prácticas colectivas que se comparten en un espacio público pueden ser dispositivos que en su hacer horaden aquellos sentidos cristalizados y activen otros repertorios de lo sensible. Allí habita su potencia: en "hacer" aparecer otras narrativas posibles que patenten en escenas performáticas la condición dialógica de toda discursividad social.

Una plaza que baila es una plaza que hace aparecer otros "repartos de lo sensible" (Rancière, 2008), otras plazas posibles.

| Bibliografía referenciada

- Anderson, B. (2009). "Affective Atmospheres". *Emotion, Space and Society*, 2(22), pp. 77-81. <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2009.08.005>
- Bajtin, M. (2002). "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- Bioletto Bueno, N y Spencer Espinosa, C. (2020). Volver a creer. Crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020) En *Boletín Música* # 54, 2020.
- Certeau, M. de, and Steven R. (1984). *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.
- Domínguez, A. L. (2019). "El oído, un sentido, múltiples escuchas", dossier "Modos de escucha" en

El oído pensante, vol 7 N.2, 2019, disponible en línea.

Feenestra, P. y Verzero, L. (2020). *Ciudades performativas: Prácticas artísticas y políticas de (des) memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid*. Colecciones CLACSO. Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigación Gino Germani.

Fischer Lichte, E. (2003). "Experiencia estética como experiencia umbral", traducido por Andrés Gruman Sölter, en *Revista de Teoría del Arte XX*

Galizia, R. (2021). Palimpsesto como método crítico. Diversos estratos (escriturales) del antimonumento La Cruz de Clavos. Inédito.

Groys, B. (2016). "Activismo en el arte". En *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016: 55-74.

Liut, M. (2009). "Música para sitios específicos: nuevas correlaciones entre espacio acústico, público y fuentes sonoras". En Basso G. y Di Liscia P. *Música y Espacio: Ciencia, Tecnología y Estética*. Bernal: UNQ.

Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Editorial Planeta- Agostini.

Ochoa Gautier, A. M. (2014). *Aurality*, Estados Unidos, Duke University Press.

Osorio, J. (2020). Acerca de los Paisajes Sonoros de la protesta. Santiago de Chile. (Disponible online en Academia EDU).

Polti, V. (2011). "Aproximaciones teórico-metodológicas al estudio del espacio sonoro", *Actas X Congreso Nacional de Antropología*, Buenos Aires, 2011.

Polti, V. (2020). "Escucha performativa y artivismo (trans) feminista: LASTESIS y sus, resonancias sono-corpo-políticas", *Revistas de Estudios Curatoriales, Escuchar el presente*, Año 8, N.13, primavera 2021 (ISSN 2314-2022).

Proaño Gomez, L. (2020). Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana en *Investigación Teatral, Revista de Artes Escénicas y Performatividad*. Vol. 11 Núm. 18 (2020). Universidad Veracruzana.

Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta limón.

Shafer, M. R. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Trad. Vanesa G. Cazorla. Barcelona, Intermedio.

Silva, A. (2017). "Circulación de los sentidos estéticos contemporáneos", en *A circulacao discursiva*. Organizador: Paulo César Castro. Maceió-Alagoas: Edufal

Taylor, D. (2001). "Hacia una definición de *performance*". <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>.

| Bibliografía general consultada

- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2005). "Problemáticas de la identidad" y Robin, Régine: "La autoficción. El sujeto siempre en falta", en Arfuch, L. (comp.) *Identidades, sujetos, subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- Arfuch, L. (2018). "Narrativas de la memoria: la voz, la escritura, la mirada", en *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María, Córdoba. Eduvim.
- Blázquez, G. (2012). "I feel love. Performance y performatividad en la pista de baile", en Silvia Citro y Patricia Ascheri (coord.). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Ed. Biblos. P. 291-306
- Citro, S. y Torres Agüero, S. (2015). Multiculturalidad e imaginarios identitarios en la música y la danza. *Alteridades* 50:117-128.
- Díaz, N. (2021). "Lo social en movimiento. La corriente expresivo-vivencial en las danzas populares argentinas en la revista *Contrapulso*. Revista latinoamericana de estudios en música popular., Vol. 3, Nro. 1. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Alberto Hurtado: Santiago de Chile. Pp.22-35 (2021) Disponible en: <https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/issue/view/4>
- Díaz, F. C. y Montes, M. A. (2021). "Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico" Revista *El oído pensante* 8/2 (agosto, 2020 – enero, 2021): [38-64]. doi: 10.34096/oidopensante.v8n2.8058 Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/8058>
- Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall y P. Du Gay (Eds.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires-Barcelona- México: Paidós. Cap. 10 "Performance". Págs. 355-394. Cap. 13 "Hacia una estética popular". Págs. 463-479.
- Frith, S., & Gonzalez, M. (2002). "Música y vida cotidiana". *Guaragao*, 6(15), 9- 19.
- López Cano, R. (2005). Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición, en revista *TRANScultural* de música, 9. Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/a175/los-cuerpos-de-la-musica-introduccion-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognicion>
- Martín, A. (1997). *Fiesta en la calle*. Buenos Aires: Colihue.
- Massey, D. (2005). "La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones en ARFUCH, L. (comp) *Pensar este tiempo*. Buenos Aires, Paidós.

| Artículos Libres |

Mendívil, J. (2013). "The song remains the same? Sobre las biografías personalizadas y sociales de las canciones". Revista El Oído Pensante N° 2, 2013.

Mendívil, J. (2020). *En contra de la música*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9), 0.

Shechner, R. (2000). "¿Qué son los estudios de la performance y por qué hay que conocerlos? *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Semán, P. (2019). "La canción nunca es la misma" en GILBERT, Abel y LIUT, Martin *Las mil y una vidas de las canciones*, Buenos Aires, Gourmet Musical.

Spataro, C. (2018). "'Esa canción cuenta mi historia de amor': Mujeres, música romántica y procesamiento social de las emociones". En Tupinambá de Olhoa, Martha y Pereira, Simone Luci (org.) *Canção romântica. Intimidade, mediação e identidade na América latina*. Río de Janeiro: Folio Digital. Págs. 71-94.

Ulm, H. (2021). *Rituales de la percepción. Artes, técnicas, políticas*. Buenos Aires, Libros UNA.