



El oído que todo lo ve

Reflexiones sobre la intersección entre audición y visualidad a inicios del siglo XXI

Por Christian Aiello¹

Resumen: Este trabajo explora cómo las tecnologías de reproducción y grabación musical han transformado nuestra percepción auditiva y visual, ajustando nuevas subjetividades en el consumo cultural. A partir de los cambios en la experiencia musical y visual, observamos una disyuntiva en la que el oyente y el espectador se ven condicionados por los intereses comerciales de las empresas culturales, impactando la relación subjetiva con el arte. Analizamos cómo la música y el espacio público se configuran mutuamente, sugiriendo que los sonidos de la ciudad también reflejan y contribuyen a la construcción de identidades y pertenencias.

A su vez, abordamos la mercantilización de la música y su reconfiguración en la era digital, destacando la influencia de plataformas como Spotify. Finalmente, se plantea una crítica a la sobreexposición sensorial y la erosión de las vanguardias, reflexionando sobre si es posible un arte que escape a la comercialización masiva y se convierta en una herramienta de transformación pública. El artículo se sitúa en el cruce entre tecnología, estética y política, proponiendo que la experiencia auditiva y visual contemporánea ofrece un potencial reflexivo frente al consumo desenfrenado.

Palabras clave: Audición, Visualidad, Mercantilización musical, Espacio sonoro, Sobreexposición sensorial

1. El oído solitario

Para principios de los 80 ya se había vuelto preponderante esa relación entre oyentes de música y aparatos de reproducción de

¹ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - UNLP aiellochr@gmail.com



grabaciones que empezaría a formar un oído diferente. El impacto del sonido grabado a través de nuevas tecnologías no tardaría en convertirse en la norma de un tipo de relación sin la cual hoy sería inconcebible y antinatural escuchar música. Eitzkorn (2008) observaba que no se trataba solamente de una cuestión de la fidelidad del sonido reproducido, sino que los medios de grabación se habían vuelto constitutivos de toda una serie de efectos complejos en la música.

En el cine, apuntaba Paul Virilio (1996), ocurría lo inverso: sin importar donde estén ubicados, los espectadores tendrán acceso a solo un punto de vista, el de la cámara. No existe perspectiva, ni acústica: la película es la película de la cámara. Pero el sonido de la grabación difícilmente sea el sonido de los músicos. Puede existir, como resultado final, un solo último punto de vista, aunque haya más de un interés detrás. Si es cierto que "el hombre detrás de la cámara" termina definiendo el único posible panorama del espectador de cine, también es cierto que, al menos desde los 60s, se han ido multiplicando las manos que intervienen en las grabaciones comerciales.

El auténtico prodigio de la grabación industrial reside en esa enorme fuerza operativa con la que es capaz de reproducir esta ruptura expresiva y comunicativa inherente a la música. Tal vez ya no se trate de la "soledad múltiple" que Virilio le atribuía al hombre de la cámara en el cine industrial, pero tanto el espectador como el oyente deben resignar un poco de su subjetividad o permitir que los conglomerados detrás de la industria musical se ocupen de construir todas las partes de ella que la liberación técnica les permita. Entre la práctica musical como actividad social y la condición general de la tecnología de un periodo no deja de existir una estrecha equivalencia. Es una equivalencia que, aunque haya múltiples mediaciones en el modo en que la sociedad toma forma de música, no van a ser exactas.

2. Habitar los sonidos.

Se oye para detectar una serie de posturas que nos colocarán en las categorías a las que deseamos pertenecer (joven contemporáneo, por ejemplo, enfrentado a los valores adultos, tal vez con algu-



nos etnocentrismos generacionales), pero esa es una situación que hace difícil el propio acto de escuchar. Oír sin escuchar, confundir la acción mecánica del órgano sensorial con su capacidad sensible de clasificar, distinguir y hacer su propio aporte creativo: podría ser tentador recriminarle también de eso a las industrias culturales contemporáneas, en su búsqueda de que los consumidores se sientan lo suficientemente orgullosos apenas por conocer el nombre de un artista en la radio o una canción repetida en las redes. Atribuirles esa influencia a las industrias culturales sería casi como reconocerles la capacidad de fabricar unilateralmente la subjetividad de amplias franjas de consumidores, algo que no sería posible sin un previo trastocamiento de cualquier otra categoría en consumidor absoluto.

