

## **La mediatización sonora del territorio: acerca de los mapas sonoros como dispositivos y sus tensiones sobre el plano de la narratividad**

### ***The sound mediatization of the territory: about sound maps as devices and their tensions on the plane of narrativity***

Federico Buján  
[fbujan@gmail.com](mailto:fbujan@gmail.com)

#### **Resumen**

Se desarrolla en el presente artículo una conceptualización acerca del modo en que la producción de mapas sonoros funciona como una modalidad de la mediatización sonora contemporánea del territorio. En esta dirección, se plantea que los mapas sonoros operan como dispositivos que gestionan el acceso de los actores sociales a las producciones discursivas que allí se despliegan, regulando sus modalidades vinculares e incidiendo en la manera en que se desarrollan los procesos de producción de sentido. Se explora la variabilidad del fenómeno a partir de una aproximación a algunos casos testigo, poniendo foco en sus organizaciones constructivas (las maneras de organizar la materialidad discursiva) y en sus dinámicas de funcionamiento. Se plantea también una discusión relativa a la operatoria de la narratividad en dichos espacios discursivos para, finalmente, postular algunas consideraciones acerca del lugar de la escucha como práctica activa y dinámica que permite la articulación del fenómeno en cuestión con la cultura aural de los sujetos de la escucha, modulando, de maneras particulares, la producción de sentido en el contexto de una singular auralidad.

**Palabras clave:** Mapas sonoros, mediatización, narratividad, territorio, dispositivo.

#### **Abstract**

*This paper develops a conceptualization about the way in which the production of sound maps works as a modality of the contemporary sound mediatization of the territory. In this direction, it is argued that the sound maps operate as devices that manage the access of social actors to the discursive productions that are displayed there, regulating their relationship modalities and influencing the way in which the processes of production of meaning are developed. The variability of the phenomenon is explored from an approach to some witness cases, focusing on their constructive organizations (the ways in which discursive materiality is organized) and their dynamics functioning. A discussion regarding the operation of narrativity in these discursive spaces is also proposed to, finally, postulate some considerations about the place of listening as an active and dynamic practice that allows the articulation of the phenomenon in question with the aural culture of the hearing subjects, modulating, in particular ways, the production of meaning in the context of a singular aurality.*

**Keywords:** Sound maps, mediatization, narrativity, territory, device.

## 1. Acerca del problema

En el presente trabajo proponemos una aproximación a una particular área de la producción discursiva que, como parte de la mediatización sonora contemporánea, tiene la cualidad de articular, de diversos modos, *fenómenos mediáticos* fonograbados (Verón, 2013, 2014) con diversas modalidades de representación de la espacialidad, operando a través de interfaces gráficas digitales que abren juego a modalizaciones particulares del sentido. Nos referiremos, específicamente, al modo en que operan los mapas sonoros<sup>1</sup> y a la diversidad de sus funcionamientos discursivos, examinando algunos casos testigos que dan cuenta de una gran pluralidad y heterogeneidad de estrategias desplegadas en las instancias de producción discursiva, y que abren juego, de manera también diversa, a particulares efectos de sentido en reconocimiento (Verón, 1988), comportando así una gran variabilidad en el despliegue de su narratividad.

Nuestras aproximaciones, a modo de exploración, no pretenden agotar la productividad del fenómeno, ni tampoco abarcar el amplio espectro de trayectorias de sentido a las que potencialmente puede dar lugar; lo que proponemos es, a partir de la conformación de un *corpus* analítico definido por medio de una selección de tipo intencional, poner foco sobre los rasgos específicos que comportan diversas cartografías sonoras, a los efectos de, por una parte, discutir y problematizar sus modalidades de organización y funcionamiento discursivo y, por otra, atender los modos en que es pensado y abordado el territorio del que dan cuenta.

Esta referencia explícita y central al territorio está motivada por dos razones: en primer lugar, porque la cartografía implica una localización específica de entidades (que pueden ser de diversa naturaleza) en un espacio delimitado, estableciendo conexiones e interrelaciones entre los elementos que la integran y definiendo, por medio de dicho proceso, una particular configuración territorial. Por otra parte, dado que los registros fonograbados que se integran en los mapas sonoros constituyen, de manera predominante, grabaciones de campo, la inscripción de rasgos relativos a las

---

<sup>1</sup> Los mapas sonoros, de manera genérica, son configuraciones multimodales que integran registros sonoros localizados espacialmente sobre una representación cartográfica que alude a un territorio geográfico. Sus modalidades de organización y funcionamiento pueden ser variables, y suelen articularse sobre ejes temáticos diversos. Volveremos sobre sus características y algunos ejemplos relativos a su variabilidad más adelante.

especificidades del lugar/lugares en que fueron realizadas las grabaciones hace que los mismos se tornen inalienables, en tanto forman parte de las condiciones de producción del fenómeno.

La construcción del territorio, en vista de lo anterior, podrá remitir a particularidades de diverso orden y naturaleza, pero en todos los casos, por obra de los procesos de mediatización llevados a efecto en su instancia de producción, el conjunto de marcas que se inscriben como parte de la inmanencia textual del registro sonoro operarán de manera indicial, remitiendo a territorios sonoros localizados/localizables. Podemos decir, entonces, que ciertos aspectos de la especificidad del sitio quedarán registrados en el archivo sonoro, dando lugar a una particular condición: la de la función documental que puede comportar el fenómeno mediático.

Más allá de este conjunto de problemáticas relativas a las condiciones de producción del fenómeno, los rasgos específicos del registro sonoro serán susceptibles de asociaciones diversas en la instancia de reconocimiento, abriendo juego a la deriva del sentido y configurando territorios sonoros en los que participan tanto las cualidades específicas del material sonoro como constructos simbólicos emergentes que presentan una gran variabilidad: asignaciones de sentido efectuadas por los actores sociales a través del despliegue de la semiosis, abriendo juego a funcionamientos propios del orden de la narratividad y dando lugar, por esa vía, a la emergencia de la tensión narrativa<sup>2</sup>.

Esos constructos simbólicos, dinamizados en/por los sistemas de conciencia de los actores sociales, y entramados en sus conformaciones subjetivas (definidas por la experiencia y sus agenciamientos significantes), dan lugar a un enorme despliegue de los territorios sonoros en función de operatorias vinculadas con la actualización de la cultura aural de los oyentes. La problemática se desplaza, en esta dirección, a un dominio de gran complejidad e indeterminación en virtud del modo en que la memoria sonora interviene como factor constituyente de los procesos de producción de sentido de acuerdo a la experiencia de los sujetos, desplegando la circulación discursiva en base a la experiencialidad asociada a las cualidades sonoras percibidas y produciendo, por esa vía, plurales y heterogéneas inflexiones de sentido en la instancia de reconocimiento.

---

<sup>2</sup> Volveremos sobre este aspecto en el punto 4 del presente trabajo.

La variabilidad y la complejidad que comporta el fenómeno admite, por lo tanto, múltiples abordajes en función de las diversas instancias y niveles de su funcionamiento operativo. Nos interesará, particularmente, atender aquí el modo en que las propuestas discursivas de los mapas sonoros habilitan o clausuran la intervención sobre la obra/producto, la manera en que configuran trayectorias y recorridos posibles en el complejo discursivo, y el modo en que los mapas sonoros interpelan a la memoria sonora y a sus complejas tramas significantes, operando, plenamente, sobre el plano de la auralidad.

