

Recibido: 03 de diciembre de 2025

Aceptado: 30 de enero de 2026

LA ESCUCHA DRAMATOLÓGICA. UNA APROXIMACIÓN SOCIOLÓGICA AL PAISAJE SONORO

*DRAMATURGICAL LISTENING. A SOCIOLOGICAL APPROACH
TO SOUNDSCAPE*

José Omar Pérez Baños
Universidad Autónoma Metropolitana
unidad Lerma
jo.perez@correo.ler.uam.mx



Resumen

El presente artículo presenta una aproximación sociológica a la escucha, los paisajes sonoros y el espacio público basada en la dramaturgía de Erving Goffman a partir de lo que denomino escucha dramaturgía o situada. El objetivo de esta aproximación es contribuir a un uso fundamentado teóricamente del concepto paisaje sonoro. Al enfocarse en los encuentros entre personas, la distancia física y social que existe entre ellos, así como en las reglas que orientan sus interacciones, la escucha dramaturgía ofrece una oportunidad para pensar este sentido no solo como una forma de percepción situada espaciotemporalmente, sino como un elemento constitutivo de los roles sociales, capaz de construir paisajes sonoros y espacios públicos.

Para contribuir al objetivo se propone un diálogo interdisciplinar que toma los rituales de interacción como puente entre el espacio público, el paisaje sonoro y la escucha para pensar un contexto en el que dicha condición sagrada establece las reglas mínimas de trato y deferencia, protegiendo así su integridad. El artículo se organiza como sigue: se presentan los fundamentos de la teoría de la sociedad de Erving Goffman y el concepto de escucha dramaturgía que alimenta; las definiciones canónicas del paisaje sonoro y espacio público ofrecidas por Murray Schafer y Jürgen Habermas respectivamente y la propuesta relacional que vincula ambos conceptos con la escucha dramaturgía. El artículo cierra con tres ejemplos que abordan el vínculo entre espacio público, paisaje sonoro y escucha para ahondar en el carácter situado de esta última y contribuir a la fundamentación teórica del concepto propuesto por Murray Schafer.

Palabras clave: paisaje sonoro, escucha dramaturgía, orden de interacción, espacio público, atención.

Abstract

This article presents a sociological approach to listening, soundscapes, and public space grounded in Erving Goffman's dramaturgical theory, framed through what I term dramaturgical or situated listening. The aim of this approach is to contribute to a theoretically grounded use of the concept of soundscape. By focusing on encounters between individuals, the physical and social distances between them, and the rules guiding their interactions, dramaturgical listening offers an opportunity to conceptualize listening not merely as a temporally and spatially situated form of perception but as a constitutive element of social roles capable of shaping soundscapes and public spaces.

To achieve this objective, an interdisciplinary dialogue is proposed, using interaction rituals as a bridge between public space, soundscape, and listening. This framework conceptualizes a context where the sacredness of the individual establishes minimal rules of treatment and deference, thereby safeguarding their integrity. The article is structured as follows: first, it outlines the theoretical foundations of Erving Goffman's social theory and the concept of dramaturgical listening it informs. Second, it reviews canonical definitions of soundscape (by Murray Schafer) and public space (by Jürgen Habermas), followed by a relational proposal linking these concepts to dramaturgical listening. Finally, the article concludes with three case examples addressing the interplay between public space, soundscape, and listening. These examples explore the situated nature of listening and contribute to the theoretical grounding of Schafer's concept of soundscape.

Keywords: soundscape; dramaturgical listening; interaction order; public space; attention.

Introducción: la vida cotidiana como puesta en escena

A continuación se presenta una aproximación sociológica a la escucha, los paisajes sonoros y el espacio público basada en la *dramatología* de Erving Goffman a partir de lo que denomino *escucha dramatológica* o *escucha situada*. El objetivo de esta es contribuir a un uso fundamentado teóricamente del concepto *paisaje sonoro* popularizado por Murray Schafer (1977). Al enfocarse en los encuentros entre personas, la distancia física y social que existe entre ellos, así como las reglas que orientan sus interacciones, la *escucha dramatológica* ofrece una oportunidad para pensar este sentido no solo como una forma de percepción situada espacio-temporalmente, sino como un elemento constitutivo de los roles sociales capaz de construir paisajes sonoros y espacios públicos. Para contribuir al objetivo se propone un diálogo interdisciplinar que toma los *rituales de interacción* como puente entre el *espacio público*, el *paisaje sonoro* y la *escucha* para

pensar un contexto en el que la sacralidad del individuo establecía las reglas mínimas de trato y deferencia, protegiendo así su integridad.

Al concentrarnos en las reglas que las personas siguen en sus interacciones con otros, podemos pensar la escucha no solo como la relación entre propiedades físicas del sonido, el lugar de su acontecimiento y su percepción, sino como *la organización de su percepción dentro de interacciones entre personas y el papel que tiene en su desarrollo*. También nos permite pensar el espacio público como un recurso fundamental para orientar la atención de interacción en este. Por último, nos permite complejizar la "anatomía" del paisaje sonoro que contempla los sonidos producidos por fuentes biológicas (biofonía), los que emanan de fuentes no biológicas como el agua, el viento (geofonía) (Krause, 2008) o los producidos por los humanos (antrofonía) (Pijanowski et al., 2011). La contribución se ubica dentro de estos últimos, que contemplan todos los sonidos generados por

los humanos (incluyendo los fisiológicos). Se trata de dos subtipos de paisajes antro-fónicos: *paisajes sonoros situados* y *paisajes sonoros situacionales*¹ o, en otras palabras, paisajes sonoros entendidos como la totalidad de sonidos que acontecen dentro de un lugar y paisajes que surgen de las propias interacciones entre individuos (por ejemplo en conversaciones).

Para exponer mejor el vínculo entre *escucha*, *paisaje sonoro*, y *espacio público* resulta imprescindible presentar las líneas generales de la teoría que permite esta ampliación de la tipología y sugerir que a cada paisaje corresponde una manera de escuchar (Goffman, 1981: 2) y que esta no permite “monitorear” el paisaje sonoro de un espacio público determinado, sino también crearlo.

La obra de Erving Goffman se enmarca en una tradición sociológica que encuentra en la vida cotidiana el cimiento sobre el cual se construye la sociedad. Lejos de verla como ámbito de importancia menor por asociarse con el ámbito de lo privado, esta tradición encuentra en lo ordinario el sustento de nuestra confianza en el orden social, de nuestro sentido de realidad (pensemos en el sentido común sobre el que se sostienen las desigualdades de género); aquí encuentra la clave para entender el mantenimiento de las relaciones de poder, los supuestos que mantienen incuestionado su orden (Adler, Adler, y Fontana 1987; Gouldner 1975).