Los lugares recorridos de la ciudad, esa parte de las grandes metrópolis que habitamos efectivamente, los puntos que usamos como estación, son orientaciones, intensidades, lugares donde abrirse o cerrarse. Interactuar con la ciudad es imposible, pero se puede interactuar con esos puntos y también con frecuencias en ésta. Con sus florecimientos. Con los estímulos de una esquina determinada, con cierto lugar predilecto de merienda. Poder reconocer a cierta distancia los sonidos de una esquina a cierta hora de la mañana el traqueteo de las cargas y descargas en un viejo café o un bodegón, el temblor y la agitación de la vida que sale de su interior, coincide siempre con encontrar un punto de referencia en una inmensidad mucho más amplia que la de los límites urbanos.

El no escuchar los sonidos característicos de un lugar, se vuelve amenaza de entrar al caos. Tal vez nuestro tarareo incesante se intensifique cuando recorremos calles que nos sacan de nosotros, aunque "no estar en nosotros" no tenga nada que ver con perderse en la ciudad. Ese tener *nuestro* lugar fuera del espacio de relaciones inmediato no es algo nuevo. Ese no-lugar, que Virilio (1993) atribuye al desarrollo de la velocidad y es posible de rastrear en Occidente (y nos atrevemos a suponer que también ahí donde dejó sus huellas coloniales), puede ser entendido como el desplazamiento del *lugar* siempre un poco más allá del horizonte habitable, una tendencia a "vivir proyecciones". Si bien deja una huella indeleble con su modo de ocupar el espacio, también dispone prácticas, instituciones y enunciados. La música en tanto forma de habitar es un acto de cons-



trucción. Si se construye para cuidar y resguardar, como propone Heidegger (1994), entonces tenemos permitido suponer en la música una tarea de cuidado, de custodia de algún bien no muy fácil de reconocer hoy.

3. Silencio y silenciamiento.

Son conocidos los casos de renombrados músicos vinculados al nazismo y al estalinismo. Es célebre el incidente que aceleró el exilio de Otto Klemperer. Las repercusiones que tuvo su presentación de la *Tannhäuser* en 1933 y lo ignominioso que fue para ese público que consideraba a Wagner un titán de la supremacía germánica, un auténtico emisario del nacionalismo alemán y el antisemitismo. Klemperer confiaba en que su actitud apolítica y su prestigio evitaran su partida, pero la batalla para la que se preparaba el régimen nazi no era exclusivamente política. Si la cuestión étnica y racial se convirtió en antagonismo político, lo hizo a través del modelo colonial, el de la hostilidad absoluta y la animalización del enemigo.

En 2001 un episodio similar tuvo lugar en Jerusalem, cuando Barboim presentó un fragmento de la ópera *Tristan und Isolde* con la Orquesta Estatal de Berlín, invitando a retirarse a quienes no se sintieran cómodos. Esa escabrosa encrucijada que existe entre el pensamiento y la obra de artistas que fueron partidarios del racismo y la discriminación, no deja de producir confusiones hasta en los intelectos más fríos, como la indignada equiparación entre obras musicales del siglo XIX y cirugías estéticas o partidas de bridge. La idea de que los gustos musicales de víctimas y asesinos no deben coincidir, extendido a que la audiencia de una nación democrática no debería disfrutar de música compuesta con el patrocinio de regímenes autoritarios, no encuentra salida por ningún lado.

El impulso de una música nacional tampoco fue ajeno a la joven Unión Soviética de la doctrina Dzhaznov, con Prokofiev, Katchaturian y un Shostakovich galardonado por el Estado con el premio Lenin y el *Narodni Artist SSSR*, pero también oscilando durante décadas entre la admiración y el anatema del régimen. Desde el punto de vista de Occidente, la aprobación soviética de Shostakovich pudo ser motivo suficiente para su rechazo, asumiendo que un gran artista



solo puede producir un arte de calidad si se opone al régimen opresivo, es condenado y muere como un héroe. Hubo otros como Georg Solti que, a la muerte de Shostakovich, tal vez logrando imaginar lo que pudo haber sido componer entre las veleidades de los funcionarios y la paranoia estatal, reconoció que se arrepentía de no haberse disculpado con Shostakóvich por subestimarlos y haberlos tenido por lacayos de la Unión Soviética.

