

Artigo

Percepciones aurales, sensoriales, táctiles y visuales en torno a una esquina tanguera emblemática: las avenidas San Juan y Boedo desde un abordaje multisensorial del paisaje sonoro urbano

Boletim Paulista de Geografia
Nº: 113
Ano: 2025

 **AGUSTÍN AROSTEGUY**
Universidad de Buenos Aires
Universidade Estadual de Campinas-Limeira
agarosteguy@yahoo.com.ar

AROSTEGUY, Percepciones aurales, sensoriales, táctiles y visuales en torno a una esquina tanguera emblemática: las avenidas San Juan y Boedo desde un abordaje multisensorial del paisaje sonoro urbano. **Boletim Paulista de Geografia**, v. 1, n. 113, p. 221–242, 2025. <https://doi.org/10.61636/bpg.v1i113.3517>.

Recebido em: 06 de junho de 2024

Aceito para publicação em: 26 de fevereiro de 2025



Este trabalho está licenciado com uma Licença [Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Percepciones aurales, sensoriales, táctiles y visuales en torno a una esquina tanguera emblemática: las avenidas San Juan y Boedo desde un abordaje multisensorial del paisaje sonoro urbano

Resumen

En este trabajo busco explorar una esquina tanguera emblemática desde una perspectiva aural y sónica, y no solamente visual o imagenética. La esquina en cuestión está ubicada en el barrio de Boedo (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) y fue immortalizada en el tango “Sur” compuesto en 1948 por Aníbal Troilo en la melodía y Homero Manzi en la letra. A partir del artículo ‘Sound and the Geographer’ de Douglas Pocock (1989) y en especial, la metodología ‘soundwalk’ creada por el musicólogo canadiense Raymond Murray Schafer, pretendo indagar sobre la percepción auditiva y la dimensión sonora en la geografía. Esta metodología fue utilizada por el arquitecto Loïc Hamayon en 1980 cuando realizó el paseo uniendo dos plazas de la ciudad de París, en la cual recoge información sobre el nivel de sonidos, tipología sónica de la arquitectura, visualización gráfica. El propósito de este artículo, entonces, es extrapolar esta metodología al barrio de Boedo para poder analizar, mediante el registro audiovisual, fotográfico y sonoro, el trayecto desde mi domicilio hasta la esquina en donde está localizado el bar y restaurante Esquina Homero Manzi. Esta esquina es, tal vez, una de las direcciones más representativas del tango del siglo XX y actualmente, es todo un ícono tanguero.

Palabras clave: tango Sur; Homero Manzi y Aníbal Troilo; Boedo; soundwalk; percepción multisensorial.

Percepções aurais, sensoriais, táteis e visuais em torno de uma esquina de tango emblemática: as avenidas San Juan e Boedo a partir de uma abordagem multissensorial da paisagem sonora urbana

Abstract

Neste trabalho, busco explorar uma esquina de tango emblemática desde uma perspectiva aural e sônica, e não apenas visual ou imagética. A esquina em questão está localizada no bairro de Boedo (Cidade Autônoma de Buenos Aires) e foi immortalizada no tango ‘Sur’, composto em 1948 por Aníbal Troilo na melodia e Homero Manzi na letra. Com base no artigo ‘Sound and the Geographer’, de Douglas Pocock (1989), e, em especial, na metodologia ‘soundwalk’ criada pelo musicólogo canadense Raymond Murray Schafer, pretendo investigar a percepção auditiva e a dimensão sonora na geografia. Essa metodologia foi utilizada pelo arquiteto Loïc Hamayon em 1980, quando realizou um passeio conectando duas praças da cidade de Paris, no qual coletou informações sobre o nível de sons, a tipologia sônica da arquitetura e a visualização gráfica. O propósito deste artigo, então, é extrapolar essa metodologia para o bairro de Boedo, a fim de analisar, por meio de registros audiovisuais, fotográficos e sonoros, o trajeto desde minha residência até a esquina onde está localizado o bar e restaurante Esquina Homero Manzi. Essa esquina é, talvez, um dos endereços mais representativos do tango do século XX e, atualmente, é um verdadeiro ícone do tango.

Palavras-chave: tango Sur; Homero Manzi y Aníbal Troilo; Boedo; soundwalk; percepção multissensorial

Introducción

Al efectuar una mirada retrospectiva, resulta evidente que la tradición geográfica siempre priorizó lo visual en detrimento de los sentidos olfativos, auditivos, táctiles, para establecer las bases estructurales del espacio y del lugar (SMITH, 1997; KONG, 1995). Aunque en los últimos treinta años el interés por el estudio de la música desde la geografía, sociología, antropología y los estudios culturales ha aumentado (POCOCK, 1989; FRITH, 1996; REYNOSO, 2006; CORRÊA y ROSENDAHL, 2007; HESMONDHALGH, 2015), la matriz visual continúa prevaleciendo como el principal “camino hacia el conocimiento, y como medida de la verdad” (SMITH, 1997, p. 503). Como apunta Denis Cosgrove (1984, p. 31): “los geógrafos parecen requerir que la demarcación de sus teorías sea suministrada por la evidencia visual del mundo que los rodea. El suyo es finalmente el argumento del ojo”. Esta predominancia de lo visual en la geografía quizá se explique por “la facilidad de reproducir ideologías visuales, o desafiarlas con medios visuales, que trabajar con otros sentidos” o porque “las representaciones visuales de paisajes son intrínsecamente más duraderas que las representaciones audibles de paisajes sonoros” (SMITH, 1997, p. 506), olfativos o táctiles. Tal vez dicha predominancia haya contribuido también a marginar la participación de los demás sentidos en la construcción de las experiencias espaciales, ya que exploraciones como la de John Douglas Porteous (1985, 1986a, 1986b) resultan más bien escasas.

La década de 1990, en consonancia con el giro cultural que atraviesa desde entonces la Geografía, marca una renovación de la disciplina encabezada por George Carney (1993) y Peter Nash (1996) en los Estados Unidos; Simon Frith (1996), Susan Smith (1994) y Andrew Leyshon *et al* (1998) en Inglaterra; Lily Kong (1995) en Singapur; y Jacques Lévy (1999), Claire Guieu (2006) y Yves Raibaud (2006) en Francia. En América Latina, João Baptista Ferreira de Mello (1991) fue un claro pionero al investigar y escribir su tesis de maestría sobre cómo los compositores de Río de Janeiro expresaban, a través de sus canciones, sus sentimientos, experiencias, percepciones sobre los lugares de vivienda, trabajo y de ocio, sus vínculos afectivos, sus memorias, la segregación, sus fantasías y sueños, entre otros temas. En este sentido, Lucas Manassi Panitz en su artículo titulado “Geografia e Música: uma introdução ao tema” (2012), destaca las contribuciones conceptuales y analíticas de la Geografía brasileña para el campo de la música con una heterogeneidad de abordajes que abarcan desde estudios con perspectiva humanista, de la geografía cultural, de identidad y territorialidad, hasta económica-social, geografía psicológica y pedagógica. Además de Brasil, aún en América Latina, podemos citar a Silvia Valiente (2009) de Argentina y a Rosa María Bonilla Burgos (2006) de México. En el primer caso, Valiente aborda el cancionero folclórico del norte argentino desde una

perspectiva de identidad territorial en la interface con la geografía cultural y los estudios culturales latinoamericanos. En el segundo caso, Burgos realiza un trabajo de investigación de la expresión musical en la región de Huasteca Potosina, articulando un diálogo entre la geografía y la antropología con la etnomusicología.