Por lo anterior, proponemos en el presente trabajo una exploración inicial sobre el fenómeno, atendiendo a algunos aspectos generales relativos a sus configuraciones y modalidades de funcionamiento, abordándolos desde el nivel del dispositivo, e indagando acerca de las tensiones que producen en el orden de la narratividad.

## **2. El mapa sonoro como dispositivo**

La variabilidad que puede comportar la configuración de los mapas sonoros, en función de las propuestas y estrategias discursivas puestas en obra<sup>3</sup>, inciden de manera directa sobre las modalidades vinculares que se establecen por medio de los recursos virtuales interactivos que hayan sido habilitados. En esta dirección, su operatoria sobre el nivel del dispositivo pone en funcionamiento, por definición, reglas constructivas –relativas a la organización de sus materialidades significantes- y reglas operativas vinculadas con las modalidades de su instalación social, configurando dispositivos socio-técnicos de cualidades interactivas que posibilitan la mediatización sonora del territorio a partir de particulares operaciones discursivas que permiten *inflexionar el sentido* de diverso modo (Traversa, 2014).

Los mapas sonoros, de esta manera, ponen en juego procesos de mediatización sonora caracterizables por la dominancia de su inscripción territorial y encuentran múltiples vías para su puesta en obra, comportando una gran variabilidad en las dimensiones constitutivas que posibilitan su funcionamiento operativo y en los modos en que se organiza la materialidad significativa. Es por ello que los mapas sonoros operan siempre, y en todos los casos, como *dispositivos* (Traversa, 2001, 2009b) que

---

<sup>3</sup> A modo de ejemplo de dicha variabilidad, véanse los casos descritos en el punto 3 del presente trabajo.

ponen en funcionamiento la circulación del sentido, tensionando los fenómenos mediáticos con particulares modalidades interpretativas activadas en reconocimiento.

Es importante entonces, desde esta perspectiva, comprender los alcances que tiene las dimensiones que integra el dispositivo, en tanto constituye una entidad que produce articulaciones entre técnicas de producción signíca y procesos que hacen posible su instalación y circulación social, dando lugar a la activación y al despliegue de los procesos de producción de sentido.

En esta dirección, la noción de dispositivo comporta un enorme potencial para pensar las dinámicas que despliegan (y se despliegan al interior de) estos fenómenos, delimitando un espacio de articulación irreductible a sus componentes, y en el que se establecen relaciones múltiples y diversas en las que radica su productividad discursiva. Constituye, de ese modo, un espacio del *entre*, un verdadero articulador vincular.

El término *dispositivo* ha despertado tantas dudas como entusiasmos acerca de sus alcances, y esas expectativas se han sumado a diferentes campos de aplicación a la ambigüedad y el encabalgamiento parcial o total de que ha sido objeto. Sin embargo, un rasgo general es posible asignar a sus múltiples empleos: es el que abarca por excelencia *l'entre deux*, concepto bien señalado por Peeters y Charlier (1999)<sup>4</sup> que se refiere a un recurso de la costura que se ocupa de asociar partes de una vestimenta: las partes de las mangas de un vestido donde se cambia la calidad de la tela en que está construida. Es decir: no una fusión indiferenciada entre dos componentes sino, por el contrario, la formación de un *espacio* irreductible a cada uno de ellos; *l'entre deux*, de este modo, no disuelve los componentes sino que los pone en relación, dando origen a una entidad nueva que resulta de esa singular asociación (Traversa, 2009a, s/p).

Esa singularidad asociación que produce el dispositivo y a la que hace alusión Traversa (2009a), abre juego a una serie de tensiones que se tramitarán, en el plano discursivo, en el orden de la relación producción-reconocimiento, en tanto estructura de base de la discursividad social: en producción se pone en obra cierto conjunto de reglas que organizan a las materias significantes y, en el otro extremo –en reconocimiento–, otro conjuntos de reglas (diversas, en función de la heterogeneidad

---

<sup>4</sup> Peeters, H. et Charlier, P. (1999). "Contributions à une théorie du dispositif". *Hermés*, N° 25 (Le dispositif: entre usage et concept), Paris, CNRS éditions.

y la singularidad de los actores sociales y sus lógicas operativas) que hacen que estas materias significantes, instaladas en una situación socio-tecnológica, den lugar a asignaciones de sentido.

Partimos, por lo anterior, de considerar que toda producción de sentido se realiza siempre a partir de una manifestación material.<sup>5</sup> La materialidad del sentido, por su parte, requiere de un tratamiento específico para la obtención de algún resultado, por lo que se ponen en obra técnicas (en el sentido de reglas conducentes a la producción de dichos resultados) que operarán sobre la materialidad referida (Traversa, 2001). El emplazamiento que da lugar a que se establezca una relación entre las instancias de producción y de reconocimiento discursivo, y en el que un conjunto de técnicas permite la circulación del sentido a partir de una materialidad significativa, opera y se pone de manifiesto dentro de una situación socio-tecnológica que posibilita su instalación social: este es el lugar del dispositivo.

El dispositivo está compuesto, entonces, por la integración de dos dimensiones indisociables: una técnica (o conjunto de técnicas constructivas que comportan una materialidad y una configuración particular de los componentes sýgnicos que la integran) y una social (dada por las condiciones de emplazamiento y las condiciones de acceso a dicha discursividad), posibilitando el despliegue de relaciones vinculares y constituyendo, de ese modo, una entidad compleja en la que la enunciación tiene lugar: lugar en el que operan los intercambios discursivos, lugar donde se torna posible el emplazamiento social de los discursos, dando lugar a la circulación del sentido.

Un dispositivo es una instancia, un lugar social de interacción y de cooperación que posee sus intenciones, su funcionamiento material y simbólico y, finalmente, sus propios modos de interacción. La economía de un dispositivo – su funcionamiento- determinado por las intenciones, se apoya sobre la organización estructurada de medios materiales, tecnológicos, simbólicos y relacionales que modelizan, a partir de sus características propias, los comportamientos y las conductas sociales (afectivas y relacionales), cognitivas, comunicativas de los sujetos (Peraya, 1999: 153).

---

<sup>5</sup> “Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material. Esta materialidad del sentido define la condición esencial, el punto de partida necesario de todo estudio empírico de la producción de sentido. Siempre partimos de ‘paquetes’ de materias sensibles investidas de sentido que son productos; con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etcétera...) que son fragmentos de semiosis. Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido” (Verón, 1988: 126-127).

Concebiremos que los mapas sonoros constituyen, desde la perspectiva de este marco conceptual, dispositivos (socio-técnicos) que articulan un conjunto de materias significantes de naturaleza sonora con modos de representación espacial, proponiendo diversos trayectos narrativos que establecen sus propias reglas de funcionamiento, activando complejos procesos de circulación discursiva en los que se mediatiza la fonograbación del territorio. Los mapas sonoros harán emerger, por medio de la estabilización de un fenómeno mediático y de la variabilidad de sus modos de significación, territorios sonoros complejos en reconocimiento, modalizados por la cultura aural de los oyentes.

