

# Auralidades queer: infraestructura, performatividad, ontología

Llorián García Flórez  
Universidad de Oviedo



<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.99167>

Recibido: 19/11/2024 • Aceptado: 17/03/2025

**ES Resumen.** En este artículo introduzco el concepto de «auralidad queer» como una forma de examinar las formas de ambigüedad ontológica que atraviesan les tocadores y bailadores de la escena de la música tradicional en Asturias. La noción permite desplegar ciertas potencialidades asociadas a dos campos de indagación complementarios: el cultivo de una sensibilidad participativa del baile en Asturias y la afirmación de una política queer asociada a dicha sensibilidad. El concepto de auralidad queer se plantea como una herramienta con la que describir cómo se despliega, en la práctica, una política de alteración de las condiciones de audibilidad como forma de intervención micropolítica. Tomando como punto de partida una investigación etnográfica con el movimiento asturiano de revitalización, el artículo contribuye a los debates contemporáneos en torno al concepto de «oído queer» (Lee, 2023), proponiéndose extender su alcance mediante la introducción de una dimensión infraestructural y ontológica asociada a las políticas de la audibilidad queer. El texto concluye trasladando este planteamiento al terreno de la imagen, y preguntándose por cómo sería una ontología de la imagen sonora que diera cuenta de lo activado por el baile tradicional participativo en un mundo marcado por el auge del régimen «post-cinemático» (Shaviro, 2023) de la creación audiovisual.

**Palabras clave.** auralidad queer; etnomusicología queer; estudios de sonido; giro ontológico; estudios asturianos; música tradicional.

## ENG Queer Auralities: infrastructure, performativity, ontology

**ENG Abstract.** This article introduces the concept of *queer aurality* as a way to examine the forms of ontological ambiguity that shape the experiences of performers and dancers within the traditional music scene in Asturias. The notion allows for the development of certain potentialities linked to two complementary fields of inquiry: the cultivation of a participatory sensitivity in Asturian dance, and the affirmation of a queer politics associated with that same sensibility. Queer aurality is proposed as a tool to describe how a politics of altering conditions of audibility unfolds in practice as a form of micropolitical intervention. Drawing on ethnographic research with the post-Francoist Asturian revitalization movement, the article contributes to current debates around the notion of the «queer ear» (Lee, 2023), aiming to extend its scope by introducing an infrastructural and ontological dimension to queer politics of audibility. The text concludes by transferring this framework to the realm of the sonic image, asking what kind of ontology of the image might account for the imaginaries activated by participatory traditional dance in a world shaped by the rise of the «post-cinematic» (Shaviro, 2023) regime of audiovisual production.

**Keywords.** Queer Aurality; Queer Ethnomusicology; Sound Studies; Ontological Turn; Asturian Studies; Traditional Music.

**Sumario.** 1. Introducción: un oído queer para los estudios musicales. 2. Metodología: investigar con. 3. Resultados: cartografía de una sonoridad disyunta. 3.1. Acontecimiento. 3.2. Infraestructura. 3.3. Cultura musical. 4. Discusión: el ensamblaje acústico como política musical queer. 5. Conclusión: ¿una ontología queer de la imagen sonora? 6. Bibliografía.

**Cómo citar:** García Flórez, L.I. (2025). Auralidades queer: infraestructura, performatividad, ontología, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 5(1), pp. 5-13

## 1. Introducción: un oído queer para los estudios musicales

De las muchas novedades teóricas y metodológicas surgidas en el campo de los estudios musicales en los últimos años, quizá una de las más significativas sea la propiciada por el despliegue del giro acústico. Acompañado de un renovado interés por los asuntos del materialismo, este giro ha resituado la escucha como

un lugar de análisis, teorización y medio para el despliegue de un pensamiento (Drobnick, 2004), trayendo consigo además una atención creciente por la dimensión ambiental y/o afectiva del hecho musical. En su articulación con los estudios feministas y/o queer de la música, esta reorientación aparece acompañada de una atención cada vez mayor a la imbricación entre fenomenología y política (Ahmed 2006), lo que complica la relación entre estructura, experiencia y música. Aunque la fenomenología ha sido entendida como una vía de acceso a las «estructuras básicas de la conciencia» (Heyes, 2020, p. 15), la fenomenología política que emerge en este contexto cuestiona el trascendentalismo y el universalismo asociado a los enfoques clásicos como los de Husserl, Heidegger o Merleau-Ponty. Lo hace al «basarse en las tradiciones feministas, queer, negras, latinas y de discapacidad que comenzaron a partir del análisis politizado de la experiencia fuera de los entornos universitarios y que solo más tarde se comprometieron directamente con la fenomenología como método o tradición» (Sterne, 2021, p. 11).

Se perfila así una apertura interseccional de las políticas de la audibilidad de los estudios musicales. De este modo, ciertos segmentos de la experiencia aural previamente considerados impropios pasan a ser escuchados con mayor atención, como parte de un cuestionamiento general del vínculo entre audibilidad y geopolítica del extractivismo sonoro (Clark, 2021). En lugar de considerar la «auralidad de la esfera pública» (Ochoa Gautier, 2014) como un común hecho de una materia sonora pasiva, más o menos circunscrita a una lógica de la inclusión y/o del consenso, esta forma de vincular sensorialidad y política abre el camino para una mejor comprensión de la naturaleza no enteramente convencional, sino «disyunta» (Nyong'o, 2018), del medio sonoro y de su imaginario. Esta forma de entender la naturaleza del hecho musical apela a una «condición rota del ser» (Halberstam 2013), una que excede el horizonte de la «música inclusiva» (Robinson, 2020) propugnada en el multiculturalismo liberal. Se prefigura así un campo de los estudios musicales que arroja la emergencia de «agentes sonoros» (Bonini Baraldi, 2017) más que humanos, y en el que se escuchan con atención las divergencias de lo que coexiste arraigado en el medio sonoro.