A diferencia de algunas aproximaciones que se enfocan en actividades específicas

1 Estos se derivan de la distinción establecida por Goffman entre lo situacional y lo situado: lo situado remite a todo aquello que ocurre en un contexto con independencia de que haya interacción cara a cara, como el sonido característico de una vialidad (su identidad sonora), y lo situacional, que remite a lo que ocurre cuando hay interacciones cara a cara (Knoblauch, 2022).

de la vida cotidiana (como las caminatas en la ciudad), Goffman se interesa en las condiciones que hacen posible la interacción entre las personas.

La particularidad de su obra descansa en el interés que presta a las interacciones de la vida cotidiana, a “las situaciones sociales [...] en las que dos o más individuos se hallan en presencia de sus respuestas físicas respectivas” (Goffman, 1991b: 173). La copresencia no implica solo individuos aglomerados, sino en interacción y mutua asequibilidad, pues toda actitud o gesto porta toda suerte de implicaciones y significados (Goffman, 1981: 1). Esta aproximación a lo cotidiano será fundamental para entender la contribución que hace su obra al estudio sociológico de la escucha.

Erving Goffman distingue tres tipos de situaciones. La primera de ellas es el encuentro (*encounter*) cara a cara entre un pequeño número de personas; es la unidad básica de interacción, limitada en el espacio y el tiempo y centrada en una actividad específica como ponerse al día con un conocido en una cafetería; puede enmarcarse dentro de una ocasión social. Estas *social occasions* son eventos estructurados en espacio y tiempo e imponen restricciones sociales como sucede en los funerales, las audiencias o las graduaciones y pueden componerse de múltiples encuentros. Por último, una reunión social (*social gathering*) consiste en una agrupación más amplia de personas sin un propósito estricto ni una estructura clara como las aglomeraciones que circulan en una plaza pública o el andador de un barrio (Manning, 1992: 11; Knoblauch, 2022). Cada tipo de situación no solo involucra una cantidad determinada de personas, un espacio y un *foco de atención* y asequibilidad distinta. Aquí

no importa tanto la distancia física como este *foco*, pues un foco de atención difuso puede permitirme pasar desapercibido frente a muchas personas con las que me cruzo en mi camino, mientras que otro enfocado puede orientar mi atención a quien me interpela, aunque esté a metros de distancia de mí.

Lo anterior exige presentar el aspecto “dramatológico” de su obra², fundamental para entender por qué y en qué aspectos el *orden de interacción* es distinto al orden de las estructuras sociales. El de la interacción se define por las mutuas posibilidades de dominio que se antojan imposibles cuando se toman en cuenta variables como la clase o el género (todos ellos determinantes sociales) (Goffman, 1991a). La *dramatología* estudia las situaciones estableciendo que estas se desarrollan a la manera de una representación teatral; en este marco ser un tipo dado de persona no significa simplemente poseer los atributos requeridos (aparentar riqueza), sino también mantener las normas de conducta y apariencia que atribuye el grupo social al que pertenece (sobriedad, buenos modales). Una posición (estatus) no es algo que se posea; es una pauta de conducta apropiada, coherente, embellecida y bien articulada es algo que debe ser representado y retratado, algo que debe ser llevado a efecto (Goffman, 1991a: 86). En este plano, hasta los monarcas corren el riesgo de equivocarse y caer en ridículo frente a

sus cortesanos si no toman bien un tene-dor. Aquí están las mutuas posibilidades de dominio, la autonomía del orden de interacción frente al orden social (Goffman, 1991b).

El *orden de interacción* remite a la manera como los individuos orientan su comportamiento mediante reglas culturales que, cuando se respetan, organizan la orientación de los implicados. (Goffman, 1991a: 132) y crean una *impresión*³ exitosa en los otros.

Fácilmente esta lectura puede generar la sospecha de que el actor que dibuja Goffman para dar cuenta de la sociedad es profundamente calculador, pragmático y que el orden de interacción es el resultado de las decisiones individuales (Habermas, 1999: 130-138). Sin embargo, en el *orden de interacción* intervienen factores cognitivos, morales y anímicos que intervienen en la conducta de los individuos, incluyendo la forma en que perciben. En conjunto son las que permiten pensar la escucha como puente entre el estudio sociológico de la escucha, los paisajes sonoros y el espacio público: uno puede escuchar porque sabe que su rol lo demanda (psicoanalista), porque no hacerlo implica que se fracasó en la profesión y se ofendió al paciente.

A continuación, se presenta brevemente cada una de las dimensiones; junto a los tipos de situaciones, permitirán exponer la particularidad de la escucha dramatológica.

² Uso el término *dramatología* para caracterizar su obra como una contribución teórica capaz de explicar los cimientos del orden social. Dramaturgia es un término que se usa para identificar la obra de Goffman, en particular por su uso de la representación teatral como analogía para explicar la vida social. Esta caracterización genera debates sobre los alcances de su obra para dar cuenta de elementos como el poder (Vargas Maseda, 2017) o el vínculo entre interacciones y contextos sociales (Scheff, 2005).

³ La impresión remite a la capacidad del individuo para movilizar la actividad “de modo que esta transmita a los otros una impresión que a él le interesa transmitir”. (Goffman, 2004: 16) Una mala impresión, un titubeo puede poner en riesgo no solo nuestro papel, sino la representación completa y la confianza de que las cosas son como aparentan ser.

La dimensión cognitiva de la situación. Los individuos se presentan a otros en espacios físicos que analíticamente se denominan *regiones*: la *región frontal*, el escenario, donde llevamos a cabo la representación del rol frente a otros (el consultorio); la *región posterior*, donde nos preparamos para ello (el estudio, la biblioteca, la recámara) y la *región exterior*, que enmarca las dos anteriores (el edificio donde se ubica el consultorio, las manzanas a su alrededor). Este trabajo se enfocará en la primera porque aquí intervienen otros dos elementos importantes para la copresencia: la *fachada* y los *recursos expresivos*⁴, centrales para producir la impresión, requerida por la audiencia, de su papel.