El particular anclaje que establecen estos dispositivos en relación con el lugar / entorno sonoro (Solomos, 2018), y el tipo de tratamiento que se le da a dicho material, dará lugar al despliegue de procesos de mediatización sonora del territorio (del que emergen territorios sonoros), generando una tensión permanente entre las gramáticas de reconocimiento y los rasgos y cualidades del fenómeno registrado. En otros términos, aspectos constitutivos del evento sonoro, que forman parte de las condiciones de producción del fenómeno mediático, dejarán sus marcas en la inmanencia textual, irrumpiendo en la instancia de la escucha y entrando en tensión con los esquemas de distinción de los actores sociales, abriendo juego a una auralidad<sup>6</sup> dinámica en virtud de los procesos de semiosis activados por medio de la escucha y de los recorridos posibilitados por la organización del conjunto discursivo.

Vale destacar que, en tanto fenómenos mediáticos, las cualidades de autonomía y persistencia en el tiempo (Verón, 2013) de los mapas sonoros, que trascienden el carácter evanescente del evento sonoro, implican nuevas condiciones de existencia que lo constituyen en documento, abriendo juego a relaciones y operaciones indiciales en las que se dinamizan los significantes sonoros fonograbados.

---

<sup>6</sup> La noción de auralidad enfatiza el espesor experiencial de la escucha y el modo en que ésta es matizada por la subjetividad. En esta dirección, permite ir más allá de la discusión en torno al sonido en sí mismo (como objeto, como materia, como información...) a los efectos de poner énfasis en la escucha como *praxis*, en un territorio de complejas relaciones intertextuales matizadas por la memoria sonora. La auralidad constituye, por lo tanto, una dimensión emergente que, por medio de la escucha, permite modular las configuraciones espacio-temporales de los sonoro, enfatizando ciertas cualidades indiciales, icónicas y/o simbólicas de los significantes sonoros en función de sus organizaciones materiales y sus emplazamientos contextuales, desplegando una experiencia particular en la que se definen espacios sonoros, territorios de sentido y, por ende, resonancias conceptuales y afectivas.

Algunos autores (como Solomos, 2021) consideran que este fenómeno mediático implica un giro hacia un arte de tipo documental. Podríamos pensar, por una parte, que operarían procesos de *artificación* (Dissanayake, 2013) a partir de los eventos sonoros que pasan a funcionar como fenómenos mediáticos<sup>7</sup> y, por otra, que estas dinámicas fueron paulatinamente adoptadas incluso al interior de las artes aurales históricamente consolidadas, como es el caso de la música<sup>8</sup>. Sea como fuere, este giro hacia un arte documental se produjo, como no puede ser de otro modo, a partir de la posibilidad de desarrollo de la mediatización sonora y, particularmente, gracias al despliegue y el uso extensivo de la grabación de campo, registrando materiales del entorno sonoro y constituyéndolos en materiales significantes que conformarán la sustancia discursiva a la que se le dará tratamiento e incluirá en una situación socio-tecnológica particular, como la que constituyen los mapas sonoros.

Agregaremos, por último, que los mapas sonoros, a partir de sus particulares configuraciones, generan una suerte de nuevas interfaces con nuestros dispositivos naturales (nuestros *analizadores biológicos*, tal como los concebía Oscar Traversa) modificando, de ese modo, nuestra relación con el tiempo y con el espacio, incidiendo de manera sensible en los procesos de producción de sentido y produciendo no sólo grandes cambios en el orden de sus condiciones técnicas (por medio del tipo de operaciones técnicas puestas en obra)<sup>9</sup> sino también grandes modificaciones en el

---

<sup>7</sup> Esto se debe no solo a que los procesos de mediatización puestos en obra modifican la naturaleza de los eventos sonoros, en tanto que se modifica su condición de existencia, sino que su nueva organización configuracional y su emplazamiento social modifican profundamente su estatuto, haciéndolos funcionar como materiales que se integran en propuestas estéticas inscritas en el mundo del arte.

<sup>8</sup> “Arte idealista por excelencia, la música tiende a borrar los rastros de la realidad, más precisamente, todo transcurre como si lo real fuese la música; incluso, autores críticos como Adorno ven las cosas de esta manera. Los primeros usos musicales de las grabaciones sonoras, las que dieron vida a la música concreta en 1948, tomaron la misma dirección, puesto que se trataba, de acuerdo con los preceptos de su fundador, Pierre Schaefer, de transformar los sonidos grabados cuanto se pudiera para que se dejara de reconocer la fuente –ese fue el sacrificio que tuvo que hacer Schaefer para hacer «música»–. Recién con la llegada de Luc Ferrari y de su obra *Hétérozygote* (1963-64), se realiza la «salida al mundo», según la expresión de Alejandro Reyna (2016:13-110). A partir de la década de 1970, las composiciones basadas en paisajes sonoros (*soundscape compositions*) de la ecología acústica consolidan la emergencia de un arte volcado hacia lo real” (Solomos, 2021: 21).

<sup>9</sup> Las operaciones técnicas del dispositivo socio-técnico que conforman los mapas sonoros son independientes del tipo de trabajo que se realice con/sobre ellos, puesto que, como señala Simondon (2007) respecto del funcionamiento maquínico, las operaciones técnicas obedecen exclusivamente a las reglas que constituyen su funcionamiento operativo. Sin embargo, esto no significa que el conjunto técnico ofrezca solamente resultados sumarios, sino que, en función de su grado de tecnicidad, puede presentar cierto margen de indeterminación: “El verdadero perfeccionamiento de las máquinas, aquel del cual se puede decir que eleva el grado de tecnicidad, corresponde no a un acrecentamiento del automatismo, sino, por el contrario, al hecho de que el funcionamiento de una máquina preserve cierto margen de indeterminación. Es este margen de indeterminación lo que permite a la máquina ser

orden de lo social: emergencia de nuevas posiciones espectatoriales, nuevas modalidades vinculares, nuevas disposiciones y nuevas auralidades.

Los mapas sonoros configuran, así, dispositivos con cualidades diferenciales que dan lugar a modos diversos de establecer, gestionar y regular el contacto entre el conjunto discursivo y los actores sociales. Esto nos lleva a interrogarnos por la discursividad de los sistemas que se configuran en cada caso, atendiendo a los diferentes recursos puestos en obra y a las relaciones que promueven, en tanto que dichas particularidades constituirán factores ineludibles que participarán en los procesos de producción de sentido.

Por lo tanto, deberíamos considerar no sólo aquellos factores que corresponden al orden de lo social sino también los que resultan del funcionamiento operativo de los objetos técnicos. Estos últimos operan como fuertes reguladores de la actividad discursiva: posibilitando o imposibilitando, promoviendo o inhibiendo, mostrando u ocultando, interviniendo como moduladores de las prácticas, produciendo variantes en la discursividad y condicionando el modo en que se configuran las relaciones vinculares (dinamizando, de diversas maneras, el despliegue de la circulación discursiva).