Por otro lado, el resquebrajamiento de lo que cuenta como común en los estudios musicales, lento pero inexorable, se expresa en la actualidad a través de una desestabilización progresiva del sujeto blanco, heteronormativo, capacitado y de clase media-alta que ha protagonizado históricamente las elaboraciones de la teoría musical convencional, y cuya centralidad se dio por sentada durante demasiado tiempo. Si bien no faltan ejemplos de cuestionamientos tempranos de este sujeto universal en algunos de los trabajos pioneros de la musicología feminista y/o queer (Cusick, 1994; Maus, 1993; McClary, 1991), así como de la antropología del sonido (Feld, 1982; Seeger, 1987), no ha sido hasta fechas más recientes –con el impulso de la crítica antirracista suscitada por el movimiento Black Lives Matter en la academia anglosajona– cuando esta fuerza desestabilizadora ha adquirido una intensidad inédita en el campo musicológico global. Como ha señalado Ochoa Gautier (2016, p. 122), se trata de un desplazamiento que «desestabiliza las bases filosóficas de la formación de conceptos en las disciplinas musicales» y que está alterando las bases mismas de la teoría musical (Rehding & Rings, 2019).

Podemos advertir los efectos de este trabajo de desestabilización micropolítica, entre otros, en un conjunto de publicaciones reunidas en torno a la idea de un «oído queer». Introducida en un volumen reciente dedicado a este mismo tema, el musicólogo Gavin S. K. Lee describe esta organología como una forma de «navegar» una «contingencia generalizable» (2023, p. 8). Se refiere así a la posibilidad de pensar conjuntamente dos lógicas disímiles, parcialmente conectadas entre sí, pero que coexisten, sin embargo, en el contexto de la musicología queer. Estas serían las afirmadas por formas de escuchar y de hacer música asociadas a las vidas de las personas queer y las «práctica[s] de escucha no normativa[s] que las personas adoptan inspirándose en un ethos queer» (p. 8). Si la primera aparece asociada a una dimensión «contingente», histórica y culturalmente situada, vinculada a las identidades sexuales y de género, la segunda afirmaría un carácter «generalizable», derivado de «una escucha no normativa que cualquiera puede adoptar» como forma de «reconocer una deuda con la teoría (musical) queer, pero sin reclamar tampoco una identidad queer» (p. 23). Para Lee (2023, p. 24), la consideración de esta ambigüedad ontológica constituiría una característica clave de la «fragilidad semiótica» de lo queer como política de lo sonoro: lejos de constituir un demérito, esta fragilidad habilitaría la posibilidad de «transpone[r] la no-normatividad del género y de la sexualidad en un aparato musico-teórico más amplio» (p. 23). De este modo, la fenomenología política del oído queer permite recontextualizar aspectos de la experiencia musical vinculados a las vidas queer de un modo mutuamente transformativo, amplificando y volviendo audible aquello que apenas alcanzábamos a percibir en el punto de escucha de la teoría musical convencional.

Este tipo de operación recontextualizadora (que también podríamos comparar con la realizada en otros muchos terrenos del estudio musical, social y humanístico) constituye sin duda uno de los movimientos de desestabilización conceptual y teórica más relevantes de nuestro tiempo. Como parte de una suerte de giro ontológico de los estudios subalternos, introduzco en este artículo el concepto de «auralidad queer» como una forma de seguir enriqueciendo este trabajo de desestabilización de la teoría musical, al incorporar actores que, como la infraestructura de lo sonoro misma, participan en el revival participativo del baile tradicional asturiano, pero que no fueron tomados en cuenta todo lo que ameritaría en el volumen editado por Lee. Entendida como una manera de «abarcas las prácticas de escucha, inmediatas y mediadas, que construyen percepciones y comprensiones de la naturaleza, los cuerpos, las voces y de las tecnologías en momentos y lugares específicos» (Ochoa Gautier, 2014, p. 25), la noción de aurality subraya una dimensión infraestructural constitutiva al análisis musicológico, lo que nos invita a pensar de un modo interseccional y anti-normativo las «historias» sonoras «de la llegada» de los sujetos en la esfera pública (Ahmed 2006, pp. 37-44). La premisa de fondo que informa este planteamiento es que la consideración de la geohistoria sonora (García Flórez 2025), que envuelve la llegada de los sujetos a la esfera pública, permite incorporar un sentido más-

que-humano del ethos queer introducido por Lee. Esto añade una complejidad decisiva al análisis de cómo se despliega, en la práctica, una micropolítica queer de la música y el baile participativo.

## 2. Metodología: investigar con

La introducción del concepto de auralidad queer surge de un pensamiento que, en mi caso, se genera en el vaivén entre el trabajo de campo y una elaboración conceptual retrospectiva, surgido del encuentro con diversas formas de escucha sonora. Entretejido en una investigación etnográfica de larga duración (diez años) en el seno de la escena de la música asturiana –de la que también formé parte como músico–, propongo este concepto como una forma de elaborar creativamente una serie de dificultades con las que me encontré en el contexto de una investigación más amplia y que se entrelaza, de manera compleja, con la propia vida de quien escribe. Estas dificultades tienen que ver, primeramente, con la manera en que los cambios ontológico-políticos se encarnan en la práctica, y con la posibilidad de pensar con lo engendrado por el movimiento asturiano de revitalización postfranquista. Además, esta forma de entender la reactivación del pasado musical pone en relación dos fenómenos distintos pero que entran en resonancia entre sí, como son el «giro queer» (Pajón & Vales 2024) de la música tradicional asturiana y el giro participativo del baile tradicional en Asturias. En resonancia con lo planteado por Lee (2023), la constatación de esta duplicidad me llevó a explorar formas alternativas de pensar la agentividad de la música y el baile, en las que la propia materialidad del mundo interviene en la desestabilización de la normatividad sonora.

Para la elaboración del concepto de *auralidad queer*, me he nutrido del material empírico surgido de un largo proceso de participación en la escena de la música y el baile tradicionales. Esto incluyó, como es de esperar, el despliegue de diversas técnicas y recursos metodológicos, habituales en trabajos de índole etnográfica como este. De particular relevancia en este sentido es lo aportado por la observación participante. Entendida como «una forma de estudiar con las personas» (Ingold, 2020, p. 21), esta forma de investigar va más allá de la distinción clásica entre lo cuantitativo y cualitativo, para hacer emerger una forma de positividad levemente distinta de lo que convencionalmente llamamos «dato»; pues, «no se trata de escribir las vidas de otros, sino de unirse a ellos en la tarea común de encontrar maneras de vivir». Así, lo que se cultiva con este método no es, en propiedad, el acto de «reunir datos» sino un «compromiso de aprender haciendo, comparable al del aprendiz o estudiante» (p. 21).