Los países occidentales, por su parte, están llenos de artistas talentosos que pueden producir sus obras sin presiones al precio de la indiferencia general de la sociedad. También está lleno de artistas talentosos cuyas obras son convertidas por las industrias culturales dominantes en una mercancía con el mismo estatus que un Smart TV o una camisa, sin más instancia conminatoria que la de ajustarse a las condiciones del mercado artístico.

4. Sentidos, consumo y estratificación social.

Hablar de una desmercantilización de la música puede sonar contradictorio cuando venimos insistiendo, con Ferrer, sobre "la superabundancia inútil de objetos de consumo, la producción por la producción misma" (Ferrer, 2012. p, 5), en un movimiento en el que no queda afuera "el clima o el gen". Pero estamos hablando de un proceso más o menos complejo en el que los bienes participan del circuito mercantil tras haber sido retirados del mercado por diferentes vías, muchas veces no aceptadas por sus productores, para volver como mercancías de otro tipo. Durante algún tiempo se hizo escuchar la oposición de muchos músicos al uso de plataformas P2P en las que se compartían canciones. Durante la campaña de la CA-PIF² en 2006 Charly Alberti sentenciaba que en cada descarga ilegal de música se deterioraba la fuente de trabajo de muchas personas y que la solución estaba en que los jóvenes comprendan el impacto de esto, no solo sobre industria discográfica, sino sobre el trabajo de artistas incipientes.

Spotify parece haber encontrado en esa aparente retirada del mercado -sino de la música al menos de un extenso catálogo de canciones y podcasts- un nuevo espacio para concertar con los músi-

2 Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas.



cos, al margen del debate de si es conveniente o digno para estos. Junto a otras plataformas como Apple Music, Youtube, Amazon Music, Napster, o Google Play Music ha ido fundando nuevos parámetros para pensar la forma-mercancía. La música se remercantiliza en el merchandising en el momento preciso en el que la mercancía se encuentra en medio de su propia mutación. Ya no hablamos de la mercancía de la sociedad de productores, sino una que se adapta a las formas volátiles de una sociedad de consumidores, preparada para desaparecer en el mismo acto de su puesta en uso (si es que todavía se puede hablar de algún tipo de uso).

5. Capturas antisistema.

El problema de un arte público, no un arte financiado o apoyado por el estado, sino uno que intervenga en los lugares concretos de interacción, sería el de ser (o no ser) un arte interpuesto, interpeorado, dialogado. El riesgo de una música pública sería el mismo de la escultura pública: dejar de ser una isla estética (y estática) para convertirse en un complejo de significados: renunciar a su propia historia para ser parte de la historia del urbanismo. Las artes plásticas pueden modificar el aspecto de la ciudad según las necesidades de alguna élite, algún proceso de secularización, alguna revolución, formar parte de un control del espacio urbano. O, como con los fetos gigantes de *El viaje milagroso* de Hirst en Qatar, también es posible explorar sociedades que aun sean capaces de escandalizarse sobre las obras. La polémica se traduce, a través de procesos cada vez más instantáneos, en publicidad.

Mientras tanto, las formas extremas de arte, tentadoras para quienes buscan escapar de lo comercial, han venido mostrando que tal vez no existan contenidos que no puedan encauzarse comercialmente. La narrativa del Holocausto insinuada, por ejemplo, en la serie *Peletería humana* de Nicola Constantino, si bien no es nueva, actualiza la pregunta no solo sobre cuál es la estética que triunfa después de las guerras y genocidios del siglo XX, sino hasta qué punto es posible anestesiar al ojo sin hacer lo mismo con el resto de nuestras sensibilidades. Después de esa pregunta, curiosamente, la violencia empieza a estar cada vez más presente en las artes visuales.



Tal vez por eso, no veamos otra manera de que una música sea ofensiva si no es a través de su puesta visual, desde los shows de matanza de animales en los escenarios del heavy metal hasta los videoclips machistas de una amplia gama de géneros comerciales.

Si todavía se escucha a Ligeti o a Penderecki sin asociarlos a ciertas películas, sus composiciones pueden sonar raras, disonantes, difíciles de escuchar. Pero una vez vistas 2001: Odisea espacial o El resplandor, lo visual amenazará con imponerse para siempre, decidiendo sobre lo sonoro.