Consideramos que el desarrollo futuro de esta perspectiva, de manera sistemática y en mayor profundidad en relación con el objeto de estudio circunscripto, podrá aportar a la construcción de una posición analítica provechosa para el estudio de los fenómenos en cuestión, en tanto que permite atender no sólo la especificidad y la complejidad que comportan estos particulares fenómenos mediáticos, sino también los diferentes factores que intervienen, condicionan y posibilitan el desarrollo de la actividad discursiva en dichos espacios emergentes.

### **3. Mapas sonoros: una aproximación a la variabilidad de sus configuraciones**

Se examinará, a continuación, una serie de mapas sonoros que apelan a estrategias diferenciadas para construir sus configuraciones cartográficas, enfatizando aspectos

---

sensible a una información exterior. A través de esta sensibilidad de las máquinas a la información se puede consumir un conjunto técnico, y no por un aumento del automatismo. Una máquina puramente automática, completamente cerrada sobre ella misma, solamente podría ofrecer resultados sumarios. La máquina que está dotada de una alta tecnicidad es una máquina abierta, y el conjunto de máquinas abiertas supone al hombre como organizador permanente" (Simondon, 2007: 33).

diversos en los que radica su singularidad. Nos interesará observar las maneras en que construyen sus propuestas discursivas desde la instancia de producción, en tanto aspectos decisivos de su variabilidad.

Seguramente el caso más extendido en el desarrollo de las cartografías sonoras es el que está constituido por mapas sonoros que operan a partir de la geolocalización de grabaciones sonoras sobre mapas físicos, políticos y/o satelitales<sup>10</sup>, poniendo a funcionar una base de datos mediante una interfaz gráfica interactiva a través de la que se accede a registros de diversa naturaleza: prioritariamente sonoros, pero también visuales, audiovisuales y fichas técnicas con descripciones del fenómeno sonoro registrado (fecha, condiciones técnicas del registro, autor, coordenadas geográficas relativas al lugar de grabación, etc.). En estos casos se observa una amplia variedad de propuestas en virtud no sólo de la naturaleza heterogénea de los materiales puestos en obra y de sus modos de organización, sino que sus principales diferencias se juegan en relación con los ejes centrales sobre los que se estructura cada propuesta. En este sentido, la variabilidad de las propuestas y de sus complejas configuraciones opera, de manera extendida, tanto sobre el orden retórico como también sobre el temático y el enunciativo (en términos de Steimberg, 1993). Otro aspecto determinante en relación al funcionamiento discursivo de las mismas se juega en el orden de las condiciones de acceso a las producciones cartográficas y a sus posibilidades de intervención (no solo a partir de las posibilidades que admite técnicamente el dispositivo a los efectos de la navegación y la exploración del espacio, sino también la apertura, por ejemplo, a la posibilidad de producción colaborativa como parte del proceso de construcción y desarrollo del mapa).

Dentro de este tipo de cartografías encontramos propuestas como el mapa sonoro del proyecto Sonoteca Bahía Blanca<sup>11</sup>, caso emblemático en nuestro país, que tiene su foco puesto en la construcción comunitaria y colaborativa de un mapa sonoro de la ciudad de Bahía Blanca, a modo de práctica cultural orientada a la valorización del patrimonio sonoro de dicha ciudad como parte del Patrimonio Cultural Inmaterial. Según se indica en su sitio web, la Sonoteca Bahía Blanca opera por medio de una plataforma virtual que tiene como objetivo constituirse en espacio común para la

---

<sup>10</sup> O admitiendo diferentes configuraciones posibles, mediante capas, a tales efectos.

<sup>11</sup> Se recomienda la lectura de Molinari y Ramírez (2019) "Sonoteca Bahía Blanca. El proyecto sonoro de una comunidad", que examinan las características de dicho proyecto.

“recopilación, concentración, intercambio y distribución de material sonoro mediante su georreferenciación y organización en una base de datos, a partir de una práctica cultural colaborativa, solidaria y de carácter comunitario”<sup>12</sup>. De manera específica, el mapa sonoro del proyecto<sup>13</sup> articula aportes de distintos ciudadanos que colaboran en la construcción de un paisaje sonoro que atiende a diversas dimensiones de la vida social, cultural y natural de Bahía Blanca, agrupadas en el mapa según diferentes categorías temáticas que, a la vez, operan como metadatos que pueden aplicarse como criterios de selección a los efectos de filtrar registros sonoros de diverso orden (e.g. “oficios y profesiones”; “deportes y juegos”; “voces”; “músicas”; “encuentros”; entre otros).

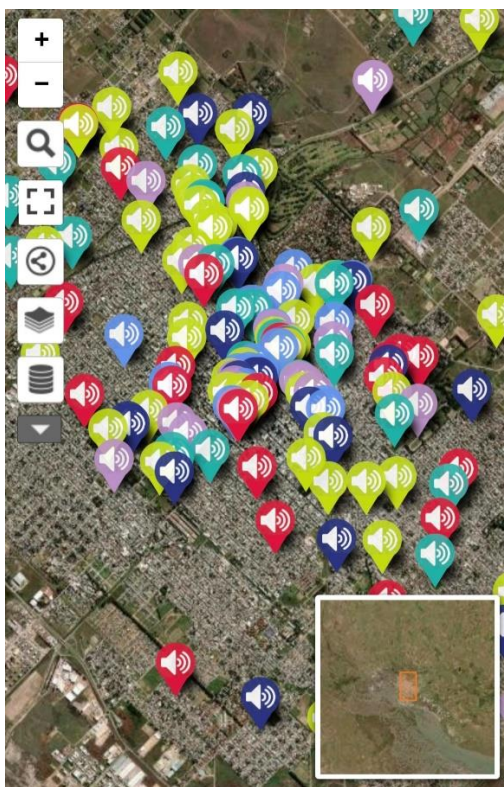


Fig. 1: Mapa sonoro del proyecto Sonoteca Bahía Blanca.

<sup>12</sup> Sitio web del proyecto Sonoteca Bahía Blanca: <http://www.sonotecabahiablanca.com/wp/>

<sup>13</sup> Según se indica en el sitio web del proyecto, el mapa está basado en un mashup desarrollado por Horacio González Diéguez y Xoán-Xil López de VHPlab, y customizado por Fermín Enrique Ramírez (Sonoteca Bahía Blanca). Este modelo resulta de la convergencia de Bar-Ui 4 Maps, Umap (OSM) e Internet Archive, como alternativa a Playermap (Google Maps + Soundcloud). El código se encuentra bajo licencia GNU GPL, para que otras personas y colectivos lo puedan usar.

Este tipo de propuesta, que configura cartografías sonoras que permiten acceder a la sonoridad de diferentes ámbitos de la vida cultural encuentra, con diferentes variantes, una enorme producción discursiva centrada en la construcción de paisajes sonoros (muchos de ellos de la vida urbana, aunque no de manera exclusiva ni excluyente). Algunos ejemplos de este tipo de producciones serían los siguientes: mapa sonoro del proyecto Sonidos de Rosario<sup>14</sup>, *Montréal Sound Map*<sup>15</sup>, *Brussels Sound Map*<sup>16</sup>, *Shanghai Soundmap*<sup>17</sup>, *Mapa Sonoro de México*<sup>18</sup>, *Munich Sound Map*<sup>19</sup>, entre muchos otros.