Aporto con ello una cartografía sonora que prolonga el potencial crítico abierto por el concepto de «oído queer» (Lee 2023), entendido aquí como un desplazamiento desde la producción de lo sonoro a la alternación de las condiciones de audibilidad como lugar de análisis y de pensamiento. En el apartado que sigue, presento una breve cartografía de este proceso a partir de tres perspectivas analíticas: el baile participativo concebido como «acontecimiento», como «infraestructura» y como «cultura musical». El objetivo de este registro es mostrar cómo se transforma el sentido del oído queer cuando atendemos a la manera en que se despliega una política musical queer en la práctica. Mi hipótesis es que el surgimiento de un ethos queer, asociado a las identidades queer en el contexto asturiano, impregna las infraestructuras sonoras que sostienen la música y el baile tradicionales en general, dando lugar a un entrelazamiento de lo social y de la materialidad sónica que amplía nuestra concepción de lo que cuenta –o podría llegar a contar– como escucha queer y que amplía también, con ello, la potencia desestabilizadora de un ethos queer más-que-identitario en el campo de la teoría musical.

## 3. Resultados: cartografía de una sonoridad disyunta

Podemos entender la sensibilidad participativa surgida alrededor del baile tradicional en Asturias como un conglomerado de fenómenos coreomusicológicos, donde confluyen diversas concepciones de la música y el baile, junto con sus respectivas resonancias ontológico-políticas. «Parcialmente conectadas» entre sí (Strathern, 1991), estas articulaciones no constituyen tanto un conjunto identitario como el despliegue de una trama interconectada; una constelación de prácticas mutuamente constituidas, a través de las que se entrelazan diversas relaciones de exterioridad. Clave en el tejido de esta trama es el desborde de la univocidad de lo identitario, propiciado por la irrupción del principio de placer a través del baile, lo que convierte el baile en un lugar de intercambio sonoro donde se generan diversas formas de apertura al equívoco.

Asumir las implicaciones de esta ambigüedad ontológica nos confronta con el imperativo de una descripción que incorpore el equívoco como un lugar de comunicación; que entienda la escucha de lo divergente como un elemento constitutivo de lo sonoro, capaz de propiciar la entrada de los estudios musicales en un «estado de descolonización permanente del pensamiento» (Viveiros de Castro, 2009, p. 60). En sintonía con el ethos anti-normativo delineado previamente, propongo describir la fenomenología política del baile tradicional participativo en Asturias en base a la ya señalada ontología tripartita del baile como acontecimiento, como infraestructura y como cultura musical. Estas tres dimensiones permiten aproximarnos a una realidad múltiple, en cuyo seno toma forma el despliegue de una auralidad queer en el interior de la esfera pública postfranquista asturiana.

### 3.1. Acontecimiento

Lo propiciado por esta concepción participativa del baile toma forma, antes que nada, como la generación de algo que ocurre, o que puede ocurrir, siempre que se den –se conjuren– las circunstancias propicias para ello. La sutileza de esta forma de hacer radica en que, a veces, basta con que varias personas deseen bailar, que les *salga*; con independencia –o cierta independencia, al menos– del contexto sociocultural en el que esto tiene lugar. Por supuesto, la explosión del baile no se reduce a una suma de voluntades individuales,

sino que implica también la colaboración de una serie de «agentes sonoros» (Bonini Baraldi, 2017), por momentos invisibles, que rodean a quienes tocan y bailan. Si bien nadie controla completamente estos agentes, ellos se manifiestan a través de los cuerpos y de la voz, y acaban por envolver a las personas y acompañar el codiseño de una atmósfera común.

Hay, en este sentido, algo del trabajo de *llamar* el baile que pone a funcionar una cierta espectralidad, hasta cierto punto imprevisible, y que les más experimentados de los tocadores y bailadores saben bien cómo conjurar. El contexto festivo ayuda, como también lo hace la alegría del encuentro que se da, o que puede darse, en el interior de cualquier actividad de ocio: podría decirse que todo cuenta, pero no todo se deja anticipar. Quedémonos por ahora, y en virtud del asunto que nos ocupa, con que, si bien existen espacios específicamente diseñados para liberar el deseo del baile, este puede resurgir con el más mínimo equipamiento: un suave ostinato rítmico, por ejemplo, levemente percutido sobre la superficie metálica de un servilletero, o sobre la superficie de un plato después de comer, puede ser más que suficiente, si se da la concurrencia de estos «agentes invisibles» (Bonini Baraldi, 2017, p. 209) del baile, para que alguien se alce y dé los primeros pasos, y para que, de inmediato, más personas se sumen y hagan de sus cuerpos medio para la propagación de ese *acontecimiento*.

En estos momentos, no siempre planeados de antemano, hay ciertamente algo mágico que flota en el ambiente. No se sabe muy bien cómo ni porqué, pero de la nada brota algo; mesas y personas se apartan, y, de repente, el clima cambia: todo pareciera reacomodarse y ponerse al servicio de la fiesta. Se arma un baile participativo siempre que haya alguien con ganas de cantar y de tocar, o de poner música; que haya alguien con gracia para seguir ese hilo, y que anime a otros a ponerse a bailar. Esto puede ocurrir en cualquier sitio, potencialmente. Es más: justo en aquellos lugares en los que no se espera *a priori* que puedan desplegarse la música y el baile tradicionales, es donde esta auralidad queer del baile tradicional participativo adquiere su mayor potencial desestabilizador de la sensorialidad común.

Promovida activamente por muchas de las personas que promueven esta manera de entender la tradición musical, la concepción espontánea y lúdica de la música y el baile afirma, en este devenir, una cierta autonomía con respecto a la biopolítica vocal y sonora consignada por el régimen aural de la modernidad (post)franquista asturiana. Tal biopolítica confina a las voces y cuerpos tradicionales y/o de la ruralidad en ciertos espacios predeterminados, en los márgenes de la esfera pública, como parte de una fábula del contrato social circunscrita a la teología-política del progreso económico. En su afirmación de lo inventivo y en la activación de una lógica de la «impredictibilidad colectiva» (Corsín Jiménez, 2024), el ethos participativo con el que se despliega esta auralidad queer libera al baile y a los bailadores del disciplinamiento al que habían sido sometidos por las políticas de la folclorización. Lo hace al rearticular gesto y baile, forma y mundo, como elementos mutuamente constitutivos del discurso sonoro. En el corazón de esta práctica encontramos una concepción transformativa del medio en el que se despliega el baile: una forma de relación que da lugar a una imagen sonora relacional y que contrasta con la hipertrofia de lo simbólico –del simulacro–, característica de la política de la danza predominante en la cosmología extractivista.