Volviendo a la cuestión de lo visual y lo sonoro, me parece interesante resaltar que a pesar de que son nuestros ojos, nuestra vista, los que nos brindan informaciones más exactas y claras sobre el medio ambiente, paradójicamente como seres humanos estamos más sensibilizados por lo que oímos que por lo que vemos (TUAN, 2012). Yi-Fu Tuan nos explica que una razón puede deberse a que:

[...] no podemos cerrar nuestros oídos como podemos cerrar nuestros ojos [...]. La audición tiene la connotación de pasividad (receptividad), que la 'visión' no tiene. Otra razón puede ser una de las sensaciones más importantes del bebé y tal vez incluso del feto: los latidos del corazón de la madre (2012, p. 25-26)

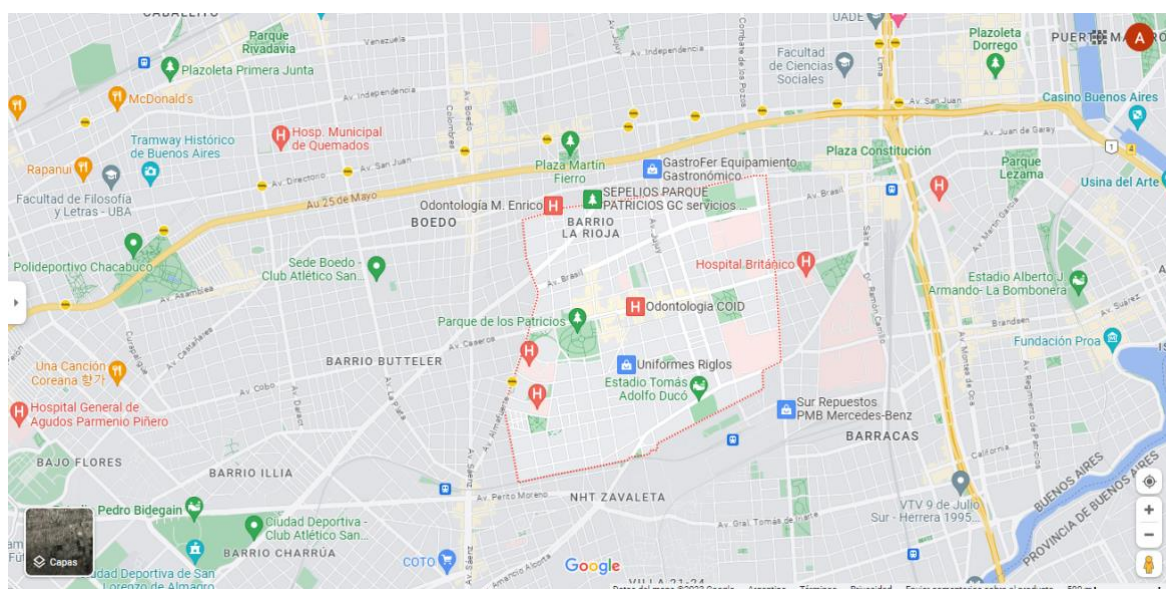
Es así que, en este trabajo, propongo reflexionar sobre ambas dimensiones mediante una exploración visual y sonora en el barrio de Boedo de la ciudad de Buenos Aires, Argentina. El punto de partida es entender que lo auditivo y sonoro es una fuente importante de información, tal como lo son los documentales o los libros, revistas y periódicos. Entonces, a partir de las propuestas metodologías presentadas por Douglas Pocock en su artículo "Sound and the Geographer" (1989), basadas en el trabajo desarrollado por el compositor y educador musical canadiense Raymond Murray Schafer (1977), hago hincapié en el paseo sonoro (soundwalk) que el arquitecto Loïc Hamayon realizó entre la Place des Victoires y la Place André Malraux de la ciudad de París en 1980. En este trayecto de 700 metros hecho en ocho minutos y medio, Hamayon proporciona una "visualización gráfica detallada que comprende desde un mapa transversal, escalas de distancia y tiempo transcurrido, un registro de nivel de sonido de decibeles, tipología sónica de la estructura de la arquitectura, fotografías, además de comentarios sobre sonidos particulares" (POCOCK, 1989, p. 199). De esta manera, busco aplicar la metodología de paseo sonoro para explorar las relaciones que existen entre lo sonoro y lo visual a nivel sensorial y a su vez, intentar responder a preguntas tales como: ¿cuántos sonidos puede acaparar una foto/imagen?, ¿cuántas imágenes puede ocultar un sonido?, y quizás la más relevante, ¿cómo juega el factor tiempo en estas dos dimensiones? Entonces, para realizar este ejercicio, elegí realizar el trayecto que separa mi casa de la esquina mítica porteña retratada en el tango Sur: la intersección de las avenidas Boedo y San Juan. Esta esquina se encuentra localizada en el barrio de Boedo, en la zona sur de la ciudad de Buenos Aires.

El presente artículo se compone de las siguientes partes. A continuación, se realiza una contextualización histórica y geográfica del tango Sur abordando también cuestiones biográficas de sus autores: Aníbal Troilo compuso la melodía y Homero Manzi¹ escribió la letra. En segundo lugar, se busca analizar qué aspectos geográficos se pueden evidenciar en el tango, en cuanto baile y música. Luego, en el tercer apartado, se describen las propiedades del mundo sonoro a partir del artículo de Douglas Pockock (1989). En el ítem siguiente, se presenta la propuesta metodológica y se describe la forma en que fue aplicada y se enlistan los resultados escuchados, percibidos, vistos y detectados. Y, por último, el artículo finaliza con comentarios finales, que resultan más bien reflexiones para seguir investigando que conclusiones propiamente dichas.

Contextualización geo-histórica del tango Sur y sus autores

El tango Sur fue grabado por primera vez el 23 de febrero de 1948 por la orquesta de Aníbal Troilo con la voz de Edmundo Rivero. Esta composición es quizás uno de los tangos más famosos y cuenta con diversas versiones y/o grabaciones, entre las que podemos mencionar la de Julio Sosa (1948), Roberto Goyeneche (1971), Nelly Omar (1971), Susana Rinaldi (1976), Rodolfo Mederos (2000), Andrés Calamaro (2006), entre otros. Con música de Aníbal Troilo (1914-1975) y letra de Homero Manzi (1907-1951), este tango se tocó en vivo por primera vez en el cabaret Tibidabo, ubicado en la avenida Corrientes 1244.

Figura 1. Mapa del barrio de Parque Patricios



Fuente: Captura de *google maps* del autor (julio, 2023).

¹ Su nombre de nacimiento fue Homero Nicolás Manzione Pretera.

Resulta evidente que la historia detrás de la letra es una despedida por un amor que no fue, es decir, es una especie de luto de desamor. Lo interesante para este artículo es que a lo largo del poema-letra se mencionan lugares de la zona sur de Buenos Aires que, dicho sea de paso, fue dónde Homero Manzi residió buena parte de su vida. Oriundo de Añatuya, Santiago del Estero, su familia compuesta por Luis Manzione (padre), Ángela Prestera (madre) y siete hermanos, se asentó en el barrio Parque Patricios (Figura 1) en 1916.

Algo a destacar es que además de lamentar el fin del amor, este tango también llama la atención hacia los cambios que el barrio y la zona sur estaban sufriendo en esas primeras décadas del siglo XX. Entre los sitios mencionados, el tango comienza con la esquina de las avenidas San Juan y Boedo y en la segunda línea, aparece Pompeya, que es lo que más se repite. Esto no es casual, ya que en ese barrio Manzi pasó una parte crucial de su vida y es donde hoy en día, está su monumento y una calle que lleva su nombre. En otro plano, se mencionan la “inundación”, la “esquina del herrero, barrio y pampa”, “una luz de almacén”, “terraplén”, “paredón”. Si bien estas menciones no son explícitas, es posible rastrear huellas del barrio, hoy llamado Nueva Pompeya, y de la zona sur. Por ejemplo, en relación a la inundación, hace referencia a los bañados en el límite del barrio de (Nueva) Pompeya, llamado así debido a la Parroquia y Santuario Nuestra Señora del Rosario de Pompeya, localizada en la calle Romero al 500, levantada por los religiosos capuchinos en 1900. En esta época, el barrio era conocido como barrio de las ranas² o del bañado, porque estaba ubicado en tierras anegadizas, junto al riachuelo, canal fluvial que marca el límite sur de la ciudad. Tanto (Nueva) Pompeya como Boedo están considerados entre los primeros lugares en donde el tango tuvo su crecimiento y consiguiente expansión. Por eso, la esquina de las avenidas San Juan y Boedo, más precisamente en avenida San Juan 3601, fue un lugar de encuentro de poetas y compositores de tango. Inaugurado en 1927, este café-restaurant tuvo varios nombres³ pero fue recién en 1981 que adquirió su denominación actual, porque según cuenta la historia en 1947/48 Manzi escribió en una de sus mesas la letra del tango Sur.