Otros mapas sonoros, que comparten muchas características con los anteriores, se diferencian al enfatizar algún aspecto que se constituye en el eje dominante de la producción, operando como anclaje temático de la propuesta. Un ejemplo de esto lo constituye *Noisy City*<sup>20</sup>, diseñado por Karim Douieb, que ofrece una visualización de datos audibles de la contaminación acústica de la ciudad de Bruselas. El desplazamiento del cursor por encima del mapa permite percibir auditivamente el nivel de intensidad sonora media anual en cada área de la ciudad, acompañando dicha operación con un indicador expresado en decibelios por medio de una representación gráfica que emula un sonómetro, cuya escala de intensidad es representada visualmente por colores que van del verde (menor a 45dB) al gris (mayor a 75dB) representando, asimismo, de manera gráfica y con los mismos colores, la intensidad sonora media anual sobre el mapa. Esta producción, vale señalar, propone una relación interactiva con la textualidad descripta, pero opera como producción autoral, distanciándose de una lógica colaborativa (como la que encontramos en otras producciones anteriormente referidas) y proponiendo, por esta vía, diversas inflexiones sobre los órdenes genérico-estilísticos anteriormente referidos (retórico, temático y enunciativo), dando lugar a su particular configuración discursiva. Se destaca, en este sentido, el foco temático sobre la problemática de la contaminación acústica como eje de su narrativa, una particular configuración gráfica de gran impacto visual para la toma de conciencia del fenómeno, su articulación con la dimensión

---

<sup>14</sup> <http://www.sonidosderosario.com.ar/mapa-sonoro/>

<sup>15</sup> <https://www.montrealsoundmap.com/>

<sup>16</sup> <https://bna-bbot.be/brusselsoundmap/sound-779/#sounds>

<sup>17</sup> <https://aporee.org/maps/work/projects.php?project=shanghai>

<sup>18</sup> <https://mapasonoro.cultura.gob.mx/>

<sup>19</sup> <https://aporee.org/maps/work/projects.php?project=munich>

<sup>20</sup> <https://noisy-city.jetpack.ai/>

sonora y la medición de la presión sonora por medio de un decibelímetro, y una propuesta vincular interactiva de exploración sobre el mapa sonoro a partir de este conjunto de dimensiones configuracionales.

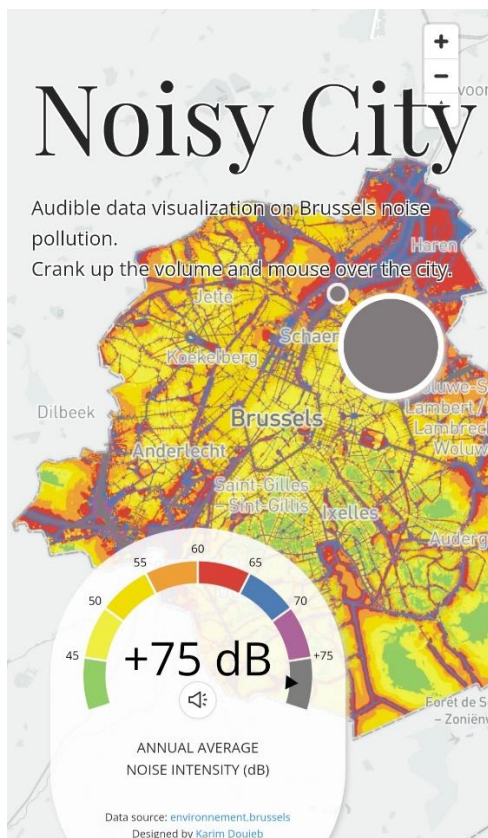


Fig. 2: *Noisy city*. Visualización de datos audibles de la contaminación acústica en la ciudad de Bruselas.

*Sounds of the forests*<sup>21</sup>, por su parte, propone reunir en un mapa sonoro grabaciones de sonidos de bosques y de selvas de todo el mundo, permitiendo apreciar texturas y otras cualidades sonoras registradas en esos bosques. Los sonidos reunidos en el mapa, de ese modo, funcionan como una suerte de biblioteca de código abierto públicamente disponible, y abierta a la recepción de colaboraciones sobre el mismo eje temático para enriquecer su base de datos. Los archivos sonoros se localizan en el mapa en relación al lugar en que fue llevada a efecto la grabación. Asimismo, están vinculados a una ficha que incluye información acerca de la grabación, del lugar de

<sup>21</sup> <https://timberfestival.org.uk/sounds-of-the-forest-soundmap/>

registro y una fotografía correspondiente a dicho lugar. La producción colectiva, además de funcionar en sí misma como mapa sonoro, está articulada con un festival en el que artistas seleccionados toman como insumos de sus producciones sonoras los materiales integrados en el mapa sonoro. Encontramos nuevamente aquí una impronta colaborativa en producción, una modalidad interactiva con múltiples posibilidades de recorridos en recepción, y nuevas variantes en la dinámica discursiva que exceden al funcionamiento del mapa en sí mismo, operando los textos sonoros que componen dicho mapa como parte de las condiciones de producción de nuevos discursos sonoros que distintos artistas presentarán públicamente en el marco del festival.

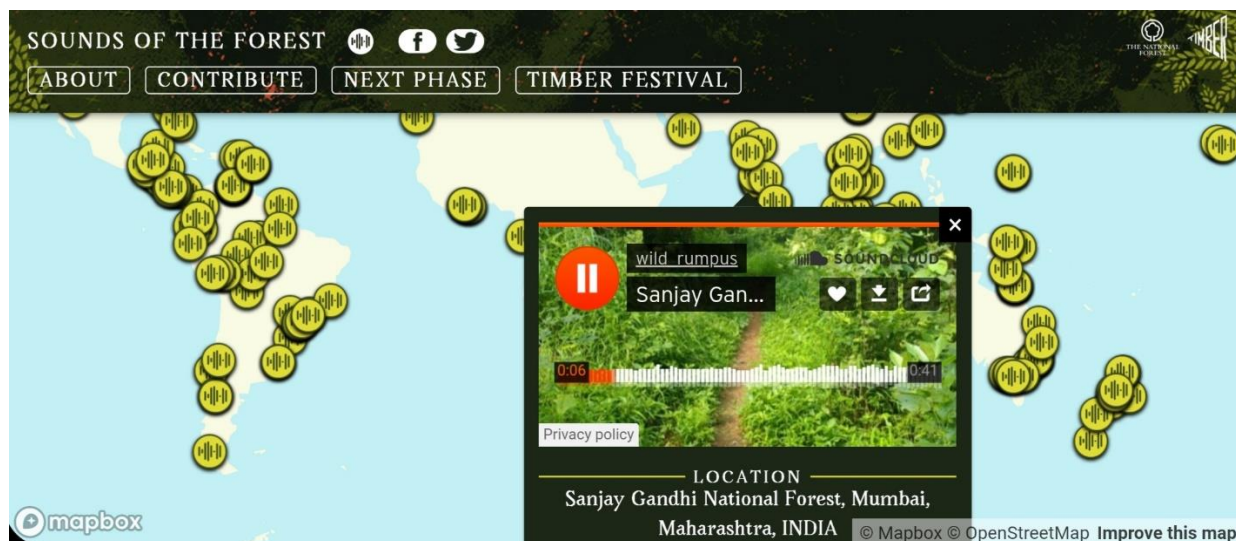


Fig. 3: *Sounds of the forest*. Un mapa sonoro con grabaciones de sonidos de bosques y selvas de todo el mundo