Hay, por supuesto, otros muchos factores y matices que podríamos tener en cuenta. Pero más allá de otro tipo de consideraciones, lo que resulta preciso transmitir es que, con el despliegue de esta concepción participativa, cualquier momento puede ser potencialmente bueno para *armar* baile. Y esto contrasta de forma directa con lo consignado por el régimen de la modernidad (post)franquista asturiana, donde el baile tradicional aparece confinado en los lugares de muestra y/o exhibición identitaria. Asociado a una distribución de lo audible que vincula a unos tipos de cuerpos y de voces con una determinada forma de ser, y con una geografía contrapuesta entre lo rural y lo urbano, el despliegue de la modernidad (post)franquista va de la mano de una «política de la audibilidad pública» (Bioletto-Bueno, 2020) que folcloriza y feminiza la asturianidad al interior de una esfera pública heteronormativa. Y esto es, justamente, lo que se cuestiona con esta manera de reactivar el baile.

Quienes promueven un ethos participativo del baile y música tradicionales insisten, así, en seguir actuando como si vivieran en los mundos tradicionales cuya actualidad reclaman, aun si se encuentran habitando la ciudad. De este modo, la música y el baile participativo no permanecen atadas a dispositivos de encierro como el del escenario, sino que pueden emerger potencialmente en cualquier lugar. Emparentada con el ímpetu autónomo de algunas de las más célebres manifestaciones de la cultura queer de la rave (Wark, 2023) y de las zonas temporalmente autónomas (Bey, 1991), la emergencia de una sensibilidad participativa en la reactivación del baile tradicional asturiano constituye con certeza un desvío del «tiempo hetero-lineal» (Muñoz, 2009). Con esta irrupción del principio de placer, el baile tradicional participativo disloca la gran división entre tradición y modernidad, entre feminidad y masculinidad, a través de la que se han venido instaurando los regímenes de audibilidad de la modernidad (post)franquista. Introducida por José Esteban Muñoz —a partir de trabajos como los de Judith Halberstam o Elizabeth Freeman—, la noción de tiempo hetero-lineal nombra la conexión entre el progreso económico capitalista y la rectitud de las vidas en un mundo heteronormativo. De acuerdo con el autor de *Cruising Utopia*, este vínculo sostiene un principio de realidad represivo que el baile, con su componente extático, tiene el poder de desbordar.

No parece entonces casualidad que la irrupción de esta manera de entender el baile tradicional haya resurgido en Asturias de la mano de una interesante alianza entre actores procedentes de los movimientos de reactivación de la música y el baile tradicionales, críticos de la biopolítica (post)franquista del folclorismo, y voces procedentes del feminismo y de toda una constelación de disidencias LGBTIQ+, que ponen en el centro de su praxis coreomusicológica el potencial del deseo como principio revolucionario.



### 3.2. Infraestructura

Pero no todo en esta forma de entender el baile responde únicamente al impulso del instante ni a la afectividad desbordante que este tiene el potencial de expresar. Las mismas personas que participan de esta fuerza disruptiva, de esta máquina de guerra al interior de la ciudad, se han dotado, a su vez, de un entramado de «infraestructuras sonoras» (Devine & Boudreault-Fournier, 2021) más o menos emergentes, más o menos institucionalizadas, con las que se amplifica, prolonga y estabiliza la dimensión participativa del baile tradicional. Gracias a ellas, se sostiene la durabilidad del acontecimiento del baile. Así, junto con los pequeños estallidos que acabamos de describir, siempre singulares y distribuidos, un tejido de vínculos sociomateriales acompaña el trabajo de sostener una determinada «cultura de la circulación» coreomusicológica (Gaonkar & Povinelli, 2003). Un mismo espíritu autogestivo pareciera atravesar el baile en este punto, lo que constituye una manera de reclamar la ocupación de la ciudad como un «derecho afectivo» (Adeyemi, 2022, p. 19).

De la misma manera en que el mobiliario de un bar se reorganiza para acoger el baile y la fiesta que irrumpe, es ese mismo ethos anti-normativo el que se reactiva, acompañando la emergencia de la auralidad queer como una forma de institucionalidad distribuida. Vemos en una plétora de transformaciones sutiles que acompañan la popularización de esta concepción del baile, como la transformación de la enseñanza de la música y el baile tradicionales en las escuelas de música; en la creación de archivos de la tradición que documentan y sustentan esta concepción participativa de la música y el baile; en el desarrollo de formas de cortesía o diplomacia musical más integradoras; en la generación de espacios autónomos que favorecen la participación a través de la música y el baile; o en el impulso de circuitos musicales que «circulan en alianza» con los movimientos sociales (Siqueira, Engelhard, & Nobrega R. Alves, 2023), entre otros. De diferentes maneras, no siempre exentas de dificultades y de conflictos, las transformaciones que acompañan la construcción de este entramado de «instituciones de lo audible» (Devine & Boudreault-Fournier, 2021) coinciden, sin embargo, en un mismo punto: la generación de una cultura musical que amplifica y desarrolla potencialidades del ethos no normativo del baile tradicional participativo, en contraste con el modelo «representativo» o «de concierto». Entran en relación, gracias a este entramado, colectivos que podemos vincular claramente con las vidas e identidades de las personas queer, pero también con otros ligados al movimiento asturiano de revitalización de la música y el baile tradicionales. Se amplifica, con todo, ello un «ethos queer» (Lee 2023), que, si bien estaba presente en la concepción premoderna del baile tradicional en Asturias, acabó por ser objeto de un disciplinamiento biopolítico con el auge de la modernidad (post)franquista.

