

PONIENDO LA MÚSICA EN SU LUGAR: APUNTES PARA UNA GEOGRAFÍA DE LA MÚSICA.

Área Temática: Teoría, historia y metodología de la Geografía.

Autor: Julio Antonio Díaz Cruz
Posgrado en Geografía
Universidad Nacional Autónoma de México
julioadiazcruz@gmail.com

Resumen

La música es un fenómeno universal inherente al ser humano. Es un “hecho social total” en el sentido de Marcel Mauss, pues desde sus orígenes ha estado vinculada con fenómenos religiosos, jurídicos, económicos, familiares, políticos y muchos otros. Sin embargo, poco interés se le ha dedicado desde las ciencias sociales como objeto de estudio propiamente dicho. Tal vez por ser un fenómeno tan móvil o poco visible, casi no se ha estudiado desde la geografía. Sin embargo, la música tiene su propia geografía, es decir, tiene una dimensión espacial y hasta territorial insoslayable. En el presente trabajo, presento a través de la revisión de la bibliografía existente y de su cuidadoso examen, unos apuntes para desarrollar líneas de investigación sobre la música desde la geografía. Primero, la música es un fenómeno atravesado de suficiente “materialidad” para poder trazar sus desplazamientos a través del tiempo y del espacio: instrumentos, materiales, vestimentas, partituras y toda una serie de objetos que han recorrido y atravesado territorios, permiten recrear rutas musicales. Segundo, la música, al menos desde el surgimiento de la “modernidad estereofónica”, ha sido registrada en soportes de audio que también han posibilitado su recorrido por el mundo, pero no de manera aleatoria, sino a través de diversas infraestructuras sónicas. La música tiene un papel activo en la constitución del espacio, pero también el espacio es determinante en las formas en que la música adquiere su vida social. La música también es una zona de contacto entre los seres humanos y su medio; territorializa. En otras palabras, la música es síntesis maravillosa de eso que Fernando Ortiz llamó “transculturación”, es decir, hibridación, adaptación, intercambio entre culturas, entre hombres y mujeres. La música es diálogo, pero como cualquier conversación, jamás se da en el vacío. La música produce sus espacialidades, y por ende, es un fenómeno tan geográfico como el propio ser humano, y por lo tanto, merece que no sólo disfrutemos de su sonido, sino también de la posibilidad de cartografiar su movimiento.

Introducción: Sintonizando la música en las ciencias sociales.

“La música es más que un objeto de estudio, es una manera de percibir el mundo”, escribió en su influyente trabajo Jacques Attali (Attali 1985: 4). Hay pocos fenómenos sociales tan “totales” –en el sentido Maussiano. La música tiene –y ha tenido desde siempre– una relación íntima con temas como el poder, la economía, lo religioso, lo político, lo familiar o íntimo, el patrimonio, la memoria colectiva, etc. Algunos autores han afirmado que se trata de un rasgo “universal” en las sociedades humanas (Merriam 1964: 227) o matizando, que en todas las sociedades conocidas siempre hay algo que las personas formadas como musicólogos reconocen como “música” (Blacking 1995: 224)

Tal vez esta omnipresencia ha sido quizás uno de las principales razones para “invisibilizar” y desdeñar a la música como un objeto de estudio digno por parte de las ciencias sociales. Los estudios sobre música y en general, sobre “cultura popular”, comúnmente ha sido vistos a través de la imagen de la trivialidad y en el peor de los casos, como mera “frivolidad académica” (Wade 200: viii). Por lo mismo, fuera de la musicología, desde el mundo de las ciencias sociales se han hecho muy pocos trabajos sobre este fascinante tema.

Han habido excepciones, algunas muy notables. Por ejemplo, Max Weber le dedicó varias páginas a la historia de la música en cuanto al surgimiento de las diferentes tonalidades, la escala melódica, la afinación o la escritura musical, buscando que a través de su tratamiento sociológico se pudiera profundizar en el estudio de la “evolución racional” de las sociedades humanas (Rodríguez Morató 1988).

El sociólogo austriaco Alfred Schütz abordó cómo el análisis del tipo de relación social involucrado en el proceso de *hacer música*, podía contribuir al entendimiento de la comunicación social en general. Para Schütz, toda comunicación –de la cual depende la sociabilidad humana– se crea a partir de un compartir recíproco del flujo de experiencias durante la vivencia del “estar juntos”, y de su traducción en un “nosotros” (Schütz 1951: 96). Este tipo de relación, al cual el autor lo llama la “afinación” (tuning-in) social, para Schütz está presente en su forma pura en la creación y ejecución musical (Schütz 1951).

Quizás el más influyente trabajo sobre la música en ciencias sociales proviene de Theodor W. Adorno. Adorno dedicó varios artículos a la música en una amplia gama de temas, desde la relación del lenguaje musical con el lenguaje en general, el papel de la radio o del fonógrafo como artefactos tecnológicos en la modernidad, sobre el fetichismo en la música, así como sobre Beethoven o el jazz, hasta llegar a su polémica diatriba hacia la “cultura popular”. Para DeNora, Adorno dejó una importante agenda de investigación en la profundidad de sus reflexiones (DeNora 2003).