Una propuesta diferente a las anteriores es la que nos ofrece Fabien Girardin a través de *Pachinko Road*<sup>22</sup>. Según relata Girardin, en noviembre de 2020 Craig Mod (escritor, fotógrafo y *caminante* residente hace años en Japón) siguió la histórica carretera Tōkaidō entre Tokio y Kioto y, “como muchos de nosotros teníamos ganas de viajar, [Mod] publicó un boletín llamado Pachinko Road con misivas diarias breves y visuales. También subió vistas binaurales del Japón mundano experimentado a lo largo del

<sup>22</sup> <https://share.proximo.world/p/5fa1d9db4e756a06d46c1f3f/topo>

camino”<sup>23</sup>. A partir del recorrido de Craig Mod, de sus relatos diarios que compartía vía correo electrónico<sup>24</sup>, y de los videos que difundía en YouTube<sup>25</sup>, Girardin configuró un mapa en el que fue actualizando dicho recorrido con los diversos materiales socializados –de manera mediatizada- por Mod. El resultado, según expresa Girardin, revela la geografía, el paisaje visual y el paisaje sonoro de Pachinko Road. Podríamos agregar, en esta dirección, que lo que Mod intenta captar y registrar es la auralidad de dichos lugares.

En este caso se presenta no solo una construcción particularmente diferente de la producción del mapa sonoro, sino que su modo de presentación difiere de las anteriores: el mapa representa el recorrido real seguido por Mod por distintos lugares que conecta la carretera Tōkaidō, señalando 55 puntos sobre el mapa que permiten acceder a los videos compartidos por Mod. Dichos videos, de ese modo, permiten el acceso a fragmentos mediatizados de ese recorrido, a los efectos de apreciar las cualidades del paisaje y de los entornos sonoros de cada uno de los lugares señalados. La narrativa aquí, por lo tanto, está marcada por el recorrido seguido por Mod: un modelo narrativo, en este caso, caracterizable bajo el tipo “viaje”. Además del acceso a través del mapa, se puede acceder también a los videos en forma de lista, escroleando de manera descendente por la página web y accediendo a los videos (embebidos) junto a una breve descripción.

---

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> [https://craigmod.com/essays/walk\\_japan/](https://craigmod.com/essays/walk_japan/)

<sup>25</sup> <https://www.youtube.com/channel/UCT9rTVrcpQng1NUc-uLAJdw>



Just before **Hatajuku**<sup>7</sup> on the Kyu-Tokaido between Hakone and Mishima.

Fig. 4: *Pachinko Road*. El viaje de Craig Mod por la histórica carretera Tōkaidō.

La producción *Espace d'espèces*<sup>26</sup>, por su parte, se autodescribe como una serie documental y sonora sobre la naturaleza salvaje de Toulouse. Se trata de un proyecto desarrollado por la asociación *Les voix de traverse*, compuesto por 10 fragmentos sonoros localizados espacialmente en una representación visual (muy estilizada) de la ciudad de Toulouse, a los que se puede acceder a través de la navegación *on-line* (como una opción de recorrido posible) pero que están pensados para escuchar *in situ* en los lugares de dicha ciudad señalados en el mapa, proponiendo, por lo tanto, un paseo físico-virtual que articula a las ciencias de la vida y a la historia local, explorando el espacio y encontrando especies (biológicas) con las que conviven los habitantes de Toulouse<sup>27</sup> (e.g. ranas, golondrinas, murciélagos, líquenes, jabalíes, entre otros).

<sup>26</sup> <https://espacedespecies.fr/>

<sup>27</sup> En la página web del proyecto, y como parte de su fundamentación, podemos leer lo siguiente: "El hormigón, el calor, la contaminación, la intensidad de las actividades humanas no son tan propicias

En este caso, nos encontramos con una propuesta estética muy singular. Para empezar, el mapa que se presenta (*la carte*) es ahora una representación abstracta y estilizada de la ciudad. Su configuración permite la elección de un modo diurno o uno nocturno. Los fragmentos sonoros (*pastilles sonores*) están localizados y representados en el mapa por imágenes icónicas que remiten a las especies animales o vegetales de referencia. La selección de alguno de esos íconos permite el acceso a una nueva página en la que se presenta la imagen correspondiente a cada fragmento sonoro ahora en mayores dimensiones y detalles, junto a los controladores para activar la reproducción del fragmento sonoro (que incluye no solo sonidos relativos a las especies sino un extenso relato fonograbado que profundiza en la temática y le otorga mayor espesor contextual y poético), un texto alusivo al fragmento sonoro, un fragmento del mapa de la ciudad en modo detalle (ahora sí sobre un mapa de representación precisa y a escala) en el que se marca un punto de referencia geolocalizado con indicación de coordenadas GPS precisas y una serie de consejos de escucha (*conseil d'écoute*) para la apreciación aural *in situ*. El mapa opera como un ordenador y estimulador de posibles recorridos por el espacio real de la ciudad (representado a través del mapa sonoro), a modo de programa narrativo, y una invitación a la sensibilización respecto de las especies biológicas que cohabitan el espacio urbano de Toulouse.

---

para el crecimiento vegetal o la proliferación animal. Sin embargo, con sus 811,6 km<sup>2</sup> de edificios que se extienden por el conjunto de sus setenta y tres municipios vecinos, Toulouse es una de las cinco mayores aglomeraciones de Francia. Y sigue expandiéndose. Sin embargo, todavía hay pájaros multicolores, árboles silvestres, grandes mamíferos, plantas de canalón e incluso mariscos. Es porque la ciudad es, sin embargo, el hogar de ecosistemas únicos. Las especies son capaces de adaptarse y mientras algunas van desapareciendo, otras van dejando su huella en los intersticios del espacio urbano, volviéndose a veces incluso invasoras.

La conciencia de las consecuencias de la actividad humana en la Tierra y el interés por los problemas ecológicos está creciendo, pero los temas se abordan muy a menudo a escala global. Nuestro conocimiento de los ecosistemas en los que vivimos y de las especies que los habitan sigue siendo débil. Al mostrar la riqueza y diversidad de determinadas especies, así como su evolución en el contexto urbano, *Espace d'espèces* pretende fomentar la observación de la fauna y flora silvestres que habitan en nuestro entorno cotidiano, para poner de manifiesto la evolución histórica de las relaciones que mantener con estas especies. Al reubicarlos en la ciudad, esperamos participar en la conciencia de los ecosistemas y la aprehensión de las consecuencias de nuestras actividades en el entorno 'natural' que ocupamos" [último acceso: 02-03-2022].