Clave en este desafío de la rectitud folclórica y en el cultivo de un torcimiento queer del baile es el papel jugado por una iniciativa paradigmática: la popularmente conocida como *nueche en danza*. Surgida como un evento que es singular y múltiple a la vez, ella hace cristalizar en su diseño la energía de un impulso utópico asociado al baile tradicional participativo. Todo en ella pareciera estar pensado para liberar al baile de las rigideces impuestas por el peso de los grupos folclóricos y para recuperar un cierto ímpetu improvisatorio, inventivo, del baile tradicional. La noche, que podemos entender como un lugar de una opacidad, reverso del régimen neoliberal de la transparencia, funciona también aquí, en un sentido más específicamente asturiano, como expresión de una racionalidad alternativa –*andar en danza* como sinónimo de un estado del cuerpo alterado–. Es en este terreno donde emerge la cultura de la *nueche en danza*: como un dispositivo que hace, en palabras de Shirinian (2024) de «la noche un método queer». Al configurarse como una forma de «arropar la vida que es otramente», se afirma así una suerte de intervalo táctico, un lugar de quiebre de la disciplina que escapa a las pretensiones totalizantes del poder diurno, idealmente encarnado en la rectitud coreomusicológica de los grupos de baile. Es en ese instante de fuga, de interrupción provisional del principio de realidad, cuando se vuelve posible, como también señala Tamar Shirinia (2024), «imaginar posibilidades que era menos probable que imagináramos durante el día».

De esta manera, el despliegue de una auralidad queer en el interior de la esfera pública postfranquista asturiana no se reduce a la afirmación de la agencia de un conjunto más o menos sincronizado de individuos. El despliegue de esta auralidad se enreda en la construcción de todo un entramado de infraestructuras sonoras, de las que emergen diversas formas de agencia distribuida. Estas infraestructuras potencian la emergencia de entidades sonoras inventivas, y que circulan gracias a la composición de un «oído transductivo» (Ochoa Gautier 2014, p. 24); esto es, de una forma de movilidad sonora que mantiene abierto el potencial del equívoco como manera de forjar el lazo social. Así, los asuntos de la percepción y de la infraestructura no se desligan, como ocurre en las narrativas de la ontología naturalista, sino que configuran una misma relación mutuamente constitutiva. Gracias al papel de este entramado, lo que se nos manifestaba en un principio como una manifestación fugaz y efímera adquiere durabilidad, constituyéndose como un eco que inspira el diseño de una ecología sociomaterial compleja. La imagen sonora aparece entonces como algo que impregna la materialidad del mundo, haciendo porosos, así sea a través de una red intervalos discontinuos, los límites entre sonido y mundo consignados en la cosmología moderna.

### 3.3. Cultura musical

El entramado infraestructural y estético a través del que se despliega la auralidad queer del baile tradicional participativo guarda una estrecha relación con la formación de una cultura musical (contra)hegemónica en la esfera pública asturiana. El plano libidinal que el baile participativo genera como *acontecimiento*, y que se prolonga a través de las infraestructuras sonoras que lo rodean, se conecta ahora con los juegos de representaciones mediante los cuales se negocia, en clave musical, el imaginario hegemónico de la identidad asturiana. Así, la dimensión más disruptiva e infraestructural del baile contrapuntea el plano de lo simbólico, generando una textura que es, evidentemente, múltiple si la analizamos desde el punto de vista la ontología.

Para comprender de qué manera se comunica, en la práctica, el plano más insurreccional y autónomo del baile –de carácter no representacional y an-económico– con la economía simbólica de la identidad asturiana resulta fundamental atender a la historia reciente de la escena musical asturiana. Más específicamente, es clave considerar la jerarquización por razón de género y sexualidad que se da en este contexto, en estrecha relación con el forjamiento de la modernidad (post)franquista. Como parte del despliegue de una concepción de lo común organizada alrededor de la idea de progreso, dicha modernidad tomó forma en Asturias a través de un trabajo de (re)feminización de la escena del baile tradicional. Esta división sexual del trabajo afectivo (Hofman, 2015) fue definida reiteradamente como una de las múltiples formas de alteridad a partir de las que se constituyeron las definiciones hegemónicas de lo que contaba como «música» en ese contexto. Alineado con una economía de lo simbólico modelada por los anhelos de progreso propios de la modernidad (post) franquista, esta manera de dirimir los límites entre música y ruido reforzó una gran división entre los mundos de la cultura y de la naturaleza. A estos se los asoció, respectivamente, con las voces de la gaita y de una lengua asturiana normalizadas, por un lado, y con los sonidos coreografiados de la pandereta y del baile, por otro, concebidos como patrimonio tradicional a conservar. El reforzamiento de esta gran división, ya presente en la política cultural del franquismo, se vio acompañado de un doble movimiento: la masculinización de ciertos fenómenos musicales y una feminización complementaria de otros, consolidando una división heteropatriarcal del trabajo musical asociada al despliegue de una modernidad asturiana en el contexto de la transición posfranquista. En sintonía con lo observado en otros muchos movimientos de liberación nacional de la época, la división del trabajo musical contribuyó a inscribir y a (re)naturalizar una alianza entre heteropatriarcado y extractivismo sonoro que permaneció incuestionada durante largo tiempo.

Relativamente estable durante el periodo de consolidación de la cultura transicional del consenso, el clima disensual abierto con la crisis de 2008 dio lugar a un doble proceso de cambio. Por un lado, los sujetos (re)feminizados en el contexto de la modernidad postfranquista asturiana –bailadores, tocadores de pandereta, asturianistas rurales, artesanes, entre otros– comenzaron a formular sus propias preguntas sobre la naturaleza del baile tradicional y su relación con la música. Por otro lado, estos sujetos comenzaron a considerar formas de entender el hecho musical que resultaban inaudibles en el punto de escucha de la modernidad postfranquista. Fruto de este proceso de elaboración, personas y entidades sonoras situadas en los márgenes de aquel régimen aural dieron forma a un devenir mutuamente transformativo, en cuyo transcurso floreció una contracara de la cultura del consenso transicional.

Podemos organizar este proceso de transformación de los imaginarios heteropatriarcales de la identidad postfranquista asturiana en base a tres momentos fundamentales. En un primer momento, se produjo un replanteamiento del sentido de la música y el baile tradicionales que emergió con fuerza al calor de la cultura disensual y participativa abierta por el 15M. Frente a una concepción del revival centrada en la producción de representaciones «literalizadas» del archivo, la revitalización comenzó a organizarse en torno a un entendimiento gozoso del baile: ya no como un objeto de representación pública, sino como un medio para la generación de un placer colectivo. Este giro, que tomó forma a partir de un largo proceso de investigación etnográfica de muy largo recorrido (y cuya genealogía podría remontarnos a los propios inicios del acontecimiento transicional posfranquista), requirió el despliegue de una concepción del baile orientada al otro, y que sustituía la literalización del archivo sonoro por un trabajo de apertura a un equívoco constitutivo. Fue en este marco donde el despliegue de una concepción del baile antes ligada a la alegría del encuentro que al goce de la representación identitaria dio lugar a un primer desplazamiento crítico del discurso (post)franquista sobre el baile tradicional.