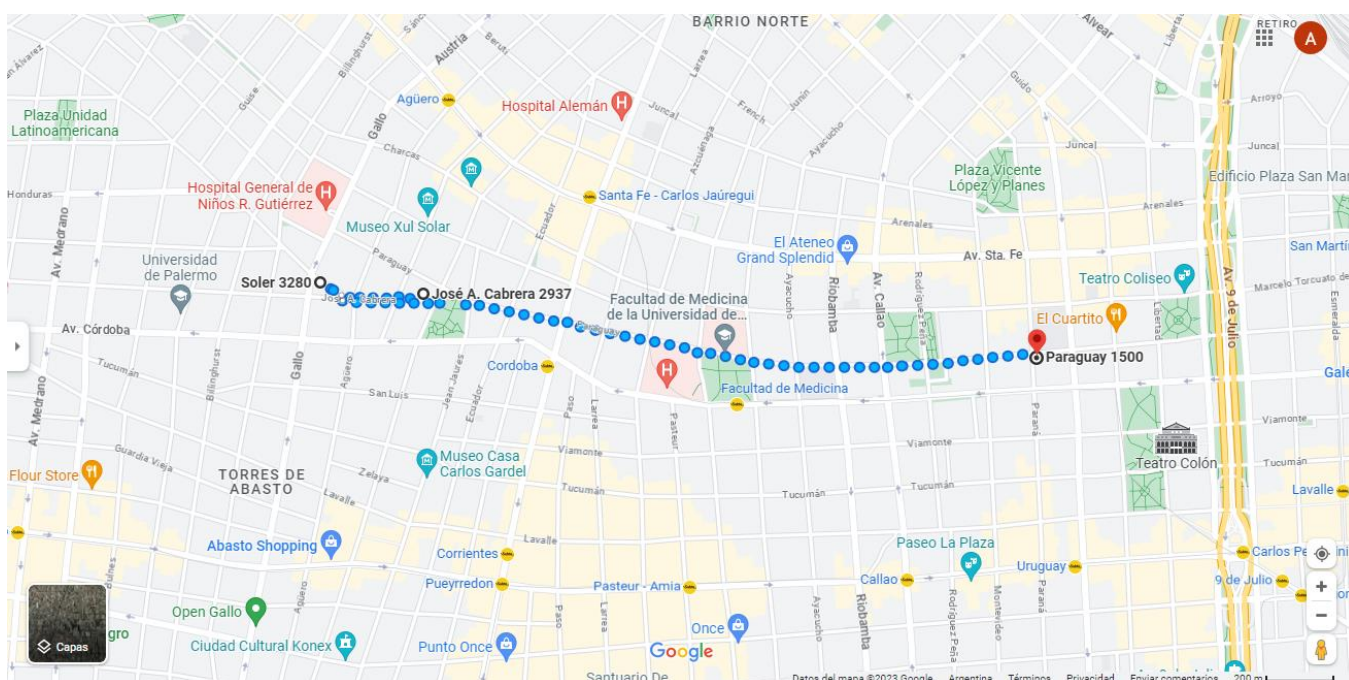
Respecto a la esquina del herrero, barrio y pampa, si bien no hay ninguna información que sea definitiva, se especula que podría ser la esquina Tabaré y Del Barco Centenera (Nueva Pompeya), ya que es mencionada también en el tango Manoblanca (1941), letra de Manzi y melodía de Antonio De Bassi (1887-1956), o la esquina de Del Barco Centenera y Eduardo Leoni Colombo. Sea como

² El término “rana”, en el viejo lunfardo porteño, designa al hombre listo, astuto, y se supone que esos eran atributos de estos habitantes.

³ Se inauguró con el nombre de Aeroplano; en 1937 lo compraron dos japoneses y lo rebautizaron Nippon; y en 1948 decidieron llamarlo Canadian.

fuere, la distancia entre una esquina y otra es de tan solo 43 metros. A su vez, el tango Manoblanca dio origen a un museo creado por Gregorio Plotnicki en agosto de 1983, y es ahí donde se encuentra emplazado el busto de Manzi desde 1995. La luz de almacén, se supone que se refiere a la de La Laguna que funcionaba, desde 1890, en la calle Corrales y Del Barco Centenera. El terraplén que aparece en la letra se construyó con el fin de impedir las inundaciones cada vez que las lluvias hacían crecer el riachuelo. Y, por último, en relación al paredón, existen dos versiones: una que dice que era el de la curtiembre de Del Barco Centenera al 3300 y la segunda, el de Esquiú al 1300.

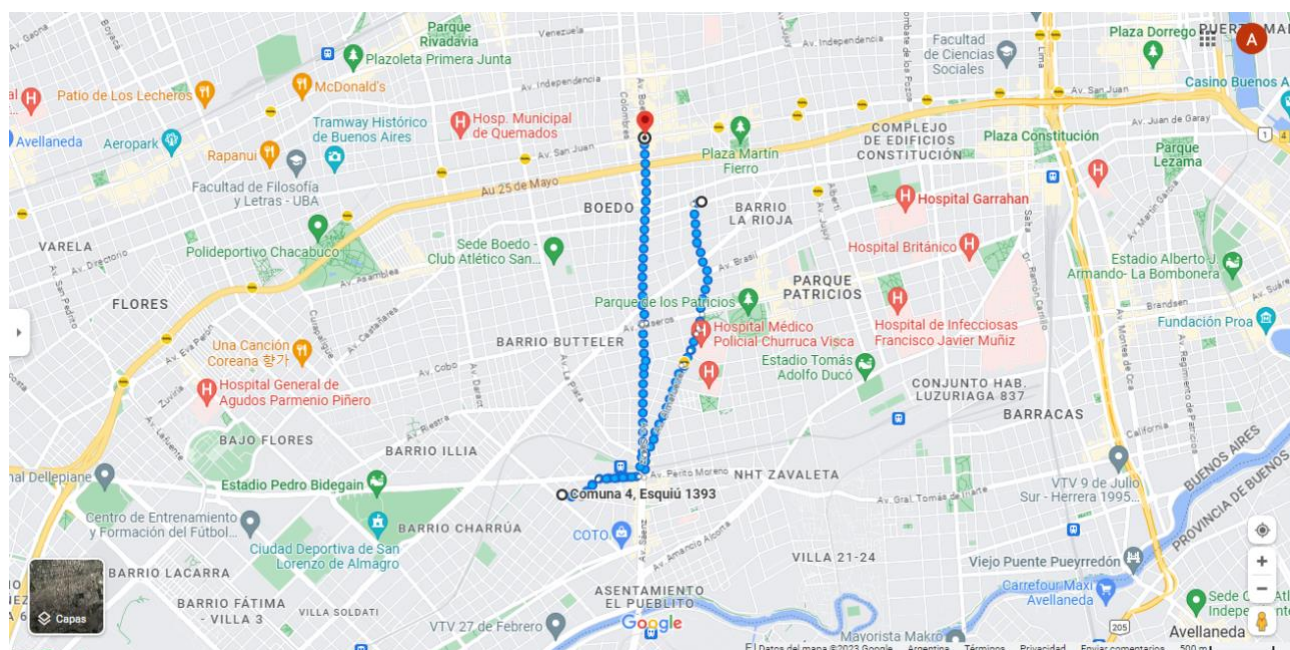
Figura 2. Cartografía personal de Aníbal Troilo



Fuente: Captura de *google maps* del autor (agosto, 2023).

Si bien las trayectorias cartográficas personales de Homero Manzi y Aníbal Troilo son diferentes, resulta posible observar algunas proximidades en los derroteros que cada uno realizó por la ciudad de Buenos Aires. Si tuviese que plasmar en lenguaje cartográfico la vida de Aníbal Troilo en la ciudad de Buenos Aires, sus principales puntos serían: calle Cabrera 2937 entre Anchorena y Laprida (barrio El Abasto), lugar de nacimiento; calle Soler 3280 entre Gallo y Agüero (barrio Palermo), casa donde se mudaron tras la muerte de su padre en 1922; calle Paraguay 1500 (barrio La Recoleta), esquina que lleva su nombre y en la actualidad funciona de lunes a sábado un típico bar porteño que por temporadas ofrece espectáculos musicales. Este fue el lugar que Troilo inmortalizó con sus tertulias y que según cuenta la leyenda porteña, sirvió como fuente de inspiración de varios de sus tangos. En el año 1975 fue declarado Monumento Histórico y en 2014 el gobierno de la ciudad de Buenos Aires lo incluyó en la lista de bares notables porteños.