00:00 /  
11:57



Entre l'image du vampire et celle de l'antimoustique écologique, les représentations dont la chauve-souris fait les frais sont aussi nombreuses que limitées. Il est rare que l'on parle de ses incroyables capacités à s'orienter dans le noir, et autres fascinants aspects de la vie de ce petit mammifère nocturne.

La pastille **chauve-souris** vous emmène donc à la rencontre de la pipistrelle commune (*Pipistrellus pipistrellus*), depuis les représentations qu'on en a

Fig. 7. *Espace d'espèces*. Detalle de la pastille 'chauve-souris'.

Como se puede apreciar, los casos seleccionados expresan una gran variabilidad en relación con los modos de presentación y representación del territorio, en relación con los focos temáticos definidos en cada una de las propuestas, en cuanto a las posibilidades relacionales en virtud del modo en que se habilita el acceso a los materiales sonoros, visuales y audiovisuales, el modo en que se dirige, posiciona y construye a un enunciatario modélico, y en relación a las posibilidades de intervención efectiva sobre las cartografías sonoras. Sus narrativas, de ese modo, también presentan una gran variabilidad y, de acuerdo a las características descriptas, sus funcionamientos discursivos se encuentran regulados por los dispositivos que se configuran en cada uno de los casos, generando relaciones particulares con los discursos sonoros y dando lugar a modalidades espectatoriales y aurales singulares en cada uno de los mismos.

Lo que sí podemos señalar como un denominador común es que los territorios de referencia se encuentran, en todos los casos, mediatizados a través de soluciones diversas que convocan a trayectorias de sentido específicas en relación con los núcleos centrales de cada propuesta. Sin embargo, vale señalar que estas cualidades identificables como operaciones ejercidas en la instancia de producción no generan efectos lineales en la instancia de reconocimiento, lo cual merece algunas reflexiones acerca del lugar de la escucha en el marco de los procesos de producción de sentido,

así como también el modo en que se despliegan particulares funcionamientos de la narratividad.

#### **4. La escucha de los lugares y la tensión narrativa: la escucha como *praxis***

Los mapas sonoros examinados son de algún modo el resultado de un trabajo de exploración de la auralidad de los lugares, como complejas tramas significantes que dan lugar a la emergencia de particulares configuraciones de sentido. El ordenamiento y disposición espacial de diversos elementos y estructuras, así como la plural naturaleza de las fuentes sonoras intervinientes, sus heterogéneas materialidades, las relaciones dinámicas que se establecen entre los actantes que participan –al mismo tiempo- en una determinada configuración espacio-temporal respondiendo a particulares modalidades de funcionamiento, dan lugar a la emergencia de entornos sonoros complejos y dinámicos en los que la dimensión visual no sólo incorpora capas significantes que engrosan el espesor de su complejidad sino que matizan y modulan a los discursos sonoros en diverso grado y modo.

En relación a la emergencia de las configuraciones de sentido particulares, el hecho de registrar la auralidad de los lugares hace que la contingencia y la inminencia de lo sonoro se ponga de relieve, constituyendo acontecimientos (sonoros) que irrumpen en el devenir de la escucha, dando lugar a la emergencia de un singular espacio: el espacio sonoro.

Las cartografías sonoras, de este modo, dinamizan modos de representación del territorio, explorando sus cualidades y articulando la sonoridad de los lugares con diversos modos de significación, vinculados con los modos en que son organizadas sus configuraciones materiales. En este contexto, sin embargo, los efectos de sentido a los que pueden dar lugar estos complejos ordenamientos significantes son irreductibles a las propiedades materiales y discretas de las configuraciones sonoras; dichos ordenamientos vienen a nuestro encuentro, nos interpelan, nos atraviesan, nos ponen en tensión con las cualidades sonoras que operan como sonoridad del lugar, haciendo que la auralidad de los lugares resuene en nosotros de maneras singulares, activando el despliegue de la semiosis sonora en todos sus niveles de funcionamiento (desde el plano consciente al inconsciente) y abriendo juego a remisiones y adjudicaciones de sentido múltiples y diversas.

En esta dirección, se enfatiza el lugar de la escucha como *praxis*, como disposición, como espacio de producción que da lugar a particulares resonancias de sentido, implicando al oyente plenamente en su subjetividad: se constituye, de este modo, un sujeto de la escucha. La auralidad enfatiza, así, el espesor experiencial de la escucha y el modo en que ésta es matizada por la subjetividad de los oyentes y su cultura aural. La auralidad, por lo tanto, opera como lugar de la resonancia y de la productividad, en la que se despliega la *significancia* (en términos de Barthes, 1986) frente a las cualidades textuales y narrativas del fenómeno, dando lugar al despliegue de una compleja trama de relaciones de sentido dinamizadas por la memoria sonora. La auralidad constituye, por lo tanto, una dimensión emergente que, por medio de la escucha, da lugar a que se entretrejan diversas cualidades indiciales, icónicas y/o simbólicas de los significantes sonoros, en función de sus configuraciones materiales y de sus emplazamientos contextuales (enriquecidos por la dimensión visual de las producciones discursivas), desplegando una experiencia particular en la que se definen espacios sonoros y territorios de sentido con amplias resonancias en los planos conceptual, relacional y afectivo.

La escucha de los lugares se constituye así en una *praxis* atravesada por una gran diversidad de capas significantes, por una gran pluralidad de esquemas de distinción que se fueron generando y elaborando a lo largo de las experiencias personales pasadas inscritas en la subjetividad de los/as oyentes. La escucha, por lo tanto, habilita el despliegue de trayectorias semióticas diversas que se entraman en la experiencialidad aural de un sujeto situado: un sujeto histórico y social que dispone de una cultura sonora singular, constituyendo a la escucha en un proceso perceptivo, activo y complejo, y a la significación sonora en un fenómeno irreductible a las propiedades materiales de los eventos sonoros; se enfatiza así el valor de las experiencias previas y de las construcciones simbólicas en su relación con los significantes sonoros. Es de este modo que, en el despliegue de la auralidad de los lugares, producto de estas complejas tramas relacionales, los sujetos de la escucha se entraman en toda su complejidad.

En esta dirección, reconocemos aquí un funcionamiento propio de la narratividad implicado en el fenómeno. La narratividad, según la posición de Fludernik (1996), corresponde al orden de la experiencialidad, definida como “la evocación cuasi-mimética de la experiencia de la vida real” (Fludernik, 1996: 12). Se trataría entonces,

como Hauer (2015, 2016) recupera a Fludernik, de un fenómeno de 'naturaleza antropomórfica' en el que en un más allá de la configuración de la trama textual se juega el modo en que se articula con la experiencia de vida de los sujetos, con las implicancias cognitivas que supone en todos sus órdenes. En esta dirección, se tornará de central importancia "la implicación emocional con tal experiencia y su evaluación [que] proporcionan puntos de anclaje cognitivos para la constitución de la narratividad" (Fludernik, 1996: 13)<sup>28</sup>.