Al mismo tiempo, asistimos a la emergencia de un nuevo actor protagonista: un sujeto sin parte en el común (contra)hegemónico de la modernidad postfranquista asturiana –*el pandereteru*–. Al no cumplir con el mandato de una identificación heteropatriarcal entre feminidad y pandereta que caracterizó ese régimen de lo sensible, la figura del pandereteru resultaba inaudible. Sin embargo, emerge en este momento como una figura disensual: como un devenir gay de la identidad de musical asturiana. Se fragua también, a la vez, lo que popularmente muchos han llamado el giro «tradi» de la música asturiana. Acompañado por un renovado interés en la escucha de una variabilidad vocal y lingüística, incontenible en la timpanología normalizadora de la modernidad asturiana, y de una reconsideración de la feminidad como un elemento clave de la tradición, el devenir gay afirmado con la voz, los cuerpos y los territorios de los pandereteros cuestiona, a su vez, la subordinación de la oralidad en la construcción «ciudad letrada» (Ochoa Gautier, 2014) postfranquista asturiana.

Un segundo momento clave en la emergencia de esta auralidad queer asociada al baile participativo produce con la marea feminista de 2016. Ligado a un proceso de reapropiación de la panderetera como un instrumento de la desposesión de la feminidad, este giro implicó un cuestionamiento directo de la subalternidad histórica de las mujeres en el imaginario musical postfranquista asturiano. Surgen en este contexto diversos grupos de pandereteras y proyectos personales de mujeres (Baselgas 2024) que, desde una sensibilidad feminista, impulsan una desestabilización estética de la modernidad postfranquista asturiana. Paralelamente, aparecen en este mismo momento los colectivos queer que darán forma espacios de conciencia feminista, incidiendo de manera decisiva en los imaginarios de la identidad musical asturiana. Es precisamente alrededor de estos años cuando las imágenes de las mujeres tocadoras y de les bailadores comienzan a consolidarse como símbolos transversales al movimiento asturiano de revitalización postfranquista e incluso de ciertos sectores de la cultura y política asturiana en general.

Un tercer eje de transformación puede situarse en la trayectoria del músico y artista multidisciplinar Rodrigo Cuevas. Sin reducir la complejidad de su recorrido, conviene detenerse en un intervalo clave: el abierto con la publicación de su trabajo *Manual de cortejo* en 2019. Presentado justo antes del inicio de la pandemia del COVID, la recepción de este trabajo marcó un hito significativo en Asturias, al establecer un espacio de

comunicación entre los circuitos musicales alternativos, donde venía tomando forma esta auralidad queer, y un cierto *mainstream* de la música popular urbana. Desde entonces, la figura de Rodrigo Cuevas comienza a proyectarse más allá del contexto mediático asturiano no sin dejar de influir poderosamente en la propia escena local. Con ello, los imaginarios en torno al baile y la música tradicionales asturianos recobran una presencia masiva, saliendo de los espacios alternativos a los que hasta entonces habían estado circunscritos y posicionando a Asturias como un destino cultural emergente: tanto para el turista, como para una creciente población neorrural y para otras figuras de la «deserción» (Berardi 2023) de la ciudad (pos)franquista en España. Toma forma así una articulación compleja entre masividad y radicalidad, entre industria cultural y movimientos sociales, entre la crisis de la ciudad neoliberal y los efectos del colapso climático. En este cruce, el baile tradicional ocupa un lugar ambiguo, pero fértil, en el que se insinúan los contornos de un devenir queer «enraizado» (Latour, 2017).

#### 4. Discusión: el ensamblaje acústico como política musical queer

Al analizar cómo tiene lugar, en la práctica, la emergencia de una auralidad queer, hemos ido trazando algunos puntos clave de una cartografía sonora disyunta: un registro de la divergencia con el que nos volvemos más capaces de honrar el potencial de la música y el baile para «comunicar por la diferencia» (Viveiros de Castro, 2009, p. 57). En este panorama resuena lo que la etnomusicóloga Ana María Ochoa (2014, p. 22-23) ha denominado un «ensamblaje acústico»: un conglomerado de prácticas de escucha en las que diferentes concepciones de la relación entre «lo construido y lo dado» entran en contacto, generando «ciclos de transducción» entre las partes, y dando lugar a un equívoco «mutuamente constitutivo y transformativo». Vemos esta dinámica en una diversidad de planos simultáneos, que hemos organizado en torno a una categorización tripartita: el baile como acontecimiento, como infraestructura y como cultura musical. Del diálogo con este panorama de divergencias sonoras que constatamos en el plano de lo empírico, emergen otras tres implicaciones conceptuales o teóricas que paso interrelacionar a continuación.

La primera de estas implicaciones sería la consideración de un sentido genérico de la mutualidad asociado a una política de las auralidades queer. Entendida como una forma relacional de puentear la gran división instaurada por la ontología naturalista, esta dimensión sugiere la existencia de continuidades que se dan a través de planos ontológicamente divergentes. Pudimos observarlo en la descripción del acontecimiento del baile y su inscripción en un entramado de infraestructuras sonoras, donde lo singular se vuelve retransmisible, así como en la que la dimensión más afirmativa del baile dialoga con las construcciones (contra)hegemónicas mediante cuales se disputa el sentido de la identidad en la esfera pública asturiana. El concepto de mutualidad sonora sugiere además una imbricación decisiva entre los asuntos de la infraestructura y los de la estética. Esta interrelación dialoga con lo propuesto por Brian Larkin (2018), quien ha documentado el papel de una dimensión deseante en el despliegue de las infraestructuras de la modernidad, constitutiva de una determinada economía política del afecto. En sus trabajos sobre la política estética de la infraestructura, Larkin se refiere así a la relación «mutuamente constitutiva» que se da entre «materia y forma», y que concibe como una articulación entre «lo material y lo figurado [...] recíproca y enredada en lugar de causal y sucesiva» (2018, pp. 178, 198). La introducción de esta dimensión mutual amplía el alcance de lo que veníamos entendiendo por *oído queer*: más allá de la performatividad y de la representación, la auralidad queer aparece aquí como una operación sensorial y/o estética que se entreteje con el plano de la infraestructura, incorporando la propia materialidad del mundo como un agente político más con el que coreografiar la disidencia sexoafectiva.