Figura 3. Cartografía personal de Homero Manzi



Fuente: Captura de *google maps* del autor (agosto, 2023).

Manzi, por su parte, al llegar de Santiago del Estero la familia Manzoni se instaló en una casa localizada en la Avenida Juan de Garay 3251, entre Sánchez de Loria y Danel (barrio Parque Patricios); luego entre los 13 a los 16 años Manzi estuvo como pupilo en el colegio Abraham Luppi, ubicado en la esquina triangular de las calles Tabaré, Esquiú y Lanza (Nueva Pompeya); la ya nombrada intersección de las avenidas Boedo y San Juan (Boedo), es donde está la esquina Homero Manzi en la cual, bajo el nombre de Bar Canadian (1948-1981), compuso el tango Sur. Actualmente, se ofrecen espectáculos de tango de primera calidad en un magnífico escenario y con un servicio de cafetería y gastronomía acorde. A su vez, esta esquina cuenta con una serie de fotografías de personalidades famosas de la época donadas por el hijo de Homero, Acho Manzi (1933-2013). En 2004 fue declarado Café Notable.

El tango, una melodía geosituada

Existe una fuerte asociación entre la ciudad de Buenos Aires y el tango. El tango es porteño por sus sonidos, sus melodías, sus tonos, sus timbres, sus armonías, sus cadencias. Todo en su conjunto, nos remite a esta ciudad y su influjo, a su esplendor y desorden, a sus luces y sombras, a sus pausas y frenesís, a sus estados de ánimo, tanto los más álgidos como los más tenues. Dicho así, pareciera que estamos confirmando que es posible pensar al tango como una metonimia sonora y/o musical, más o menos perfecta, más o menos acabada, de esta ciudad. Aquí cabe preguntarnos si es a la ciudad como un todo o es a algunos barrios específicos. En este sentido, Sofía Cecconi en su artículo

“Territorios del tango en Buenos Aires: aportes para una historia de sus formas de inscripción” (2009) manifiesta que en este segundo período del tango⁴, es cuando se establece la primera territorialidad de este género en donde se comienza a observar que “la cadencia, la forma particular de caminar, la manera de guiar a la compañera, el tipo de abrazo, la toma de las manos, el esquema articulado de los cuerpos, todas estas dimensiones del baile adquieren una identidad barrial” (p. 58). Esto hace que la relación entre el barrio y la manera en la que se baila sea tan estrecha “que los asistentes deben adecuarse a sus pautas so pena de expulsión: todo desvío –sobre todo si es provocativo– puede ser interpretado por los ‘locales’ como una incitación al enfrentamiento” (CECCONI, 2009, p. 58). Por lo cual, cada barrio de la ciudad se transforma, a partir de una serie de posturas corporales y formas de realizar la danza, en un lugar con el cual sus habitantes se identifican y, al mismo tiempo, se distinguen de los de otros barrios. Si bien Cecconi no brinda detalles concretos, sostiene que esto tiene como resultado diversas formas de danza entre los barrios de la zona sur y la zona norte, pero también entre cada uno de ellos. A su vez, esta territorialidad también se observa en la música, en las estructuras melódicas y en los ritmos, armonías, cadencias. De esta manera, Cecconi afirma:

Musicalmente, también se produce un efecto de **territorialización**. Esta es la época de emergencia de la Orquesta de la Guardia Nueva, que para responder a las demandas que exigían las reuniones multitudinarias se hace más numerosa y compleja que la de la guardia vieja, e introduce **innovaciones rítmicas** que expresan la vitalidad adquirida por el baile, como las encabezadas por Aníbal Troilo, Carlos Di Sarli, Juan D’Arienzo, Leopoldo Federico. Algunas orquestas quedan asociadas con **barrios determinados** y son apropiadas por sus habitantes como parte de su **identidad**. Un **complejo entramado** de significaciones territorializadas articula **identidad barrial**, **música** e incluso **orientación política**, como en el caso de la orquesta de Osvaldo Pugliese [...] (negrita del autor, CECCONI, 2009, p. 58).

Otro aspecto a destacar, es que el barrio en sí mismo, junto con el complejo entramado de afectos, identidades, paisajes e ideologías, se convierte en uno de los temas más abordados por los letristas de la época. Es así que lugares del barrio, nombres de calles, esquinas específicas, callejones, plazas, terraplenes, aparecen implícita y explícitamente nombradas en las letras de los tangos. En especial esto se verifica en las composiciones letrísticas de Homero Manzi, que además del tango objeto de este trabajo, podemos destacar Barrio de tango (1942), Romance de barrio (1947), El arrabal (1947), El último organito (1949), entre otros.

Blas Matamoro en su clásico libro “La ciudad de tango” (1969 [1982]) al contextualizar la conformación del tango en la Buenos Aires de fines del siglo XIX y principios del XX, sentencia que

⁴ Según la Academia Nacional del Tango de la República Argentina, esta etapa corresponde a la Guardia Nueva, que se extendió entre 1925 y 1950.

dejaría de ser una gran aldea para pasar a ser una ciudad cosmopolita. Es que a partir de este período de transición en donde se puede entrever la relación entre baile y música con el entorno barrial, sobre todo los arrabales, es cuando sentencia que: “El tango llegó en seguimiento de este maligno prestigio fraguado, en una forma bailable que luego sería musical, el carácter de la orilla ciudadana, hábitat de todo el margen de la sociedad” (p. 40). Es así que la zona sur empieza a tener un tango (tanto musical como bailado) menos afectado o más informal, más vinculado a las clases bajas y menos preocupado por ser exhibido o atraer la atención. Mientras que el tango de la zona norte estaba más pulido y adecentado, haciendo énfasis en la estética y, por lo tanto, más volcado al refinamiento, algo a partir de lo cual la oligarquía poder distinguirse (MATAMORO, 1982). En esa dicotomía cartográfica del tango, norte-sur (RIVERA, 1995), el norte estaba representado por los barrios de Palermo y bajo Belgrano, y el sur por La Boca, Barracas, San Telmo, Boedo, San Cristóbal, Abasto, Balvanera, Montserrat, Pompeya, Parque Patricios.

Lo que es relevante destacar aquí es que el tango, como género popular (VEGA, 2016) porteño asociado a algunos barrios más que a otros, tiene la capacidad de devenir en territorio musical (RAIBAUD, 2005), es decir, en un territorio que posee la capacidad de devenir una sonoridad específica y, por lo tanto, singular, ya que:

Con esto, la música tiene un fuerte poder agregador, ese poder de crear territorios, lugares marcados por un código, entendiendo el código no como un lenguaje, como un sistema, sino simplemente como algo que gana permanencia periódica. En cierto modo, toda permanencia dibuja un territorio, es una marca que expresa un lugar: una camisa tirada en una habitación, una mochila abandonada en un rincón, un árbol, el barullo de la bocina de un auto, la radio a todo volumen... en suma, todo lo que tiene una permanencia se convierte en código y es del choque entre códigos que nace un territorio, y del choque entre territorios pueden nacer otros territorios⁵ (FERRAZ, 2010, p. 5-6).