Entre el trap y el rap catalizando las demandas en las calles en la revolución tunecina, o entre el punk islámico refrescando los estereotipos occidentales sobre el "choque de civilizaciones", y su lectura como producto comercial está también el interés de las grandes empresas culturales por envasar actitudes antisistema.

Se puede pensar, mientras tanto, en un arte producido en conversación con el entorno público pensado como parte de un complejo. Así como la escultura urbana no se puede pensar separada de la propia historia urbana, una música del espacio público debería renunciar a ser solo música: el mensaje sonoro sería inseparable del mensaje del resto del ambiente.

6. El arte después de la violencia.

La opción estética del futurismo hizo más en el sentido de alentar a miles de jóvenes de principios del siglo XX a la práctica de lo que hoy podríamos llamar un arte *excesivo*, consecuencia (tal vez no completamente deseada) de algunas vanguardias al no poder controlar la afluencia de diletantes sin talento o imaginación llevando al extremo la estética bajo el lema de que es "una nueva forma de hacer arte". Esta idea de "la guerra como higiene del mundo" de Marinetti que, cinco años antes del primer baño de sangre del siglo, ya no se trata de la política como continuación de la guerra por otros medios, sino del arte: una estetización de la política. Una crueldad infinita que solo se puede justificar dándole continuidad.

Desde un principio, este arte extremo vislumbró que, si quería ser el arte del futuro, debía cambiar de materiales: no solamente inspirar emociones sino también usarlas como material. En un primer



vistazo, lo que distingue al futurismo es la ofensa que, a lo largo del siglo XX, va a ser el material predilecto de las artes plásticas. El personaje oculto en el capítulo "The national anthem" de la serie *Black mirror* que extorsiona al primer ministro británico forzándolo a presentarse en televisión cometiendo un acto indecente, resulta ser un artista ganador del célebre premio Turner. Al llegar el aniversario el hecho no es comentado por sociólogos o psicólogos, sino por críticos de arte que llegan a describirlo como la primera obra de arte del siglo XXI. El futurismo también actuó en dirección al cambio en los materiales en las artes visuales, para las que la conducta y las emociones ya no serán solo algo para inspirar sino un nuevo material para esculpir y exhibir.

La respuesta a la pregunta sobre la posibilidad del arte después de la violencia con la que comienza (y continúa) el siglo XX, podría residir en las propuestas del futurismo. Cómo hacer arte después de los campos de concentración "no solo los del pasado", sin que el enemigo triunfe al trasladar a él la crueldad, lo insultante: la estética del enemigo se instala y sigue su curso en una forma de artes plásticas que parece trasgresora, pero que no presenta nada nuevo porque los horrores expuestos, por ejemplo, por obras como las de Hirst tampoco son nuevos. Parafraseando a los hermanos Chapman, en lugar de matar a civiles inocentes con una bomba, se asesina a los símbolos, se arremete, como dice Virilio "contra el sentido mismo del arte 'compasivo'", sustituyendo el crimen real por uno virtual.

La imagen es uno de los tantos vehículos -tal vez uno muy idóneo- pero no cualquier forma de imagen, sino aquella que llega como parte de un bombardeo. Casi podría decirse que estamos ante un arte que se arroga funciones didácticas, como suelen hacer las vanguardias, en el sentido de *mostrar enseñando*, aturdir pedagógicamente a un público que, tal vez en otras circunstancias, hubiera sido movido a reflexionar.

Algunas de las ideas de los futuristas se llevarían a cabo ochenta años después de su formulación, por ejemplo, a través de un ruido que dejó de sonar ofensivo y que incluso consiguió integrarse al pop comercial. Russolo, de formación pictórica, quien tal vez no logrará forzar los límites de la visión desde las artes plásticas, lo hizo como



músico *outsider* en esa lucha del futurismo por correr los horizontes perceptivos de lo audible.