Sabemos que tenemos que cumplir con la pauta de conducta que demanda nuestro rol, pero ¿cómo sabemos qué harán los otros? ¿y nosotros después de ellos? Nos aparecemos frente a otros ejerciendo un rol (académico) en una región determinada (un aula) con una fachada (lentes, saco de pana con coderas, libros en bolsas de tela), un conjunto de signos que permiten a los otros, sin conocernos, saber qué hacemos ahí y cómo actuarán:

Cuando un individuo llega a la presencia de otros, estos tratan por lo común de adquirir información acerca de él o de poner en juego la que ya poseen [...] La información acerca del individuo ayuda a definir la situación, permitiendo a los otros saber de antemano lo que él espera de ellos y lo que ellos pueden esperar de él. Así informados, los otros

sabrán cómo actuar a fin de obtener de él una respuesta determinada (Goffman, 2004: 13).

Esta información, tanto explícita como implícita (Goffman, 2004: 14), es condición de posibilidad de toda interacción: la posibilidad de interactuar no depende de un consenso o de un diálogo sin coacciones (Habermas, 1999), sino de un acuerdo mínimo sobre lo que pasa en esa situación. Percibir al otro es también saber que hacer frente a este, conocer las formas de procedimiento en situación (Goffman, 1991b: 181).

La dimensión moral de la situación. Las situaciones son básicamente un ámbito de convenciones; confiamos en que las cosas son así, “de lo contrario uno apenas podría manejar sus asuntos; de hecho, apenas tendría ningún asunto que manejar” (Goffman, 1970: 13). Si aparecemos en una *región* es porque, se asume, tenemos el derecho de estar ahí –empezamos a desconfiar cuando la presentación no genera la impresión o el resultado esperado (los falsos médicos que logran impresionar con su fachada son un ejemplo conocido). Cualquier acto que contravenga estas convenciones no solo desajusta el desarrollo de la representación, también se convierte en una ofensa hacia los otros.

Cuando consideramos que esos actos no solo afectan nuestra credibilidad, sino que ofenden a los otros, las convenciones que orientan la interacción dejan de ser una cuestión de orden secuencial para adquirir una dimensión y moral simbólica orientada a proteger la sacralidad del individuo: la cortesía o la deferencia protegen la dignidad de todos los individuos involucrados en la situación. Incumplirlas,

4 La fachada refiere a la dotación expresiva usada por la persona para crear una impresión coherente ante su público e incluye rasgos físicos, apariencia, modales; los recursos expresivos son el conjunto de medios que constituyen la fachada: medios verbales, no verbales, materiales y simbólicos (Goffman, 2004).

como el terapeuta que no escucha a su paciente equivale a “profanar” este símbolo sagrado que es el individuo, generando tensión, conflicto o indignación (Galindo, 2015). Por lo tanto, estos rituales son *actos de culto social* que refuerzan la cohesión mediante la reciprocidad, son *rituales de interacción*.

La dimensión emocional de la situación. La dignidad de los otros no solo se cuida por estrategia racional, En la ejecución de nuestros roles se juega la propia dignidad. La dimensión emocional de la situación contempla los sentimientos que la persona establece con determinados atributos sociales del rol que desempeña, lo que Goffman define como *cara*. Este vínculo emocional con la *cara* conlleva “un valor social positivo que la persona reclama para sí” que se desprende de cubrir las expectativas de los otros en una situación determinada (Goffman, 1970: 13), lo que se traduce en sentimientos de confianza o de culpa o vergüenza (decimos “se me cae la cara de vergüenza” cuando cometemos alguna imprudencia en una situación formal)⁵. Uno u otro sentimiento impacta en el desarrollo de la presentación y explica el compromiso de la persona por representar bien su rol.

No resulta complicado encontrar en los sentidos un vehículo cognitivo (el más evidente) para saber cómo orientarnos y una brújula para evaluar nuestro desempeño:

⁵ Goffman inicia *La presentación de la persona...* recordándonos que el significado original de persona es “máscara” y que, lejos de ocultar lo que somos “esta máscara es nuestro «Sí mismo» más verdadero, el yo que quisiéramos ser (Goffman, 2004: 53). Lejos ser anecdótico, este pasaje resulta fundamental para entender la importancia de la representación en la vida cotidiana (del “hacer que hacemos” más que el hacer mismo): son grandes las recompensas y las amenazas anímicas relacionadas con el mantenimiento de la cara —o de la escucha.

ver las reacciones que nuestros actos producen en otros, escuchar su tono de voz para evaluar la confianza en lo que dice, evitar un contacto inapropiado, etcétera. Con estos elementos ya se puede hablar de la *escucha dramatológica o situada*, esto es, de una pauta de conducta que resulta de la interacción cara a cara orientada a saber qué pasa, manifestarlo a los otros y saber cómo reaccionar.

La escucha dramatológica o escucha situada en el orden de interacción. Enfocándonos en la escucha, abordaremos una forma de interactuar que invita a pensar el acto de escuchar de forma muy distinta a la que proponen disciplinas como la biología evolutiva del oído, las ciencias cognitivas, la psicología o el estudio de las auralidades, a saber: como *representación* de la escucha. Lo anterior no niega que la escucha sea efectivamente un fenómeno físico, biológico o psicológico, pero la dimensión que interesa a la sociología es su organización mediante las *reglas de conducta* y los *rituales de interacción*.

Las conexiones entre las propiedades del sonido y el orden de interacción no son ajenas al autor: a diferencia de la vista, el sonido supera ciertas superficies, lo que dificulta el control de lo que se escucha; en determinadas situaciones es menos importante mantenerse visible que audible (pensemos en las oficinas con muros de cristal) (Goffman, 2004) mientras que en otras, lo que escuchan de nosotros puede desatar un proceso de estigmatización (Goffman, 2008), y lo que puede ser tolerable en ciertos espacios, en otros puede ser considerado como ruido (Goffman, 1971).

La afirmación de que el oído es un órgano abierto (Simmel, 2003) resuena en

sus reflexiones sobre el sonido y la imposibilidad de controlarlo, pero lo hace destacando la importancia de la organización y representación de la percepción en la vida cotidiana frente a este hecho.

Estos factores hacen que el *involucramiento* sea un tema fundamental al hablar de la escucha.

Goffman define el *involucramiento* como la gestión atencional, conductual y relacional que realizan los individuos en un contexto social e identifica dos tipos: el *principal* (el cura escuchando la confesión) y los *secundarios* (el cura mirando de reojo su celular mientras escucha la confesión) (Goffman, 1969: 33-64). Su papel en la organización de las interacciones es fundamental: un involucramiento adecuado demuestra compromiso con la situación (un trabajador social que asiente a lo que escucha y repite fragmentos de las respuestas que obtiene para expresar que pone atención a su interlocutor), mientras que un involucramiento excesivo (miradas incisivas entre quienes comparten el elevador o se cruzan en el sanitario) o uno insuficiente (un cura asintiendo repetitivamente) evidencia falta de compromiso y de consideración a su interlocutor.