A su vez, no es posible soslayar que el tango en el año 2009 fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, sus siglas en inglés). Este reconocimiento se basa en la **representación** de las tradiciones y de las prácticas contemporáneas y coetáneas; en la inclusión al brindarnos el **sentido de identidad** que ayuda a los individuos a sentirse parte de una o de diferentes comunidades y de la sociedad en general; en la **representatividad** de las tradiciones, habilidades y costumbres que se

⁵ A música tem com isto um forte poder agregador, este poder de criar territórios, lugares marcados por um código, entendendo código não como uma linguagem, como um sistema, mas apenas como qualquer coisa que ganhe uma permanência periódica. De certo modo qualquer permanência desenha um território, é uma marca que expressa um lugar: uma camisa jogada numa sala, uma mochila abandonada num canto, uma árvore, o barulho da buzina de um carro, o rádio alto... em suma, qualquer coisa que tenha uma permanência torna-se código e é do embate entre códigos que nasce um território, e outros territórios podem nascer do embate entre territórios.

transmiten al resto de la comunidad, de una generación a otra, o a otras comunidades; y en la **base comunitaria**⁶ (negrita del autor). Esto quiere decir que el tango en la poesía y cadencia de las letras, en los instrumentos, los ritmos y las melodías conforma un conjunto de códigos que tienen la capacidad de tornarse territorio y/o de componer territorialidades. En este sentido, Yves Raibaud, desde una perspectiva geomusical, nos aporta que los sonidos, ruidos, melodías, ritmos, armonías, silencios, timbres pueden ser concebidos “como fuente de información sobre el espacio, [...] como geoindicadores de la organización de (y en, agregado nuestro) los lugares” (RAIBAUD, 2009, p. 1).

Todas estas cuestiones presentadas en los párrafos anteriores, de alguna manera se relacionan con la importancia que viene cobrando el sonido y lo auditivo dentro de la geografía. Es por eso que en este artículo deseo, de alguna manera, brindarles un espacio como forma de reivindicación, ya que entiendo que también nos ofrecen información valiosa sobre la cultura, las memorias individual y colectiva, los entornos urbanos y naturales, y, por otra parte, nos presentan “nuevas formas de conocimiento y de expresión que incentivan el uso del lenguaje sonoro y la escucha como forma de conocimiento y representación” (CARTOGRAFÍA SONORA DE LA ARAUCANÍA, 2013). En un plano más geoafectivo, Beatriz Furlanetto (2018) nos revela que la música tiene la capacidad de permitirnos erigir y fijar nuestro ser en el mundo, ya que “la música despierta una interpretación poética, artística, onírica, imagenética, moldeadora del mundo, expandiendo los modos de ser y de sentir la realidad”, teniendo en cuenta que “el mundo puede ser percibido como una partitura musical, una grafía que se lee con los oídos y no apenas con los ojos, una escucha de los sonidos y silencios que siembran horizontes en nuestras fronteras” (FURLANETTO, 2008, p. 208).

El oído es el más primitivo de los sentidos: propiedades del mundo sonoro

Douglas Pockock en el artículo ‘Sound and the Geographer’ (1989) toma un claro y abierto partido por el sonido como fuente de información a ser descripta, percibida y experimentada. Alineado a las ideas y pensamientos de Raymond Murray Schafer, en especial al libro *The Tuning of the World* (1977), Pockock enumera una serie de propiedades básicas del sonido. Como primera propiedad, Pockock establece que el mundo del sonido es un mundo de actividades más que de artefactos, de sensaciones antes de reflexiones (SCHAFFER, 1985) y por lo cual, es dinámico, es decir, algo tiene que suceder para que el sonido exista. Esto le otorga el carácter de temporal, continuo e impredecible. En segundo lugar, el sonido es algo poderoso porque significa existencia, tiene la capacidad de generar sentido de vida y es una clave sensorial especial para la interioridad (ONG, 1967). El poder

⁶ Fuente: What is Intangible Cultural Heritage? - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO.

terapéutico está en el tercer lugar, ya que experimentos han demostrado que es posible revivir personas en coma o tratar problemas psiquiátricos. La cuarta propiedad corresponde a lo primitivo por ser de los primeros sentidos en evolucionar en el útero, ya que el feto responde al sonido fuera del cuerpo de su madre desde la temprana edad de cinco meses. Como quinta y última propiedad, está la naturaleza omnipresente del sonido lo que lo torna una parte integral de cualquier entorno. Entonces, como resumen, Pocock resalta que:

La presencia general del sonido contribuye al proceso por el cual los ambientes se convierten en **lugares, lugares** con una **atmósfera, sentimiento, ambiente particular**. Entonces, el sonido no sólo rodea sino que puede penetrar hasta el núcleo mismo del sintiente. Este poder **primitivo**, que pasa por alto el cerebro y se dirige directamente al **corazón**, provoca una respuesta emocional: estamos 'conmovidos', tal vez eufóricos, tal vez perturbados. Es esta habilidad la que le da al sonido sus cualidades **simbólicas**, capaz de conjurar todo un mundo [...] (negrita del autor, 1989, p. 194).

Resulta interesante remarcar la cuestión del poder del sonido de transformar a los ambientes en lugares y que dichos lugares estén asociados a los sentimientos, y que tengan la capacidad de generar una respuesta emocional ya que se dirigen al corazón y no al cerebro. Esto está en consonancia con el pensamiento de Beatriz Furlanetto cuando argumenta “todos los elementos sonoros, los sonidos del medio ambiente y los sonidos de los hombres o por ellos creados, pueden funcionar como mediadores de las relaciones emotivas de los hombres entre sí y con los lugares” (FURLANETTO, 2018, p. 204). En este sentido, la música (entendida de manera amplia, es decir, constituida por sonidos, ruidos, melodías, ritmos, armonías, silencios, timbres) es un lenguaje que se basa en lo emocional y afectivo, y por lo cual el arte musical permite instaurar nuevas modalidades de comprensión y de relación con el mundo que nos rodea y nos da la posibilidad de percibirlo como una partitura musical (*op. cit.*).

Aplicación de la propuesta metodológica y recopilación de resultados escuchados, percibidos, vistos y detectados

Quizás una de las principales críticas que Raymond Murray Schafer presenta en su libro *The Tuning of the World* (1977) es que el mundo moderno ha destruido la capacidad humana de reconocer y distinguir los sonidos ambientales, sobre todo de los ambientes naturales. Hay ruidos que ya desaparecieron o están en peligro de extinción. Con el advenimiento del capitalismo este camino se ha acentuado y esa esperanza de evitar la sordera universal está cada vez más lejos de conseguirse. Ante este panorama es que me parece relevante repensar en la propuesta de Schafer al permitir que nos situemos en una nueva postura del oír, en una nueva forma oír el mundo que nos rodea. Esto conlleva un gran desafío ya que nos incita a adoptar una nueva “mirada” sobre el mundo, que

sea capaz de detenerse en las más mínimas e inesperadas sonoridades y que se alimente tanto de los ruidos estridentes de las metrópolis como del silencio de los desiertos escondidos, de los sonidos de la nieve, del sonido de las hojas, del sonido de los edificios, del sonido del asfalto durante las noches y de los sonidos primordiales de la naturaleza: del aire, del agua, del fuego y de la tierra. Esta crítica, de manera más o menos explícita, está presente en el tango de Homero Manzi y Aníbal Troilo. A 75 años de la aparición de esta música y de las añoranzas que en ella quedaron plasmadas, es que me propongo aplicar la propuesta de análisis del paisaje sonoro en el barrio de Boedo, que a pesar de los años y de los cambios edilicios estructurales, aún conserva su impronta tanguera gracias a lugares que, de alguna forma, buscan mantener un espíritu barrial que, a mi entender, es posible detectarlo en algunos detalles y aspectos.

Antes de continuar, resulta preciso conocer qué entendía Schafer por paisaje sonoro. Con este término el musicólogo canadiense buscó denominar el conjunto de sonidos provenientes de un espacio determinado, en estrecha relación con el entorno social en el cual se producen y también tienen la capacidad de revelar el grado de evolución del grupo social y del espacio que éste ocupa (SCHAFFER, 1977). Lo más relevante, fue que demostró la manera en la cual los sonidos son responsables por una caracterización peculiar de determinados ambientes acústicos y, en consecuencia, por la impregnación de sonidos del lugar. En este sentido, el paisaje sonoro está compuesto por tres elementos: sonidos claves, señales sonoras y marcas sonoras. Los sonidos claves son creados por los elementos naturales, entre los cuales se encuentran los sonidos que crean el agua, el viento, los bosques, las llanuras, las aves, los insectos, las piedras, entre otros elementos. Su relevancia radica en que “ayudan a delinear el carácter de los seres que viven entre ellos” (1994, p. 9). Las señales, por su parte, “a menudo pueden organizarse en elaborados códigos que permiten mensajes de considerable complejidad transmitidos a quienes pueden interpretarlos” (*Ibidem*, p. 10). De esta forma, las señales sonoras tienen la particularidad de constituir dispositivos de advertencia acústica, entre los que podemos mencionar las campanas, los silbidos, las bocinas y las sirenas. En tercer y último lugar, las marcas sonoras son aquellos sonidos que “hacen que la vida acústica de una comunidad sea única” (*Idem*). A este respecto, Cárdenas-Soler y Martínez-Chaparro agregan que estas marcas “se refieren a los sonidos (con valor simbólico y afectivo) que describen con mayor fidelidad las cualidades socioculturales de una comunidad” (2015, p. 132).