Se despliega así el dominio de la tensión narrativa: dinámicas vinculadas con la experiencia y la cultura aural (y visual) de los/as oyentes, dando lugar al cumplimiento o a la frustración de sus expectativas (en diversos grados). Se inflexionará el sentido, a partir de estos procesos operados en reconocimiento, en el orden de la narratividad, en virtud de la variabilidad configuracional del fenómeno, de sus cualidades textuales y relacionales, y de las tensiones que entabla con la experiencialidad de los sujetos. En esta dirección, podemos sostener con Ryan (2005) que la narratividad consiste en inspirar una respuesta narrativa a partir de los modos en que nos vinculamos con el fenómeno discursivo: a partir del modo en que se reconocen y procesan cualidades narrativas (Fludernik y Olson, 2011).

En virtud de lo anterior, entonces, resulta más claro el modo en que los mapas sonoros, a partir de las maneras en que organizan y presentan sus materiales significantes, permiten la emergencia de mundos sonoros que pueden ser narrativizados (Fludernik, 1996), desplegando universos de sentido en relación con los lugares y con los focos temáticos de las propuestas discursivas, implicando así el desarrollo de construcciones cognitivas (Ryan, 2003) –en base a esquemas mentales– que conformarán estados mentales articulados con la experiencia de vida de los actores sociales.

La escucha, de ese modo, está implicada narrativamente (en virtud de las operaciones puestas en obra y, por otra parte, en tanto nos constituimos y construimos nuestra subjetividad como seres narrativizados). Por lo tanto, las producciones de sentido resultantes de las operaciones cognitivas efectuadas en el despliegue de la escucha

---

<sup>28</sup> Como introducción a las problemáticas de la narratividad y del enfoque cognitivista en los estudios narratológicos, se sugiere la lectura del artículo de Carla Ornani publicado en este mismo número de *Cuadernos del Instituto*.

se ven inexorablemente atravesadas y matizadas por la experiencialidad subjetiva, en base a la cultura aural de los oyentes.

## **5. Consideraciones finales**

En el presente trabajo propusimos una aproximación inicial a un fenómeno mediático inscripto en el orden de los procesos de mediatización sonora contemporáneos: los mapas sonoros que son socializados (a través de Internet) por medio de recursos virtuales interactivos. Nuestra aproximación puso foco en concebirlos como dispositivos –en términos semióticos- a los efectos de hacer explícito el modo en que sus ordenamientos configuracionales y sus propuestas relacionales establecen particulares modos de gestión del contacto entre las configuraciones discursivas y los actores sociales. Presentamos algunos ejemplos que comportan diferentes soluciones en su construcción y diferentes dinámicas de funcionamiento, como una vía posible para aproximarnos a la instancia de producción; y reflexionamos, seguidamente, acerca de algunas de sus posibles implicancias en reconocimiento, poniendo foco en la complejidad del despliegue de la escucha (como práctica activa y dinámica) y en las modalidades de despliegue de la narratividad, en tanto factores que participan, de manera determinante, en los procesos de producción de sentido.

En vista de todo lo anterior consideramos que los mapas sonoros constituyen producciones discursivas que habilitan modos diversos de operar la mediatización sonora del territorio, permitiendo maneras de experimentar sus cualidades específicas a través de instancias interactivas en las que emergen interpretantes complejos que tensionan la textualidad discursiva de los fenómenos sonoros (y de sus representaciones visuales y localizaciones espaciales) con la experiencialidad subjetiva de los actores en virtud de la cultura aural desde la que activan sus agenciamientos significantes, abriendo juego a particulares despliegues de la auralidad que, en su desarrollo procesual, permiten la emergencia de territorios sonoros complejos, dinámicos y heterogéneos.

En esta dirección, la mediatización sonora del territorio y sus modos de exploración, presentación y representación encuentran, en los mapas sonoros, dispositivos potentes que dan lugar a la circulación del sentido, modalizando la relación indicial con el territorio a partir de ejes diversos y modalidades expresivas plurales que se

tensionarán en los procesos de significación sonora, entramando, narrativamente, una compleja red discursiva matizada por las inflexiones de sentido allí operadas. En esta dirección, reafirmamos que los efectos de sentido a los que pueden dar lugar los productos textuales y sus ordenamientos significantes son irreductibles a las propiedades materiales y discretas de las configuraciones sonoras, enfatizando el lugar activo y complejo que supone la escucha como *praxis* generadora de *interpretantes*.

Consideramos, finalmente, que el estudio de los procesos de mediatización sonora encuentra, frente a estos fenómenos, un área fértil y de gran potencial heurístico a los efectos de comprender el funcionamiento de diversas modalidades a través de la que se construye y se despliega la auralidad contemporánea.

## Referencias

Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Dissanayake, Ellen (2013). Genesis and development of «Making Special»: Is the concept relevant to aesthetic philosophy?. *Rivista di estetica*, 54, 83-98.

Fludernik, Monika (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. London / New York: Routledge.

Fludernik, Monika y Olson, Greta (2011). Introduction. En: Greta Olson (ed.) *Current Trends in Narratology*. Berlin & New York: De Gruyter, 1-34.

Hauer, Christian (2015). Une approche cognitive de la narrativité musicale. *Cahiers de Narratologie*, 28, 1-18.

----- (2016). Elementos de una semiótica da narratividade musical. *Música em perspectiva*, Vol. 9, N°1, 9-43.

Molinari, Leticia y Ramírez, Fermín Enrique (2019). Sonoteca Bahía Blanca. El proyecto sonoro de una comunidad". *I Simposio Internacional de Arte Sonoro, Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)*, 59-67.

Peraya, Daniel (1999). Médiation et Médiatisation: le Campus Virtual. *Revue Hermès*, N° 25, Paris: CNRS Éditions.

Ryan, Marie-Laure (2003). On Defining Narrative Media. *Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, N° 6.

----- (2005). Media and Narrative. *Entry for the Routledge Encyclopedia of Narrative*. Disponible en: <http://www.marilaur.info/mediaentry.htm>

Simondon, Gilbert (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Solomos, Makis (2018). From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambiance ... *Paragraph. A Journal of Modern Critical Theory*, vol. 41, No. 1, 95-109. Consultado en francés en: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01537609v1/document>

Solomos, Makis (2021). Arte documental, *field recording* y activismo. El proyecto *Sons Debout*. En: Antoine Freychet, Alejandro Reyna y Makis Solomos (Eds.) *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico*. Ediciones UNL, Universidad Nacionales del Litoral, Santa Fe, 17-30.

Steimberg, Oscar (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.

Traversa, Oscar (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y Señal*, N° 12, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA)

----- (2009a). Por qué y cómo estudiar las tapas de revistas: el papel de la noción de dispositivo. *Figuraciones*, N° 5, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Universidad Nacional de las Artes (UNA)

----- (2009b). Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse. *Figuraciones*, N° 6, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Universidad Nacional de las Artes (UNA)

----- (2014). *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Verón, Eliseo (1988). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de discursividad*. Barcelona: Gedisa.

----- (2013). *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.

----- (2014). Mediatization theory: a semio-anthropological perspective.  
En: K. Lundby (ed.) *Mediatization of Communication*, Berlín, De Gruyter Mouton, 163-172.

Cómo citar este artículo:

BUJÁN, Federico (2022). La mediatización sonora del territorio: acerca de los mapas sonoros como dispositivos y sus tensiones sobre el plano de la narratividad. <i>Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica</i> , Nro. 8, pp. 58-78.
---