¿Cómo involucrar la escucha para expresar de manera adecuada que se está atendiendo lo suficiente a los otros o para evitar que se filtren otras conversaciones a su flujo de atención principal? El otro no sabe qué percibe nuestro sistema auditivo (no puede saber qué escuchamos), pero puede, dado que somos asequibles a su percepción, deducirlo a partir de nuestros gestos, de nuestra postura corporal y nuestra ulterior respuesta: la escucha no es una propiedad como el linaje de sangre, también necesita ser representada. Si res-

pondemos adecuadamente al mensaje de nuestro interlocutor, podrá concluir que pusimos atención; si no reaccionamos a una confesión que acontece en una conversación ajena, confiarán en que no escuchamos su indiscreción.

Pero esto es cierto solo parcialmente: si el orden de interacción cumple funciones anticipatorias (dimensión cognitiva) ¿qué tanta atención necesitamos poner para llevar a buen puerto una interacción? ¿qué tanto tenemos que actuar para fingir que no escuchamos conversaciones ajenas? *La escucha se mueve en el terreno de lo incierto y por ello depende del cuerpo para realizarse en la interacción.*

La *escucha dramatológica* se propone como concepto que busca comprender el papel de este sentido en los encuentros cara a cara, en las interacciones⁶. Su principal contribución es establecer que la percepción no solo es construida mediante esquemas cognitivos que permiten reconocer o pasar por algo, sino que también está orientada de forma *situacional*.

Dramatología, espacio público y paisajes sonoros

Dado que el nivel analítico que estudia la dramatología posee un orden propio, conceptos como los de *espacio público* y *paisaje sonoro* no pueden adoptarse sin correr el riesgo de una incompatibilidad pues el primero remite al producto de un cambio estructural y arquitectónico mientras el

⁶ Este concepto es el resultado de la investigación desarrollada en el Doctorado en Ciencias Sociales y Políticas de la Universidad Iberoamericana, campus Ciudad de México titulada "La escucha. Un estudio dramatológico". Su relevancia se plantea en dos dimensiones: (1) a nivel teórico, busca compensar una asimetría con respecto a la importancia que tiene la vista en el análisis llevado a cabo por Erving Goffman, incluyendo el legado que abre su estudio sobre la ritualización de la feminidad en la fotografía (Goffman, 1979; Müller, 2022; Shwalbe, 2022)

segundo lo hace al ambiente sonoro que nos rodea. Este apartado presenta algunas consideraciones centrales para definirlos a nivel situacional. En el caso del espacio público, la principal consideración tiene que ver con los rituales de interacción y la sacralidad del individuo que buscan guardar: esta sacralidad viene del contexto social (Durkheim, 2006), pero depende de su continua protección en las interacciones. Con respecto al paisaje sonoro, con una clasificación en el plano de lo y una variación en su influencia sobre el orden de interacción.

Dramatología y espacio público

La relación entre el *espacio público arquitectónico* y la democracia es estrecha: este ordenamiento político requiere lugares donde los ciudadanos puedan reunirse: el *ágora* facilita la reunión entre extraños, relacionarse con la diferencia (Mattson, 1999). Este espacio ha ido atravesando por lo menos tres transformaciones: de *emergencia* (1968–1980), donde el espacio era de debate crítico y formación de opinión pública; la de *transformación* propiamente dicha (1980–1990), dominada por expertos y competencias arquitectónicas, y la de *desintegración* (a partir de 2000), donde se le define por el consumo y la saturación de imágenes, el diseño centrado en el automóvil y las comunidades cerradas (Mattson, 1999; Szacka, 2008).

Esta clasificación histórica de su transformación nos lleva a las reflexiones del espacio público desarrollada por Jürgen Habermas, de quien se retoma el principio clasificatorio del *espacio público arquitectónico* y quien, además, elabora una crítica a la teoría de la sociedad de Erving Goffman. La importancia del filósofo alemán

para la comprensión del espacio público resulta fundamental para entender la contribución de un enfoque centrado en las interacciones en la comprensión del vínculo escucha, paisaje sonoro y espacio público. Para Habermas el espacio público representa el entorno constitutivo de la naturaleza social de los seres humanos; es aquí donde desarrollan sus competencias y se convierten en individuos, donde aprenden a ser personas. El espacio público es, en síntesis, la condición de la intersubjetividad y del intercambio de razones con pretensiones de validez:

For complex societies can be normatively held together solely by civic solidarity, that is, the abstract, legally mediated form of solidarity among citizens. The process of public opinion and will-formation alone can foster and reproduce a fragile form of collective identity among citizens who can no longer become personally acquainted. For this reason the health of a democracy can be gauged from the pulse of its political public arena (Habermas, 2021: 114).

El objetivo de una *teoría de la acción comunicativa* como la que Habermas propone es contrarrestar la instrumentalización de las personas y su mundo de vida, crecientemente colonizado por el sistema social y su racionalidad de corte instrumental (Habermas, 1999). A diferencia de la acción racional, característica de este sistema, la *acción comunicativa* aspira a un entendimiento racional y no coercitivo (Chriss, 1995), *al triunfo del mejor argumento*.

Goffman comparte el interés por la génesis de la persona, pero la aborda se interesa más por lo que se presupone en lo di-

cho y la importancia de la situación para su interpretación. Aquí radica el fundamento de la crítica que el filósofo dirige al autor de *La presentación de la persona*: su modelo no logra dar cuenta de las condiciones sociales de la interacción, no trasciende su orden específico. Erving Goffman no ignora los alcances de su obra:

Desde luego, puede aducirse que centrarse en la naturaleza de la experiencia personal —con las implicaciones que esto puede tener para dar una consideración igualmente seria a todas las cuestiones que podrían interesar momentáneamente al individuo es en sí mismo un punto de vista con marcadas implicaciones políticas, y que éstas son conservadoras. El análisis desarrollado aquí no capta las diferencias entre las clases favorecidas y las desfavorecidas y se puede decir que distrae la atención de estos temas. Pienso que es verdad. Tan solo puedo sugerir que aquel que combate la falsa conciencia y despierta a la gente a sus verdaderos intereses tiene una gran labor porque el sueño es muy profundo. Yo no intento aquí arrullar sino meramente asomarme a hurtadillas y observar cómo ronca la gente (Goffman, 2006: 14-15).

Pero este reconocimiento es también una provocación para atender los fundamentos que orientan nuestra cotidianidad, entre ellos los que median nuestra relación con los otros, pues son ellos los que cimientan nuestra experiencia del mundo como algo normal⁷. ¿Por qué no pensar que llegamos en

ese profundo sueño por lo que escuchamos -o no-, por el arrullo de los paisajes sonoros que obviamos en nuestro día a día?