Para poder analizar el paisaje sonoro propuesto, utilicé la metodología denominada como *soundwalk* o paseo sonoro. Si bien Douglas Pocock en su artículo menciona que la metodología del *soundwalk* es de Raymond Murray Schafer, éste último le dedica solamente en apartado pequeño

de una página en el capítulo 14 que se encuentra en la cuarta parte del libro llamada 'Hacia un diseño acústico'. La descripción que hace de esta práctica metodológica es la siguiente:

El paseo sonoro es una **exploración** del **paisaje sonoro** de un área determinada utilizando una partitura como guía. La partitura consiste en un **mapa**, llamando la atención del oyente hacia sonidos y ambientes inusuales que se escucharán a lo largo del camino. Un paseo sonoro también puede contener ejercicios de entrenamiento auditivo (negrita del autor, 1994, p. 212).

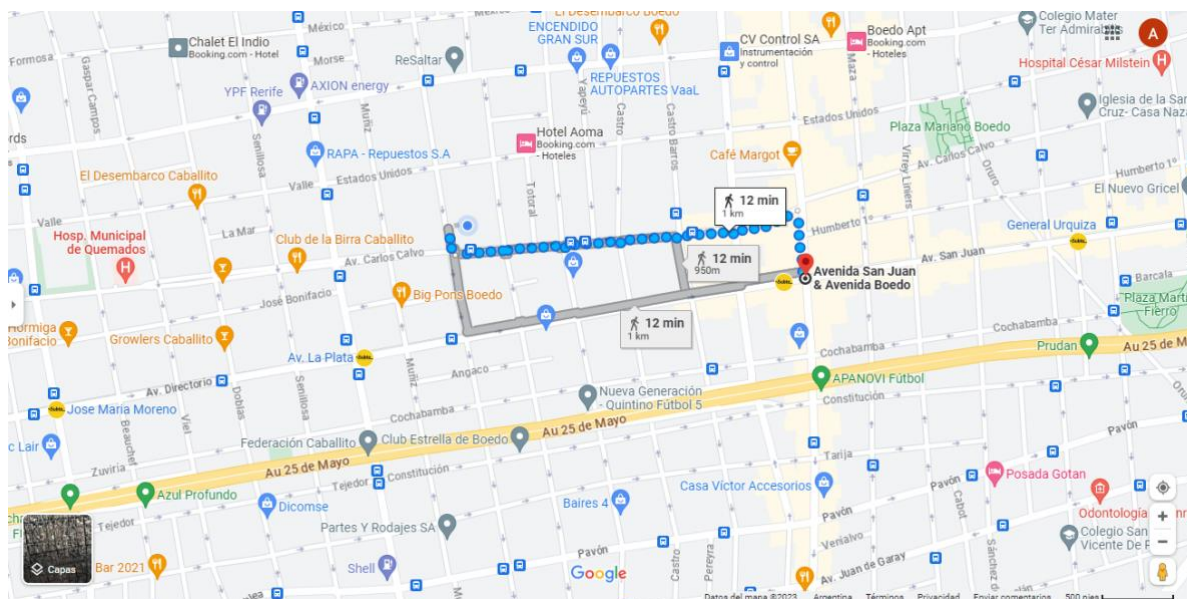
En esta cita, Schafer no aporta muchos detalles de su concepción sobre los paseos sonoros, salvo que implican una exploración y la presencia de un mapa, al que denomina como partitura. Aquí resulta interesante traer a colación que su concepción de paisaje sonoro implicaba considerar el mundo "como una gran composición musical que se desarrolla a nuestro alrededor sin cesar. Somos simultáneamente su audiencia, sus intérpretes y sus compositores" (SCHAFFER, 1994, p. 205). Gracias al artículo de Pocock es que conocimos una aplicación concreta y detallada de esta metodología, realizada por Loïc Hamayon (1980) y que fue descrita en la introducción. Tal y como fue mencionado, Hamayon aplicó el paseo sonoro en un trayecto de 700 metros realizado en ocho minutos y medio entre dos plazas de la ciudad de París. El análisis realizado concluye en un cuadro descriptivo que estructura el contenido en cinco columnas: espectros sonoros para conocer las particularidades del ruido de fondo durante el recorrido; fotografías del trayecto que permiten identificar la arquitectura del lugar, los materiales, el número de automóviles y peatones, datos meteorológicos, el tiempo, etcétera; notas e inventarios sonoros sobre las grabaciones realizadas durante el recorrido, esto posibilita, por un lado, inventariar las diferentes manifestaciones sonoras y, por el otro, identificar las posibles interacciones entre ellas; y los elementos arquitectónicos, debido a que para comprender mejor la composición de los espacios sonoros es importante tener en cuenta la influencia de la arquitectura.

A continuación, narramos la aplicación de la metodología extrapolándola de la capital francesa a la capital argentina. En primer lugar, vale aclarar que, en vez de un paseo de ocho minutos y medio, este es de aproximadamente doce y cubre una distancia de 1000 metros (Figura 4).

El *google maps* muestra tres posibles caminos desde mi domicilio hasta la esquina de las avenidas Boedo y San Juan. Cabe mencionar que los registros audiovisual, fotográfico y sonoro fueron realizados con un teléfono celular marca Samsung, modelo Galaxy J3. En primer lugar, elegí el trayecto que está marcado con puntos azules y realicé dos registros audiovisuales del recorrido. Estos dos registros fueron hechos el día sábado 15 de julio de 2023. El primero de ellos fue realizado a las 15.15h y el segundo a las 15.50h. Las condiciones climáticas en ese momento, según *The*

Weather Channel, eran las siguientes: temperatura, 13 grados centígrados; sensación térmica, 11 grados centígrados; nubosidad, 68%; viento del oeste a 14 kilómetros por hora; humedad, 67%; índice uv 0 de 11; sin probabilidad de lluvia. De los dos, se eligió el segundo registro por considerarlo mejor filmado que el primero. Tal y como está marcado en el mapa anterior, el recorrido lo inicié en la calle José Mármol 860 y al llegar a la esquina de Carlos Calvo, giré a la izquierda.

Figura 4. Mapa del trayecto realizado desde mi domicilio hasta la esquina de las avenidas San Juan y Boedo



Fuente: Captura de *google maps* del autor (julio, 2023).

El sonido ambiental que predominó estuvo compuesto de los ruidos de los vehículos que transitaban por las calles (autos, camionetas, motos y colectivos), voces de personas y, en algunos momentos, ladridos de perros. Todo este entramado sonoro no dejó oír a los pájaros que en momentos de menos ruido fue posible hacerlo. Algo curioso que aconteció fue que cerca del destino, a unos 400 metros, de algún lugar que no pude precisar, empezó a sonar un tango, del cual se escuchó solamente un pequeño fragmento. Al llegar a la esquina de Carlos Calvo y avenida Boedo, donde está ubicada la Esquina Osvaldo Pugliese, percibí que el ruido de los vehículos se hizo más constante y aumentó en intensidad. Hasta el año 2000, esta esquina llevaba el nombre de El capuchino. Ese nombre se lo pusieron porque era lo que pedían Osvaldo Pugliese y Lydia Elman cuando efectuaban sus paseos entre el barrio de Almagro y Nueva Pompeya. Fue en ese mismo año que el bar se incendia por completo. Pero gracias a la viuda de Pugliese, que donó muchas fotos, se pudo reconstruir la historia del lugar. Fue así que el bar/café empezó a llamarse durante el día Recuerdo, por ser el primer tango que compusiera Pugliese en 1924, y por la noche Esquina Osvaldo Pugliese, en donde se podía disfrutar de un show de tango y también quien quisiera podía cantar como se

hacía en los viejos tiempos. En la actualidad, solo quedó la parte de café y se ha reconvertido en restaurante.