7. Sobreexposición sonora

Sobre-exponer podría ser algo así como dejar a la vista los *órganos internos* del arte. Puede ser mostrar los procesos de producción, la trama técnica que se escondía detrás de unas formas ahora confundidas. Pero también puede significar una renuncia a la referencia: un arte que es directo y que tal vez ya no encuentra grandes diferencias con las coberturas periodísticas de masacres inter-étnicas, guerras o casos de inseguridad urbana. Una vez más, la liberación de los medios técnicos, por un lado, y de los éticos, por el otro, presionan sobre las fronteras de lo admisible forzando, al mismo tiempo, a una redefinición (heterónoma) de lo estético

Cuando las artes plásticas están ausentes en las galerías están presentes en el espacio público, pero también en videoclips como los de los hermanos Chapman para PJ Harvey y muchos otros que ayudan a géneros más masivos a transmitir un mensaje que difícilmente podría transmitirse solo a través del sonido. Podría ser, más bien, a la inversa: el videoclip es el que triunfa al asociar el regaetton con estilos de vida libertinos y opulentos (con el auxilio de la lírica misógina y despectiva); también podría atribuirse a *El resplandor* de Kubrick que Penderecki termine asociado a la "música de terror" (como si el *concierto para cello* pudiera ser terrorífico por sí mismo).

Las galerías Saatchi, aunque logren que sus artistas se vuelvan millonarios sin masificarse, convierten lo que aparece como transgresión en una forma de mercadotecnia. Capitalizar la ofensa o el escándalo implica para las industrias del arte conocer qué conservan de "sagrado" las sociedades sobre la que operan. La profanación, que primero se desempeña como mercadeo -porque es difícil no mirar lo que nos molesta- poco después lo hace como un desplazamiento de límites. Un desplazamiento hacia el ruido que hace que el oído pueda conceder mayores licencias a los músicos, un desplazamiento hacia lo *atroz* que hace que el ojo deje ser capaz de actuar como tamiz en presencia de la crueldad cotidiana, no sabiendo distinguir, como diría Virilio (2001), entre arte, teratología o mutilación en vivo.



9. Motivo.

Si es cierto que Wagner nutrió de simbología a un régimen venidero a través de sus "regresos" a imágenes mitológicas germánicas, alegorías arraigadas a lo telúrico y a la sangre, del mismo modo, el régimen logró convertir parte de esos símbolos en tecnologías, en vez de entenderlos como refugios del pueblo. Que el arte del siglo XX después de eso haya propendido a la provocación (provocaciones como guiño sospechoso a las víctimas, respuestas a viejas provocaciones que aspiran a pasar como reivindicaciones) tal vez lo haya despojado de todo su potencial de resguardo. Está más cerca de esto aquel que, en medio de su recorrido por la ciudad, sabe ver las estaciones, sabiendo, al mismo tiempo entender la propia ruta como refugio. Las "vueltas" wagnerianas a determinadas imágenes mitológicas pudieron haber sido más intencionadas (como captura del material expresivo) que su afán de poner a la cultura alemana bajo refugio, es decir, dentro del círculo "trazado para la paz" (Heiddeger, 1994). Los motivos a lo largo de *Siegfried* pueden no solo ubicarnos en las distintas partes de una ópera tan extensa, sino también culturalmente en una comunidad remota.

Los motivos, esos pequeños *volveres* son también pequeños refugios, lugares para guarecerse del caos. Llegar a casa después después del frenético canturreo mental al que invita la calle (hoy reemplazado por auriculares), podría parecer garantía de control sobre eso. Pero no somos siempre los mismos los que volvemos a casa. La "vuelta" no es la vuelta de "lo mismo".

Mitologías o cultura, ciertamente sobrepasan lo netamente musical, cuando la música se entronca con –o se reflexiona en base a– un fundamento extramusical. Si entendemos que el motivo es una especie de material empleado para construir cierta clase de estructuras estamos a un paso de encontrarlo fuera de una composición musical. El motivo es un material que unifica y asegura la consistencia interna de la obra, como las puertas de una casa, no solamente en el sentido de que cada vez que estemos en presencia de una puerta sabremos ante qué estamos por haber visto una similar en otros recorridos por la casa, sino porque puede representar un acceso al conjunto de la obra. Es en ese sentido que se trata de vueltas.



Las imágenes legendarias wagnerianas, además de ser imágenes musicales que remiten a lo narrado, podrían buscar también unirse a una serie de imágenes conceptuales. Más allá de la utilidad formal del motivo, este puede gravitar en elementos estéticos que expresan algo no exclusivamente musical, algo del pueblo, de la historia, del amor, la muerte (incluso sobre la cerveza y las reyertas con la policía, o la tribuna o el barrio, como en las bandas punk argentinas de principios de los noventas). Los motivos entonces podrían no ser racionales por sí mismos, sino racionalizaciones (como las de la técnica musical occidental) de un agenciamiento natural. Tiene *motivo* toda música que busca instalar señales a lo largo de su ejecución, establecer puntos de orientación. En ese sentido, siguiendo a Deleuze y Guattari (1988) en una referencia manifiesta a Messiaen, hay motivos y ritmos en el canto de ciertas especies de aves territoriales, así como en una extensa lista de materias de expresión presentes en la naturaleza y en lo social.