Goffman y espacio público

A diferencia de Habermas, Goffman, no se centra en los principios formales de la comunicación, sino en el desarrollo de las conversaciones cara a cara, donde la copresencia permite la organización de la experiencia: saber qué pasa y cómo comportarse aun cuando no haya un acuerdo dialógico. En este marco, el *espacio público* se define como un contexto social regulado por reglas de interacción que cuidan del individuo, sus territorios (Goffman, 1991b), mediante la cortesía, la deferencia o la *desatención civil* (Endreß, 2022).

Con la reflexión anterior ya tenemos una clave para llevar a Goffman a ese terreno poco explorado en (y por) su obra que es el *paisaje sonoro*: cada *región posee su propio paisaje sonoro y estos funcionan como foco de atención e involucramiento dependiendo de la situación y el espacio en que aparezca; al mismo tiempo, cada espacio posee sus reglas que orientan la escucha de los otros*.

Dramatología y paisaje sonoro

Propuesto por Murray Schafer, el concepto de paisaje sonoro revoluciona la manera en que se estudiaban los sonidos: a diferencia del estudio de fuentes discretas (Krause, 2008), su concepto se propuso estudiar los sonidos en el marco de una perspectiva ecológica: “La ecología acústica [...] es el estudio de *los efectos del entorno acústico o paisaje sonoro sobre las respuestas físicas o las características conductuales de los seres que habitan en él*” (Schafer, 1977: 271. Cursivas añadidas).

7 La normalidad es una práctica cotidiana y dinámica, construida a través del cumplimiento o la negociación de expectativas sociales; define tanto lo “normal” como lo “anormal”: su mantenimiento requiere estrategias de ocultación, negociación y desempeño, mientras su fragilidad expone riesgos de exclusión o ruptura de la apariencia compartida de orden (Hettlage, 2022).

Los vínculos entre este proyecto y la dramaturgia son más bien indirectos, pero fundamentales para el argumento de este artículo. El primero de ellos toma el concepto de mundo de vida (*lebenswelt*) (Schütz, 2009) para entender el problema de la escucha más allá de su dimensión física, esto es, como un fenómeno ecológico donde el mundo sonoro es un mundo audible, monitoreado activamente mediante *actos de escucha* (*hearing acts*) y no de forma pasiva (Noble, 1983). En el mundo audible el *perceptor* no es un receptor pasivo sino un explorador activo que decide a qué pone atención mediante *flickers* momentáneos de atención al tejido complejo del mundo audible (p. 332). El segundo se desarrolla en el marco de la teoría de las *atmósferas*, interesadas en el impacto que tienen los entornos sonoros (particularmente la música) en la experiencia que tienen los individuos de dichos espacios. Una atmósfera, entonces, se vuelve relevante para el desarrollo del involucramiento del individuo por su capacidad de reconfigurar el espacio y las conexiones colectivas (de la Fuente y Walsh, 2021). Aquí, las atmósferas son “sentimientos transindividuales” que irradian desde espacios y situaciones, y que los actores sociales “movilizan consciente o inconscientemente los poderes afectivos de la música para dar forma a sus involucramientos” (p. 224). Ambos trabajos resultan valiosos como antecedentes para abordar el sonido desde una perspectiva sociológica y ecológica, sin embargo, ambos enfoques operan en el plano del individuo (Noble: sujeto que decide monitorear; de la Fuente & Walsh: agencia para remover atmósferas), sin capturar cómo los paisajes sonoros situacionales emergen de la interacción ritualmente regulada.

Frente a estas propuestas, y a pesar de las críticas que se han dirigido al concepto de paisaje sonoro⁸, se retoma por su dimensión ecológica y su interés por dar cuenta de los efectos que tiene en las conductas. La incorporación de la *dramatología* busca precisar qué se entiende por conductas y cómo se relacionan estas con el paisaje sonoro a través de la escucha dramatológica. Lo que resta del presente trabajo se dedica a detallar los paisajes sonoros situacionales⁹.

Paisajes sonoros situados: aquellos característicos de un espacio o momento histórico. Son contextuales y contribuyen a enmarcar la situación, pero no resultan de la interacción entre personas; pueden incluir los paisajes generados por la naturaleza. La definición de Murray Schafer remite a este tipo de paisajes.

Paisajes sonoros situacionales: aquellos que emergen de la copresencia de las personas cuando interactúan. A diferencia de los anteriores, forman parte de las interacciones (porque resultan de ellas) y forman

⁸ Las críticas más notables señalan, en el nivel ontológico, que el concepto presupone que los sentidos funcionan de manera independiente, que caracterizan al sonido como objeto que se percibe y no como medio de la experiencia, lo que desvía la atención de la relación entre el ser humano en su dimensión experiencial y mediadora (Ingold, 2007). En el nivel normativo el concepto evalúa los paisajes sonoros *lo-fi* como un desequilibrio armónico y prioriza una escucha selectiva, dejando de lado su rol en la vida social; por último, en el plano teórico-metodológico, el concepto carece de rigor, lo que genera un uso poco sistemático (Kelman, 2010).

⁹ La clasificación de los paisajes con respecto a las regiones contempladas por la dramatología (exterior, posterior, frontal) amerita una consideración aparte, pero una clasificación provisional puede ordenar los paisajes sonoros situados como parte de una región exterior y agrupa tanto las fuentes biológicas como geofísicas en tanto paisajes que si bien pueden ser producidos por la actividad humana, están ahí con independencia de las interacciones de los individuos; paisajes sonoros de encuentros y reuniones se encuentran en las regiones posteriores y frontal y son fundamentalmente de tipo antropofónicos.

parte los aspectos que la persona tiene que monitorear para ajustar las acciones durante su desarrollo. Solo contemplan aquellos paisajes producidos por la actividad humana. Estos a su vez pueden clasificarse en tres, a partir de los tipos de situaciones y su foco de atención: los paisajes sonoros de los encuentros, los de las reuniones y los de las ocasiones sociales los relacionados con encuentros, con reuniones:

Paisajes sonoros de los encuentros: son aquellos generados por las interacciones de un grupo pequeño de personas que comparten un foco de atención; inciden en gran medida en el orden de interacción: una conversación en un concierto, una pareja conversando en una cafetería. Aquí el espacio donde se desarrolla el encuentro no es central para *el* involucramiento pues el foco de atención está orientado por la inmediatez y centralidad de las interacciones cara a cara.