Ingresando en la avenida Boedo, se encuentra parte del Paseo de las Esculturas que abarca desde la avenida Independencia hasta la avenida San Juan. En total hay 24 obras escultóricas. En esa cuadra que separa la Esquina Osvaldo Pugliese de la Esquina Homero Manzi, se encuentran dos esculturas y dos bustos (Figura 5 y Figura 6). Llegando al destino, se encuentra la estación Boedo de la línea E del subterráneo. Esta línea fue inaugurada el 20 de junio de 1944, siendo la quinta línea de la red y la primera al sur de la avenida Rivadavia. El recorrido finaliza en la esquina Homero Manzi, la cual contrasta por la decoración, tamaño, oferta de espectáculos con la de Pugliese. El tiempo total del recorrido fue de 11 minutos y 43 segundos.

Figura 5. Esculturas “Tango íntimo” de Leo Vinci y “Vestido al viento” de Enrique Azcárate



Fuente: del autor (2023).

El registro fotográfico fue realizado el día viernes 25 de agosto de 2023 entre las 11.45 y las 13.07. El estado del tiempo en *The Weather Channel* para ese día marcaba que la temperatura y la sensación térmica eran de 14 grados centígrados; nubosidad, 37%; viento del sud a 10 kilómetros por hora; humedad, 38%; índice uv 4 de 11; sin probabilidad de lluvia. En total saqué 46 fotografías con la intención de observar aspectos de la arquitectura del barrio que me remitiesen al Boedo de 1948 o que evocasen al tango en algunos de sus aspectos simbólicos y concretos. A su vez, también registré placas conmemorativas y de homenajes, y esculturas y bustos del Paseo de las Esculturas

en la cuadra mencionada en el párrafo anterior. La primera escultura lleva como nombre “Tango íntimo” y el artista fue Leo Vinci. Está ubicada al número 911 de la avenida Boedo. En la placa que acompaña la obra, además del nombre de la escultura y su autor, informa que fue realizada en cemento y la ley por la cual se aprobó este museo a cielo abierto, la número 494/2000. La segunda escultura ubicada en el 925, no posee placa informativa porque fue sustraída y nunca repuesta. Se trata de la escultura “Vestido al viento” del artista Enrique Azcárate.

En relación a los bustos pasa algo similar. El primero no tiene placa y el segundo sí. El primer busto lleva como nombre “Por amor” realizado por la escultora María Laura Vila dedicada a su marido, el actor y director de teatro Onofre Lovero fallecido en 2012. El segundo, fue creado por el artista Xavier Barrera Fontenla y es un homenaje a Aníbal Lomba, jefe de redacción del periódico Nuevo Ciclo entre 1994 y 2014, y presidente de la Junta de Estudios Históricos de la Ciudad de Buenos Aires entre 2003 y 2005.

Figura 6. Bustos “Por amor” de María Laura Vila y “Aníbal Lomba” de Xavier Barrera Fontenla



Fuente: del autor (2023).

Entre las fotografías que reflejan o remiten al barrio de Boedo de la década de 1940, seleccioné las que me parecieron más significativas, que por alguna cuestión arquitectónica bien conservada y mantenida, fuesen capaces de indicarme ese pasado de mediados del XX (Figura 7).

El último registro efectuado fue el sonoro. El mismo se llevó a cabo el martes 29 de agosto de 2023 a las 09.50. El pronóstico del tiempo consultado en *The Weather Channel* arrojó los siguientes datos: temperatura, 13 grados centígrados; sensación térmica, 12 grados centígrados; nubosidad, 9%; viento del noreste a 11 kilómetros por hora; humedad, 62%; índice uv 3 de 11; 0 centímetros de cantidad de lluvia. La duración total del registro fue de 12 minutos y 12 segundos. Es posible apreciar cierta monotonía o, mejor dicho, cierta homogeneidad sonora en el registro. Es decir, lo que está más en relieve son los sonidos de los vehículos y sus bocinas que invaden prácticamente todo el paisaje sonoro. Luego, en un segundo lugar, está el sonido del ambiente, representado sobre todo por los pasos de mi caminar, voces de personas, ladridos de perros, silbido de pájaros, el ruido del viento, voces de vendedores ambulantes, aviso de la salida de autos del garaje, sonido del barrendero municipal. En los últimos 55 segundos, es posible percibir que el ruido de los vehículos que circulan aumenta. Esto corresponde a que es una avenida y no una calle.

Figura 7. Selección de fotos representativas del barrio de Boedo



Fuente: del autor (2023).

Para finalizar esta sección, vale la pena resaltar que tanto en el registro audiovisual como en el fotográfico fue posible detectar que existe una suerte de monocromía en las fachadas de las casas y edificios. Los colores que más encontré fueron distintas tonalidades de beige, blancos, grises, negros, azules grisáceos, cremas, amarillos gastados, ladrillos. Luego, en lo que respecta a los materiales, también fue posible percibir cierta repetición en diferentes proporciones y texturas: cerámicos de diversos tamaños y formas, cemento, piedra y combinación de azulejos. Y en menor

medida, los ladrillos a la vista y paredes con un granulado. Y, por último, en relación a las alturas de los edificios, se encontró que fuera de las cercanías del perímetro conformado por las avenidas La Plata, Independencia, Boedo y San Juan, aún se preservan casas o edificios bajos, como máximo entre tres a cinco pisos. De todas formas, si bien en este barrio la especulación inmobiliaria no está tan desarrollada como en otros, es posible detectar que va en progresivo aumento y es sin lugar a dudas un factor que está imprimiendo una nueva estética visual y, en consecuencia, también sonora del lugar.

Conclusiones finales: apuntes para futuras exploraciones

Desmenuzando los resultados obtenidos, es plausible detectar un cierto paisaje urbano correspondiente al barrio de Boedo compuesto por elementos sonoros y visuales. De alguna manera, se puede pensar que estos elementos conforman una identidad, pero no en el sentido de estar vinculado a lo estático e inmutable. Sino a una identidad que, a pesar de cambiar con el transcurso del tiempo, puede seguir siendo considerada característica de un lugar o, como es en este caso, de un barrio y de una esquina determinada. Porque si bien todo el ambiente sonoro y visual del barrio han sufrido cambios, aún hoy existen vestigios que remiten a un tiempo pasado, aunque no sea necesariamente 1948. En este sentido, en los recorridos efectuados para realizar los tres registros pude comprobar que perduran aspectos que se pueden entender como sonidos claves, señales y marcas sonoras. Entre las primeras, se pueden señalar, por ejemplo, el sonido de los pájaros, ladridos de perros y el sonido del viento. Sin lugar a dudas, las señales sonoras son lo que más invaden el paisaje sonoro y muchas veces impedían que el grabador del celular captase el silbido de los pájaros. Lo que más abunda son las bocinas, los motores de los colectivos y de los vehículos en general, las sirenas de los garajes avisando las salidas de los autos. En relación a las marcas, es interesante pensar que las melodías de algún tango provenientes de algunas de las casas/edificios, pueden ser entendidas como los sonidos con valor simbólico y afectivo que hacen que aún en el siglo XXI, Boedo pueda ser identificado por sus habitantes como un barrio de tango. Otra marca podría estar dada por las voces de los vendedores ambulantes. Si bien estos sonidos no llegan a resultar raros, sí están en peligro de extinción y a su vez, ante las nuevas generaciones resultan cada vez más anacrónicos y/o atemporales. En relación a la cuestión afectiva que poseen las marcas sonoras, resulta interesante pensar cómo los sonidos de los instrumentos característicos del tango (bandoneón, violín, piano, guitarra y contrabajo) y la música de tango en sí, “pueden funcionar como mediadores de las relaciones emotivas de los hombres entre sí y con los lugares” (Furlanetto, 2018, p. 204). Y es así como el tango en su dimensión sonora, es decir, sus melodías,

cadencias, armonías, escalas, y también en su dimensión visual, o sea, sus elementos y lugares concretos, esculturas como Tango íntimo y las esquinas Pugliese y Homero Manzi, y el arte del fileteado tan presente en las placas conmemorativas, son todos mediadores (sonoros y visuales, simbólicos y concretos) de las relaciones afectivas de las personas que viven en el barrio y de quienes por motivos turísticos lo visitan.