Por otro lado, la cartografía de las auralidades queer nos lleva a reconsiderar el lugar de la oralidad y su relación con la experimentación sonora. Pues, a diferencia de lo que ha venido siendo más común a la hora de entender las políticas de la audibilidad en el campo de los estudios de sonido, lo que emerge aquí es la condición de la escucha como un ensamble de heterogéneos, donde coexisten diversas manifestaciones de lo sonoro, y no como una relación lineal entre el terreno de una oralidad, asociada a «lo otro» de la modernidad, y una auralidad vinculada a la experimentación sonora. Este fenómeno se manifiesta, al menos, en tres formas complementarias del entrelazamiento sonoro que hemos observado, todas ellas vinculadas al fenómeno de reactivación del baile tradicional participativo en Asturias: 1) el devenir gay de la identidad asturiana, donde se produce un desplazamiento con respecto a la lógica representacional del baile, asociado a la reactivación de una variabilidad vocal y lingüística incontenible desde el punto de escucha de la modernidad postfranquista; 2) la politización de la figura de la pandereta, donde la afirmación de una identidad feminista va de la mano de una reapropiación crítica del archivo oral y de una tradición musical alternativa; y 3) la recomposición de las relaciones entre lo minoritario y lo mayoritario, tal y como se evidencia en la escena del baile tradicional en el contexto abierto por la recepción masiva de los trabajos de Rodrigo Cuevas en los últimos años. En todos estos casos, se constata un enredo recurrente entre una política afirmativa del archivo oral y una lógica del exceso sonoro, a través del cual se esbozan los contornos de una política de experimentación aural irreductible a la idea de un relato lineal entre tradición y modernidad. De manera crucial, esto se relaciona con lo apuntado por Minks y Ochoa (2021) en relación con los estudios de sonido en América Latina y el Caribe. En contraste con la literatura producida desde el norte global, subrayan estas autoras que no se observa tanto una «trayectoria lineal en la que la auralidad desplaza a la oralidad como concepto» como una «coexistencia de la oralidad y de la auralidad como áreas de indagación» particularmente en torno a la «voz» como formaciones de lo popular, de lo urbano, la canción y de lo narrativo (p. 25). La coexistencia de la oralidad y de la auralidad revela, por tanto, un diseño analítico alternativo al dominante en los estudios de sonido, lo que permite añadir densidad a una comprensión de las políticas de la audibilidad queer. Con ello, el ethos



antinormativo amplía su potencial una vez más, al deshacer el relato de un paso lineal «de lo oral a lo aural» (Ochoa Gautier 2014, pp. 207-214). De esta manera las «historias de llegada» (Ahmed 2006) a la esfera pública de los sujetos disidentes comienzan a contar como parte activa en la pluralización de lo que entendemos como «experimental» en la experimentación sonora. Y así, los pasados irrealizados pasan a contar como un actor más, entre otros, en la composición de un oído teórico musical al altura de nuestro tiempo.

## 5. Conclusión: ¿una ontología queer de la imagen sonora?

La pregunta por la auralidad queer trae a colación una reflexión última sobre la naturaleza de la imagen en el baile tradicional participativo y su relación con el sentido de lo común en la esfera pública asturiana. Nos planteamos aquí cuáles podrían ser las implicaciones de un imaginario que no opera como mera representación, o donde lo que se nos presentaba como representación deviene apertura, despliegue de una política musical de las «ontologías múltiples» (Born, 2005). ¿Qué concepción de lo que es una imagen sonora –o un imaginario– estaría en condiciones de arropar esta pluralidad coreomusicológica? ¿De qué manera nuestra *imagen de la imagen* se podría ver alterada si consideramos la política de las auralidades queer?

En un libro reciente, Steven Shaviro (2023) reflexiona justamente sobre la emergencia de un nuevo régimen de la imagen en ciertas producciones musicales contemporáneas, al que denomina «imagen ritmo». Entendida como síntoma de una transformación profunda en los regímenes sensoriales de lo audiovisual en un mundo «post-cinemático», la imagen ritmo transduce una suerte de espacialización del tiempo, desestabilizando la antigua correspondencia entre sonido e imagen articulada por la temporalidad lineal del melodrama narrativo. Como es sabido, Michel Chion (1990) formuló esta articulación en términos de un «contrato audiovisual», cuya influencia ha sido decisiva en los estudios sobre música y audiovisual a finales del siglo XX. La propuesta de Shaviro, sin embargo, señala los límites de ese planteamiento consensual y abre un campo para imaginar nuevas formas en que las imágenes de lo sonoro entran en relación con modos diversos de lo imaginario. ¿Qué nos dice la auralidad queer de todo ello?

A lo largo de este breve texto hemos introducido algunas ideas relacionadas con este asunto. Hemos tratado de mostrar cómo las imágenes del baile tradicional participativo, y su relación con las vidas de mujeres y colectivos LGBTQ+, van mutando y transformándose en un contexto marcado por las historias de llegada a la esfera pública y por una concepción interseccional de la auralidad. Estas transformaciones, sin embargo, no se expresan únicamente bajo la forma de diferentes convenciones culturales que puedan equipararse a una determinada imagen sonora. Al incorporar una sensibilidad ontológica, nos encontramos con que es la propia materialidad del mundo la que participa en el engendramiento de esta auralidad queer, tomando forma en una suerte de devenir poroso con fragmentos del mundo. Sin duda, esto «fractura el horizonte normativo del contrato audiovisual», un horizonte que, como bien señaló Julio Ramos (2019), se ve atravesado por el poder de una «disyunción acusmática», y que nos invita a con-fabular (Nyong'o, 2018). Quién sabe... quizá no sea casualidad que, en el surgimiento de esta auralidad queer, el instrumento mayoritario sea uno que en la modernidad postfranquista aparecía asociado a una sonoridad ruidosa; que el protagonismo masculinista de la gaita como símbolo musical de Asturias haya dado paso al percutir somático de una pandereta feminista y queer.