Paisajes sonoros de las reuniones: son aquellos generados por una reunión específica dentro de un espacio asignado para estas: el silencio de un funeral o el ruido de una fiesta infantil, el murmullo de una clase. Aquí el espacio físico donde se lleva a cabo provee un foco de atención compartido.

Paisajes sonoros de las ocasiones sociales: son aquellos generados por una cantidad mayor de personas: el murmullo colectivo de la gente caminando en una plaza, los silencios de un tempo ceremonial. Dado que el foco de atención es menor, estos paisajes intervienen en menor medida el orden de las interacciones.

El factor clave de cada uno de estos paisajes no se encuentra tanto en sus propiedades físicas o su alcance espacial, sino en el *foco de atención*, el *grado de involucramiento* y las *maneras* en que se escucha. No

olvidemos que la atención, así como la escucha, no es algo garantizado por el orden de interacción, solo la posibilita en mayor o menor medida.

Para lograr esta contribución, en el siguiente apartado se establece de manera más puntual el vínculo entre escucha dramatológica —o escucha situada, espacio público y paisaje sonoro.

La escucha dramatológica en tres actos

Las situaciones que se presentan a continuación ilustran los rendimientos explicativos de concebir la escucha como representación y de manera situada: la colocan fuera de la dicotomía oír/escuchar y antes de los actos de habla, es decir, no depende de estos para que tenga consecuencias en las interacciones. Tampoco la limita a percibir los paisajes sonoros; en su representación, también los produce (un silencio que es expectante comunica una disposición a la escucha), tanto como a los espacios públicos donde acontece (una escucha colectiva). Pero todo esto sucede bajo la lógica del orden de interacción.

Los tres *soundscape*s que a continuación se presentan involucran corresponden al tipo *antropofónico* y su dimensión espacial habilita a la escucha de distinta forma. Su diferencia principal radica en el tipo de situación y el espacio: los dos primeros representan *encuentros* que acontecen en espacios cerrados; el último representa una ocasión social y acontece en un espacio público propiamente dicho. En todos ellos el foco de atención está orientado por la dimensión de la situación, el espacio público que construye y la escucha.

Es importante remarcar que (1) este reconocimiento no solo depende de la *nuda percepción* del otro, sino del rol que des-

empeña en la situación y que (2) no todos los roles poseen el mismo reconocimiento¹⁰: el enfermo mental y el personal de servicio carecen del crédito (la credibilidad) que posee el enfermero o el anfitrión de una fiesta. La escucha pone en juego el reconocimiento del otro, funciona como puente entre el orden social (el contexto) y la situación en la que acontece, no porque aquel ordene qué y cómo escuchamos, sino porque en su funcionamiento se evidencia el de la sociedad en la que acontece: la sacralidad —o no— del individuo.

Primer acto: escucha, orden social y orden de interacción

1. Reino Unido (pero no solo ahí): universitarias que denuncian, por la vía legal, acoso sexual por parte de académicos.
2. Legajos con el testimonio donde aparece todo menos el testimonio del abuso.
3. ¿Instituciones que oyen, pero no escuchan?

La escucha no es neutral: está politizada. Esta es la premisa de Sara Ahmed (Ahmed, 2021, 2022), quien propone el concepto de oído feminista para denunciar la invisibilización institucional de las quejas y abrir las puertas tras las cuales se archivan los testimonios de abuso. Este concepto opera en un nivel estructural que no anula, sino que tensiona productivamente, el nivel situacional de la escucha dramatológica: mientras Ahmed revela cómo las instituciones no escuchan mediante mecanismos burocráticos que transforman

denuncias en “escándalos” o “rencor”, la escucha dramatológica permite analizar cómo esa no-escucha se realiza ritualmente en encuentros cara a cara mediante la representación de la atención.

El problema abordado por la *escucha feminista* plantea así una dificultad analítica fecunda: si el contexto patriarcal/neoliberal explica el silenciamiento institucional, ¿cómo pensar el papel del espacio cerrado de la oficina —ese marco situacional donde se escuchan los testimonios— en la producción del silencio?

Un encuentro de este tipo puede desenvolverse atendiendo escrupulosamente las reglas del trato y la deferencia (dimensión ritual de la escucha dramatológica) y, aun así, silenciar. Aquí reside la contribución del oído feminista a mi propuesta: no como crítica externa que invalida el nivel situacional, sino como lente que revela cómo las asimetrías de género colonizan el orden de interacción, transformando los rituales de deferencia en mecanismos de ocultamiento. La metáfora de las “puertas cerradas” invita entonces a pensar el paisaje sonoro situacional de la oficina universitaria no como espacio neutral, sino como dispositivo acústico donde la representación de la escucha (mirada atenta, asentimientos) coexiste con la producción activa del silencio.

Esta tensión permite reformular la pregunta weberiana sobre la comprensión: si no podemos saber qué escuchó el César, sí podemos reconstruir las condiciones bajo las cuales se escucha —y, crucialmente, bajo las cuales se finge escuchar para silenciar (Weber, 1984). La escucha dramatológica aspira a ello: identificar las condiciones situacionales que permiten

¹⁰ El enfermo mental y el personal de servicio carecen del crédito (la credibilidad) que posee el enfermero de la institución mental o el anfitrión de una fiesta.

transformar una denuncia en testimonio audible, pasando del encuentro cerrado donde (no) se escucha a la ocasión pública donde otros comparten el foco de atención, restituyendo así la sacralidad del individuo que el orden patriarcal niega.

Segundo acto: ¿actos de habla o actos de escucha?

En su obra seminal, John L. Austin (2018) identifica un tipo particular de enunciados que no son ni descriptivos ni imperativos: estos se caracterizan por representar la acción misma. Se trata de los *actos ilocucionarios o de habla* y se les denomina así porque crean una realidad al momento de ser enunciados *siempre y cuando sean enunciados en circunstancias específicas*: prometer, jurar, declarar, o bautizar son ejemplos de actos ilocucionarios.

Entre las condiciones preparatorias¹¹ que plantea el filósofo para que estos se lleven a cabo de manera exitosa nunca aparece la escucha, lo que permite preguntarse si un acto de habla que no es escuchado, aún en la circunstancia correcta, puede realizarse como tal. A partir de esta ausencia en sus consideraciones, vale la pena preguntarse si un acto de habla es, analíticamente hablando, el punto de partida de una situación (como el sacerdote que oficializa la unión de dos personas) o si depende de actos previos que condicionan su desarrollo (la presencia de la pareja que obliga al sacerdote a bendecir, el mantenimiento de su cara). A continuación, se presentan las condiciones requeridas para que ese tipo de escucha suceda.