Para finalizar, es posible señalar que si bien en los últimos 77 años (1948 hasta 2025) tanto la ciudad como el barrio se han transformado considerablemente y con ellos sus paisajes sonoros y visuales, es factible plantear que en el barrio de Boedo todavía existen aspectos (visuales, sonoros, imagenéticos) que se mantienen y conforman de una u otra manera el entramado que caracteriza al paisaje urbano de este barrio. Debido que el avance inmobiliario y la construcción de edificios con más pisos es una realidad cada vez más patente, es posible percibir que resultan una clara señal de que estos aspectos o huellas que son propios de este barrio corren el riesgo de extinguirse en un futuro no muy lejano. Buscando dar respuesta a los interrogantes planteados en la introducción y sin intenciones de ser taxativos ni agotar el asunto, me permito conjeturar que en este trabajo pude apreciar que el sonido tiene una mayor capacidad de generar imágenes que de las imágenes crear sonidos. Creo que esto se puede deber a que el sonido a ser algo abstracto, inasible y efímero posee la particularidad de despertar o disparar la imaginación y fomentar la creatividad que se proyecta en imágenes. En cambio, la imagen como es algo que se nos presenta de forma estática y que es factible observar por un tiempo prolongado, no abre tanto la posibilidad a que se pueda imaginar sonidos. Pienso, a su vez, que también esta cuestión hace que el tiempo juegue de manera más directa y visible en la imagen, provocando que los cambios que se suscitan queden evidenciados y al alcance de la vista. En cambio, en relación al sonido, que, si bien también cambia con el tiempo, es preciso prestar más atención y por lo cual, no resulta algo que se pueda apreciar tan fácilmente o estar al alcance del común de las personas.

Referencias

- BURGOS, Rosa María Bonilla. Geografía de la música en la región de la Huasteca Potosina, Municipio de Tamazunchale, S.L.P., en los inicios del siglo XXI. **Revista Geográfica**, 140, 91-133, 2006. doi: 10.2307/40996733
- CÁRDENAS-SOLER, Ruth Nayibe y MÁRTÍNEZ-CHAPARRO, Dennys. El paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. **Revista Investigación, Desarrollo e Innovación**, 2(5), 129-140, 2015. doi: <https://doi.org/10.19053/20278306.3717>
- CARNEY, George. **The Sounds of People and Places: Readings in the Geography of American Folk and Popular Music**. Lanham: Rowman & Littlefield, 1993.

CARTOGRAFÍA SONORA DE LA ARAUCANÍA. Proyecto de un mapa sonoro de la región de Araucanía, 2013. Disponible en: CARTOGRAFIA-SONORA-DE-LA-ARAUCANIA-dossier.pdf

CECCONI, Sofía. Territorios del tango en Buenos Aires: aportes para una historia de sus formas de inscripción. **Iberoamericana**, IX (33), 49-68, 2009.

CORRÊA, Roberto Lobato y ROSENDAHL, Zeny. Literatura, Música e Espaço: uma introdução. In: ROSENDAHL, Zeny y CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.). **Literatura, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007, p. 7-16.

COSGROVE, Denis. **Social Formation and Symbolic Landscape**. London and Sydney: Croom Helm, 1984.

FERRAZ, Silvio. Músicas e Territórios. **Revista Polêmica**, 9(4), 1-15, 2010. doi: <https://doi.org/10.12957/polemica.2010.2815>

FRITH, Simon. **Performing Rites: on the Value of Popular Music**. Harvard: Harvard University Press, 1996.

FURLANETTO, Beatriz Helena. Geografia da Música: rodas de choro, emoções e encontros. In: AZEVEDO, Ana Francisca, FURLANETTO, Beatriz Helena y DUARTE Miguel Bandeira (eds.). **Geografias Culturais da Música**. Braga: Universidade do Minho, 2018, p. 201-222.

GUIU, Claire. Geography and Music: the State of the Question. **Géographie et cultures**, 59, 7-26, 2006.

HAMAYON, Loïc. Une méthode de relève du paysage sonore urbain. In: CAHEN SALVADOR, Jean, ANTONIOZ, Bernard y VOLFIN, Marie-Claude (eds). **Paysage Sonore Urbain**. Paris: Plan-Construction, 1980, p. 29-38.

HESMONDHALGH, David. **Por qué es importante la música**. Buenos Aires: Paidós, 2015.

KONG, Lily. Popular Music in Geographical Analysis. **Progress in Human Geography**, 19(2), 183-198, 1995. doi: <https://doi.org/10.1177/030913259501900202>

LÉVY, Jacques. **Le tournant géographique: Penser l'espace pour lire le monde**. Paris: Belin, 1999.

LEYSHON, Andrew, Matless David y Revill George. **The Place of Music**. New York: Guilford Press, 1998.

MATAMORO, Blas. **La ciudad del tango: tango histórico y sociedad**. Buenos Aires: Galerna, 1982.

MELLO, João Baptista Ferreira. **O Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira: 1928/1991 - uma introdução à geografia humanística**. 1991. 299f. Tesis de maestría. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

NASH, Peter y CARNEY, George. The Seven Themes of Music Geography. **Canadian Geographies**, 40(1), 69-74, 1996. doi: 10.1111/j.1541-0064.1996.tb00433.x

ONG, Walter J. **The Presence of the World**. New York: Simon and Schuster, 1967.

PANITZ, Lucas Manassi. Geografia e música: uma introdução ao tema. **Biblio 3W**, XVII(978), s/p, 2012.

POCOCK, Douglas. Sound and the Geographer. **Geography**, 74(3), 193-200, 1989.

ORTEOUS, John Douglas. Inscape: Landscape of the Mind in the Canadian and Mexican Novels of Malcolm Lowry. **Canadian Geographies**, 30(2), 123-131, 1986b. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1541-0064.1986.tb01037.x>

ORTEOUS, John Douglas. Bodyscape: the Body-language of Metaphor. **Canadian Geographies**, 30(1), 2-12, 1986a. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1541-0064.1986.tb01020.x>

ORTEOUS, John Douglas. Smellscape. **Progress in Physical Geography: Earth and Environment**, 9(3), 356-378, 1985. doi: <https://doi.org/10.1177/0309133385009003>

RAIBAUD, Yves. Musiques et territoires: ce que la géographie peut en dire. 2009. Conférence d'ouverture du Colloque international de Grenoble 'Musique, Territoire et Développement Local', Grenoble, France.

RAIBAUD, Yves. Comment la musique vient-elle au territoire? **Volume! La revue des musiques populaires** [En ligne], 5(2), 205-209, 2006. doi: <https://doi.org/10.4000/volume.586>

REYNOSO, Carlos. **Antropología de la Música: de los géneros tribales a la globalización** (vol. I y II). Buenos Aires: Editorial Sb, 2006.

RIVERA, Jorge. Cartografías urbanas del tango: los ámbitos antagónicos y complementarios del tango. In MORENO CHÁ, Ercilia (comp.). **Tango tuyo, mío y nuestro**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1995, p. 149-164.

SCHAFER, Raymond Murray. **The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World**. Rochester (Vermont): Destiny Books, 1994 [1977].

SCHAFER, Raymond Murray. Acoustic Space. En D. Seamon y R. Mugerauer (eds.). **Dwelling, Place and Environment**. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1985, p. 87-98.

SCHAFER, Raymond Murray. **The Tuning of the World**. New York: Knopf, 1977.

SMITH, Susan Jane. Beyond Geography's Visible Worlds: a Cultural Politics of Music. **Progress in Human Geography**, 21(4), 502-529, 1997. doi: <https://doi.org/10.1191/030913297675594415>

SMITH, Susan Jane. Soundscape. **Area**, 26(3), 232-240, 1994.

TUAN, Yi Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Londrina: Eduel, 2012.

VALIENTE, Silvia. Discursos de la identidad territorial según el cancionero folklórico. **ACME: An international e-journal for critical geographies**, 8(1), 46-68, 2009.

VEGA, Carlos. **Estudios para los orígenes del tango argentino**. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 2016.