10. La erosión de la vanguardia.

Una política producida a través de la intervención en el espacio es una que produce un espacio público a partir de personas concretas, ciudadanos que reinventan la vida en común. Una música, unas sonoridades en general, producidas desde *lo público*, no debería pensarse como una especie de música institucional, sino como el producto de ese espacio concreto en el que ciudadanos concretos producen al mismo tiempo que dan lugar a su propia vida y a los bienes necesarios para su subsistencia. Este espacio es público en tanto *abierto* y es su apertura absoluta lo que lo define; es público en la medida de que es capaz de permanecer indefinidamente abierto a compromisos heterogéneos. Es *común* en el mismo sentido: se repolitiza lo cotidiano produciendo un nuevo tipo de espacio público desde el hacer común. A partir de ahí puede ser fácil pensar, por ejemplo, en procesos de autogestión o de toma directa del espacio, como describe Stavrides (2015b) la experiencia de Plaza Sintagma, no es *lo común* de la comunidad autoclausurada, ni *lo común* de la *propiedad común*. Es *común* en tanto tiene necesidad de límites permeables que den lugar a filtraciones endémicas que eviten el cierre



sobre una serie de cualidades *en común*. El mensaje dejado por plaza Sintagma es, entonces, que al espacio público no le basta con ser *abierto* si no que necesita estar *continuamente abierto* y renovar su apertura, de algún modo, produciéndola.

Así, como verdaderos bienes tangibles, como verdaderos servicios producidos en las relaciones sociales, la música aparece como producto, ya no como mercancía, y es posible que de nuevas formas de colaboración -como las de Sintagma- tengan lugar también nuevos productos. Si no es el mercado quien se ocupa de definir el precio de estos bienes comunes producidos en el hacer común, podemos preguntarnos si es posible algún tipo de reevaluación del valor desde lo social y como pueden, no solo coexistir, sino estar dentro del capitalismo globalizado.

Tal vez la pregunta más relevante sea si estas experiencias tienen alguna virtud erosionante para el sistema en el que están enclavadas. Pero, aunque no sea posible la erosión desde adentro, no es poco saber que se pueden erosionar las vanguardias, tan problemáticas tanto en los capitalismos como en los socialismos. Tal vez la ausencia de grupos de *adelantados* permita volver a la vida antes de las rupturas (estéticas): tal vez las disyunciones, el colapso, los desgarros tengan más sentido como puntos de referencia, como accidentes en el paisaje, como contingencias o capítulos de una historia, que como frontera revolucionaria o como futurismo fascista. La ruptura puede ser la puerta después de la cual no hay retorno, salvo que *lo que era* no tenga problemas para retornar con otro rostro.

Referencias bibliográficas

Deleuze, G. y Guattari, F. (1988) *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

El Cultural (22 abril, 2004). Jake y Dinos Chapman: “Siempre hemos querido ‘rectificar’ a Goya”.



Etzkorn, P. (2008) "Sociología de la práctica musical y de los grupos sociales". *International social science journal*. Vol. XXXIV, 4, 1982. Pp. 555-569.

Ferrer, C. (2012) *El entramado: el apuntalamiento técnico del mundo*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Heidegger, M. (1994). "Construir, habitar, pensar". En: "Conferencias y artículos", Barcelona: Ediciones del Serbal.

Stavrides, S. (2015) "Reclamar la ciudad, crear otros espacios: la ciudad de los umbrales (entrevista a Stavros Stavrides)". <http://contested-cities.net/CCmadrid/reclamar-la-ciudad-crear-otros-espacios-la-ciudad-de-los-umbrales-entrevista-a-stavros-stavrides/>

Virilio, P. (1993) *La inseguridad del territorio*. Buenos Aires: La marca.

Virilio, P. (1996) *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Buenos Aires: Manantial.

Virilio, P. (2001) *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Espacios del saber,