11 Las condiciones de realización (o de felicidad) de estos actos son las siguientes: debe existir un procedimiento convencional reconocido (rituales, ceremonias) que incluya a personas aptas; el procedimiento debe ejecutarse correctamente y todos los pasos deben cumplirse (Austin, 2018).

El filme *12 angry men* (Lumet, 1957) se desarrolla en un espacio cerrado, la sala de deliberación del jurado, donde doce hombres de distintos orígenes sociales, profesiones y prejuicios deben alcanzar un veredicto unánime sobre un joven acusado de asesinar a su padre. Lo que parece evidente al inicio del filme (su culpabilidad) comienza a reconfigurarse bajo la premisa de la *duda razonable* y el triunfo del mejor argumento. En este punto, la premisa habermasiana del *espacio público* se cumple al pie de la letra: conforme se discute la consistencia de las evidencias presentadas en el juicio, cada jurado va modificando su voto inicial, prolongando la consecución del veredicto hasta el agotamiento.

Sin embargo, la escena final lleva a su límite las condiciones ideales de habla. En esta, el último miembro del jurado (el jurado número 3, representado por Lee J. Cobb) se resiste a cambiar su voto y lo hace no bajo la premisa de la duda razonable, sino de la dolorosa experiencia con su hijo. Lo que podría considerarse como un acto de habla (“lo declaro...”) no solo enfrenta la dificultad de fundarse en un prejuicio, sino la condición de no ser escuchado a pesar de ser pronunciado.

¿Por qué? Primero, porque incumple los criterios establecidos por Habermas: no busca imponer un argumento por su consistencia, sino por la fuerza. En segundo lugar, porque no poseía la capacidad argumentativa del miembro del jurado que mejor uso hizo de la duda razonable y que desde el inicio se abstuvo de emitir un juicio definitivo (el número 8, representado por Henry Fonda).

Aquí se desdibuja la condición ideal del habla, pero falta explicar el mecanismo que generó el acto de habla exitoso, aquel que

sí escucharon los 11 miembros del jurado restantes. Para ello es importante tener en cuenta el espacio arquitectónico donde se articula la situación de deliberación: es una sala de la que no se puede salir hasta que se llegue al veredicto unánime.

La arquitectura y las reglas de la interacción direccionan el *involucramiento* y hacen posible la *escucha atenta* —una coacción antes que una voluntad de defender la presunción de inocencia. Por último, la arquitectura establece las condiciones de un silencio absoluto, donde la escucha, representada por la postura corporal de los 11 miembros expectantes, produce un paisaje sonoro que es producto de la ocasión que les reúne y que a su vez genera un *acto de habla* (el del último jurado) no es ausencia de sonido, sino paisaje sonoro producto de la *ocasión* que les reúne.

Tercer acto: escucha, espacio público arquitectónico y ciudadanía

Multitudes reunidas a las afueras de un apartamento con balcón. Un mensaje que llena el espacio ocupado por dichas multitudes. Un balcón vacío, una voz sin cuerpo que llena las calles de la provincia de Santa Cruz, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Se trata de una ocasión afuera del apartamento de Cristina Fernández de Kirchner, expresidenta de Argentina, presa en su domicilio. ¿Qué explica la escucha dramatológica en este caso? En primer lugar, la escucha no es relevante porque permita percibir un mensaje político en un espacio público. Una lectura dramatológica encuentra en la escucha la realización del espacio público (¿qué sería de la voz, por más que abarque un espacio inmenso, sin nadie que la escuche? ¿una voz situada?): *querer escuchar* es el móvil

de la *ocasión social*, no algo que se hace al estar ahí, y la voz el foco de atención compartido. Aquí, la representación de la escucha se ve acentuada por la falta de una fuente identificable del discurso: dirige los cuerpos que la llevan a cabo al balcón, a los altavoces, al vacío.

En este ejemplo *paisaje sonoro y espacio público* existen hasta que la ocasión que busca escuchar, y la voz que será escuchada, se encuentran. Y lo mismo sucede con la sacralidad del individuo: en el acto de escuchar a quien se dirige a ellos se restituye su integridad que un orden político les niega en tanto ciudadanos con derechos. Una vez terminada la ocasión, el paisaje sonoro situado (el ruido habitual de las calles), vuelve a llenar el espacio como habitualmente hace, el espacio público se disuelve y el reconocimiento de dicha condición retorna a su conflictiva cotidianidad.

Conclusiones

La *escucha dramatológica* no va de la escucha como problema social —por qué dejamos de poner atención al otro, asumiendo que esa atención estaba garantizada con anterioridad—, nada tiene que ver con una pérdida de valores o una decadencia moral: es parte constitutiva del orden de interacción: su representación es una demanda del orden de interacción. Esta busca entender, a partir de la estructura de la situación, de qué forma la percepción auditiva y su representación está organizada por la asequibilidad a que nos enfrenta la copresencia, cómo contribuye a los ajustes que vamos haciendo de nuestra presentación frente a otros.

Cuando el *mantenimiento de la cara* es fundamental para el desarrollo y continuidad de la interacción, la posibilidad de que

solo representemos escuchar (“fingir” que lo hacemos) siempre está abierta. Frente a la imposibilidad de saber qué es lo que realmente escuchan las personas, el enfoque dramatológico permite problematizar el foco de atención de las situaciones y la importancia que tiene la representación de la escucha en su desarrollo. *No podemos saber qué escuchan los que escuchan, pero si vislumbrar las condiciones en que lo hacen y la forma en que lo manifiestan a los otros. Conceptualizar dramatológicamente la escucha permite pensarla como una forma de percibir de acuerdo con el rol que se ocupa en un espacio determinado y el orden de interacción del que forma parte, forma que exige representación corporal.*

Por último: la escucha está fuertemente estructurada; para escuchar al otro no basta tener la disposición a hacerlo, se requiere hacerlo en la *región adecuada*, bajo un específico orden ritual y dentro de un determinado paisaje sonoro.

El tratamiento dramatológico de los *paisajes sonoros* y la tipificación que proponemos busca subsanar las críticas fundamentales este concepto, atendiendo las dimensiones cognitivas, emocionales y morales que atraviesan toda interacción. Esto se consigue al incorporarlo como factor constitutivo de las situaciones sociales. Consideramos que de esta forma el paisaje sonoro funciona como puente interdisciplinario y aporta elementos para explicar cómo afectan las conductas de quienes lo habitan. Queda desarrollar con más detalle las cualidades de cada tipo de paisaje situacional y su relación con la escucha y este texto busca funcionar como punto de partida para ello.