## 6. Bibliografía

- Adeyemi, K. (2022). *Feels Right: Black Queer Women and the Politics of Partying in Chicago*. Durham: Duke University Press.
- Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham & London: Duke University Press.
- Baselgas, L. (2024). *Diarios d'una panderetera*. La Fabriquina: Xixón.
- Berardi, F. (2023). *Disertate*. Palermo: Timeo.
- Bey, H. (1991). *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York: Autonomedia.
- Bieleto-Bueno, N. (2020). Sonido, vocalidad y el espacio de audibilidad pública. El caso de la performance "Un violador en tu camino" por Las Tesis Senior en el Estado Nacional de Chile. *Boletín Musical*, 54, 71–91. <http://repositorio.umayor.cl/xmlui/handle/sibum/7793>
- Bonini Baraldi, F. (2017). Embodied interactions with "sonic agents". An anthropological perspectiva. In M. Lesaffre, P.-J. Maes, & M. Leman (Eds.), *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction* (pp. 207–214). New York: Routledge.
- Born, G. (2005). On musical mediation: Ontology, technology and creativity. *Twentieth-Century Music*, 2(1), 7–36. <https://doi.org/10.1017/S147857220500023X>
- Chion, M. (1990). *L'audio-vision*. Paris: Éditions Nathan.
- Clark, E. H. (2021). Introduction: Audibilities of Colonialism and Extractivism. *The World of Music*, 10(2), 5–20. <https://www.jstor.org/stable/27095336>
- Corsín Jiménez, A. (2024). Popular logistics for collective unpredictabilities in pandemic Madrid. *Environment and Planning D: Society and Space*, 42(3), 358–379. <https://doi.org/10.1177/02637758241242219>
- Cusick, S. G. (1994). On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight. In P. Brett, E. Wood, & G. C. Thomas (Eds.), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology* (pp. 67–83). New York: Routledge.
- Devine, K., & Boudreault-Fournier, A. (2021). Making Infrastructures Audible. In *Audible Infrastructures: Music, Sound, Media* (pp. 3–55). New York: Oxford University Press.



- Drobnick, J. (2004). Listening awry. In J. Drobnick (Ed.), *Aural cultures* (pp. 9–15). Toronto: YYZ Books.
- Feld, S. (1982). *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- García Flórez, L. (2025). *Acustemoloxía de la nueche en danza: descripción etnográfica y recursividad*. Repositorio de la Universidad de Oviedo. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/77231>
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista: o el deseo de cambiarlo todo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gaonkar, D. P., & Povinelli, E. (2003). Technologies of Public Forms: Circulation, Transfiguration, Recognition. *Public Culture*, 15(3), 385–397. <https://doi.org/10.1215/08992363-15-3-385>
- Halberstam, J. (2013). The Wild Beyond: With and for the undercommons. In *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study* (pp. 2–12). New York: Minor Compositions.
- Heyes, C. J. (2020). *Anaesthetics of Existence: Essays on Experience at the Edge*. Durham: Duke University Press.
- Hofman, A. (2015). Music (as) Labour: Professional Musicianship, Affective Labour and Gender in Socialist Yugoslavia. *Ethnomusicology Forum*, 24(1), 1–23. <https://doi.org/10.1080/17411912.2015.1009479>
- Ingold, T. (2020). *Antropología, ¿por qué importa?* Madrid: Alianza Editorial.
- Larkin, B. (2018). Promising Forms: The Political Aesthetics of Infrastructure. In N. Anand, A. Gupta, & H. Appel (Eds.), *The Promise of Infrastructure* (pp. 175–202). Durham & London: Duke University Press.
- Latour, B. (2017). *Où atterrir?: Comment s'orienter en politique*. Paris: La Découverte.
- Lee, G. S. K. (2023). Introduction: Queer Ear. In *Queer Ear: Remaking Music Theory* (pp. 1–30). New York: Oxford University Press.
- Maus, F. E. (1993). Masculine Discourse in Music Theory. *Perspectives of New Music*, 31(2), 264–293. <https://doi.org/10.2307/833390>
- McClary, S. (1991). *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Minks, A., & Ochoa Gautier, A. M. (2021). Music, Language, Aurality: Latin American and Caribbean Resoundings. *Annual Review of Anthropology*, 50, 23–39. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-121319-071347>
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York & London: New York University Press.
- Nyong'o, T. (2018). *Afro-Fabulations: The Queer Drama of Black Life*. New York: NYU Press.
- Ochoa Gautier, A. M. (2014). *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham and London: Duke University Press.
- Ochoa Gautier, A. M. (2016). Acoustic Multinaturalism, the Value of Nature, and the Nature of Music in Ecomusicology. *Boundary 2*, 43(1), 107–141. <https://doi.org/10.1215/01903659-3340661>
- Pajón, A., & Vales, S. (2024). E vira, e vira e volta a virar: representações, distorções e espaços queer na música galega de tradição oral. *Clara Corbelhe* <https://claracorbelhe.gal/artigo/e-vira-e-vira-e-volta-a-virar-representacoes-distorcoes-e-espacos-queer-na-musica-galega-de-tradicao-oral/>
- Ramos, J. (2019). Sonidos del trabajo: los montajes de Guillén Landrián en Taller de Línea y 18. *A Contracorriente: Una Revista de Estudios Latinoamericanos*, 16(3), 79–98. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1908>
- Rehding, A., & Rings, S. (2019). *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*. New York: Oxford University Press.
- Robinson, D. (2020). *Hungry Listening: Resonant Thory for Indigenous Sound Studies*. London: University of Minnesota Press.
- Seeger, A. (1987). *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press.
- Shaviro, S. (2023). *The Rhythm Image: Music Videos and New Audiovisual Forms*. New York: Bloomsbury Academic.
- Shirinian, T. (2024). Nightlife as Queer Political Method. *Mediapolis: A Journal of Cities and Culture*, 9(2). <https://www.mediapolisjournal.com/2024/06/nightlife-queer-political-method/>
- Siqueira, F. G., Engelhard, V., & Nobrega R. Alves, C. (2023). Circular em alianças: metodologias de colaboração e movimentos entre mundos. *Periodicus*, 19(1), 1–12. <https://doi.org/10.9771/peri.v1i19.56164>
- Sterne, J. (2021). *Diminished Faculties: A Political Phenomenology of Impairment*. Durham: Duke University Press.
- Strathern, M. (1991). *Partial connections*. Savage, Md: Rowman & Littlefield.
- Viveiros de Castro, E. (2009). *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurales*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Wark, M. (2023). *Raving*. Durham: Duke University Press.