Bibliografía citada

- Adler, P. A., Adler, P., y Fontana, A. (1987). Everyday Life Sociology. *Annual Review of Sociology*, 13(1), 217-235.
- Ahmed, S. (2021). *Complaint!* Duke University Press.
- Ahmed, S. (2022). *Feminist Ears: Listening to Complaint, Learning about Violence*. Universidad Nacional del Rosario.
- Austin, J. L. (2018). *Cómo hacer cosas con palabras* (1a ed.). Barcelona: Paidós.
- Chriss, J. J. (1995). Habermas, Goffman, and Communicative Action: Implications for Professional Practice. *American Sociological Review*, 545-565.
- Chriss, J. J. (2022). 56. Jürgen Habermas and Theory of Communicative Action. En K. Lenz y R. Hettlage (Eds.), *Goffman-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (pp. 423-428). Stuttgart: J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05871-3>
- de la Fuente, E., y Walsh, M. J. (2021). Framing Atmospheres: Goffman, Space, and Music in Everyday Life. *Symbolic Interaction*, 44(1), 211-234. <https://doi.org/10.1002/symb.506>
- Durkheim, É. (2006). *Lecciones de sociología: Física de las costumbres y del derecho*. Editorial Comares.
- Endreß, M. (2022). 29. Civil Inattention. En K. Lenz y R. Hettlage (Eds.), *Goffman-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (pp. 219-222). Stuttgart: J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05871-3>
- Galindo, J. (2015). Erving Goffman y El Orden de La Interacción. *Acta Sociológica*, 66, 11-34. <https://doi.org/10.1016/j.acso.2014.11.002>

- Goffman, E. (1969). *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings* (1a ed.). New York: Free Press.
- Goffman, E. (1970). *Ritual de La Interacción*. Tiempo contemporáneo Buenos Aires.
- Goffman, E. (1971). *Relations in public: Microstudies of the public order*. Basic Books.
- Goffman, E. (1979). *Gender Advertisements* (1a ed.). Macmillan International Higher Education.
- Goffman, E. (1981). *Forms of talk* (1a ed.). University of Pennsylvania Press.
- Goffman, E. (1991a). El Olvido de La Situación. En Y. Winkin (Ed.), *Los Momentos y Sus Hombres. Textos Seleccionados y Presentados Por Yves Winkin* (1a ed., pp. 128-134). Barcelona: Paidós.
- Goffman, E. (1991b). El Orden de La Interacción. En *Los Momentos y Sus Hombres* (p. 173). Barcelona: Paidós.
- Goffman, E. (2004). *La Presentación de La Persona En La Vida Cotidiana* (1a ed.). Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, E. (2006). *Frame Analysis. Los Marcos de La Experiencia* (1a ed.). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Goffman, E. (2008). *Estigma. La Identidad Deteriorada* (2a ed.). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gouldner, A. W. (1975). Sociology and the Everyday Life. En Lewis. A. Coser (Ed.), *The Idea of Social Structure. Papers in Honor of Robert K. Merton* (1a ed., pp. 417-432). New Brunswick, N.J: Routledge.
- Habermas, J. (1999). *Teoría de La Acción Comunicativa. 1: Racionalidad de La Acción y Racionalización Social* (1a ed., Vol. 1). Madrid: Taurus.
- Habermas, J. (2021). Public Space and Political Public Sphere—The Biographical Roots of Two Motifs in My Thought. *The Journal of Philosophy of Disability*, 1, 105-115. <https://doi.org/10.5840/jpd2021110>
- Hettlage, R. (2022). 32. Normalität. En K. Lenz y R. Hettlage (Eds.), *Goffman-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (1a ed., pp. 235-238). Stuttgart: J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05871-3>
- Ingold, T. (2007). Against Soundscape. *Autumn leaves: Sound and the environment in artistic practice*, 10-13.
- Kelman, A. Y. (2010). Rethinking the Soundscape. *The Senses and Society*, 5(2), 212-234. <https://doi.org/10.2752/174589210X12668381452845>
- Knoblauch, H. (2022). 21. Soziale Situation und Situationsdefinition. En K. Lenz y R. Hettlage (Eds.), *Goffman-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (1a ed., pp. 167-171). Stuttgart: J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05871-3>
- Krause, B. (2008). Anatomy of the Soundscape: Evolving Perspectives. *Journal of the Audio Engineering Society*, 56(1/2), 73-80.
- Lumet, S. (1957). *12 Angry Men*. Orion-Nova Productions.
- Manning, P. (1992). *Erving Goffman and Modern Sociology*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Mattson, K. (1999). Reclaiming and Remaking Public Space: Toward an Architecture for American Democracy. *National Civic Review*, 88(2), 133-144. <https://doi.org/10.1002/ncr.88206>

- Müller, M. R. (2022). 61. Visuelle Soziologie. En K. Lenz y R. Hettlage (Eds.), *Goffman-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (pp. 471-479). Stuttgart: J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05871-3>
- Noble, W. (1983). Hearing, Hearing Impairment, and the Audible World: A Theoretical Essay. *Audiology*, 22, 325-338.
- Pijanowski, B. C., Farina, A., Gage, S. H., Dumyahn, S. L., y Krause, B. L. (2011). What Is Soundscape Ecology? An Introduction and Overview of an Emerging New Science. *Landscape Ecology*, 26(9), 1213-1232. <https://doi.org/10.1007/s10980-011-9600-8>
- Schafer, R. M. (1977). The tuning of the world. Knopf.
- Scheff, T. J. (2005). The Structure of Context: Deciphering Frame Analysis. *Sociological Theory*, 23(4), 368-385. <https://doi.org/10.1111/j.0735-2751.2005.00259.x>
- Schütz, A. (2009). *Las estructuras del mundo de la vida* (1a ed.; T. Luckmann, Ed.). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Shwalbe, M. L. (2022). Goffman and Visual Studies. En G. W. H. Smith y M. H. Jacobsen (Eds.), *The Routledge International Handbook of Goffman Studies* (1a ed., pp. 253-263). Abingdon, Oxon ; New York, NY: Routledge.
- Simmel, G. (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música* (1a ed.). Buenos Aires: Gorla.
- Szacka, L.-C. (2008). The Architectural Public Sphere. *RIT Digital Archives*, 2(1).
- Vargas Maseda, R. (2017). *Deciphering Goffman: The Structure of His Sociological Theory Revisited* (1a ed.). Abingdon, Oxon: Routledge.
- Weber, M. (1984). *Economía y sociedad* (1.ª ed.; F. Gil Villegas M., Ed.). México (D.F.): Fondo de Cultura Económica.