Sin duda, la disciplina social que ha abordado de manera más profusa el estudio de la música es la antropología, principalmente a través de una de sus sub-disciplinas: la etnomusicología. Sin embargo, incluso dentro de la propia antropología, la etnomusicología guarda un estatus bastante marginal (Merriam 1964; Blacking 1991; Nettl 2003).

Entonces, ante la generalizada desatención de las ciencias sociales a la música, queda la pregunta de porqué merece que la tomemos con seriedad en cuanto objeto de investigación.

La música no es sólo un pasatiempo o una forma artística que, por más sublime, es vista como algo “residual”. Ella desempeña un rol muy importante en la manera en que vemos nuestro mundo y nos situamos en relación con otros (Lovering 1998). Como forma cultural, la música es un medio para expresar los valores, sentimientos y concepciones que una sociedad o cultura tiene sobre sí misma y sobre los demás. En cuanto arte, es una experiencia estética que refleja los gustos, pero también ciertas ideologías comunitarias y hegemónicas.

Pero la música no es sólo algo que sucede *en* la sociedad, sino que también la sociedad puede ser concebida como algo que sucede *en la música* (citado en Stokes 1994: 2). Para Attali, “la música refleja la hechura misma de la sociedad, constituye la banda de frecuencia sonora de las vibraciones y signos que constituyen a la sociedad (...) Toda música, cualquier arreglo de sonidos es una herramienta para la creación o consolidación de una comunidad, de una totalidad” (Attali 1985: 4-6). Es decir, existe una relación mutuamente constitutiva entre música y sociedad.

Una de las dimensiones donde se lleva a cabo esta mutua constitución es en la cotidianeidad (Frith 2002). Por ejemplo, Finnegan en su estudio describió cómo las actividades musicales juegan un “papel significativo en implicación en la sociedad circundante, en la sociabilidad y en la fijación de las rutas temporales, espaciales y de acción a través de las cuales encontraban [sus habitantes] la realidad en la ciudad en la que vivían, y, recíprocamente, ayudaban con ello a conformarla” (Finnegan 2002: 11). Así, en la mayoría de las celebraciones y rituales públicos o en los ritos de paso personales, la autora verificó la importancia del simbolismo de la música para situarlos más allá del Tiempo-Espacio “ordinario”¹ (Finnegan 2002).

Pero además de su papel en la constitución cotidiana de lo social, la música también actúa como un modo de comunicación o de representación de las identidades sociales y políticas y de su movilización política (Kearney 2010: 55; Frith 1996). Es decir, tiene una eminente dimensión política. Esto nos lleva a la relación de la música con uno de los temas privilegiados de las ciencias sociales: el poder. Para Attali, con la música surgió el poder y su contrario: la subversión. Para este autor, la música es también una forma de vincular a un centro de poder con quienes están sujetos al mismo, pero también contiene una dimensión desestabilizadora. Por lo tanto, para este autor, cualquier teoría sobre el poder en la actualidad debería incluir una teoría de la localización del “ruido organizado” (Attali 1985: 6).

Lo que es un hecho es que investigar sobre la música en cualquiera de sus facetas, es conocer más a profundidad a una sociedad determinada, cómo surge, cómo vive, cómo siente, cómo se estructura. En pocas palabras *cómo* y *de qué* está hecha. He ahí un buen punto de partida.

¿Porqué estudiar la música bajo una perspectiva geográfica?

Quizás debiera ser muy claro que la música es un fenómeno espacial e incluso territorial. Como escriben los célebres sociólogos y músicos Howard Becker y Robert Faulkner, “todo trabajo artístico tiene que hacerse *en algún lugar*. (...) La música, la danza y el teatro deben hacerse en algún lugar” (Becker y Faulkner 2011: 145). Sin embargo, la geografía como parte del entramado de las ciencias sociales, no ha sido la excepción en cuanto obviar este tema entre sus intereses.

Algunos autores han argumentado que la resistencia por parte de la geografía para estudiar los fenómenos musicales radica principalmente en dos razones: primero, una especie de “elitismo cultural” –los investigadores privilegian aquellos objetos y artefactos culturales más “serios” y “duraderos”, sobre las formas de la cultura popular que son vistas como mero “entretenimiento”, como cosas efímeras o triviales; y segundo, por un privilegio o *sesgo visual* del interés geográfico por sus objetos de estudio (Connell y Gibson 2003: 3; Kong 1995: 184).

Sin embargo, cada vez más existe el reconocimiento de lo que Kearney llama la “espacialidad de la música” (Kearney 2001: 58). Para esta autora, la música refleja y da forma a numerosos “procesos geográficos”, pero también muchos de estos procesos geográficos dan forma a la música como tal (Kearney 2010: 47).

¹ Correspondiente a lo que los antropólogos llaman el espacio liminal.

Siguiendo a Connell y Gibson, diremos que la música es un fenómeno “espacial” por su vínculo con lugares geográficos específicos, por su circunscripción en percepciones cotidianas del “lugar” o bien porque es parte del movimiento de personas, productos/cosas y culturas a través del espacio. De acuerdo con estos autores, existe una relación muy cercana entre música y movilidad; entre música y elementos culturales, étnicos y geográficos, como la identidad, pero además existe una relación espacial entre lo anterior y otros fenómenos globales como los cambios económicos, culturales o tecnológicos (Connell y Gibson 2003: 1).

Pero también la música puede ser entendida como un espacio-en-sí. Por ejemplo, algunos etnomusicólogos desde hace tiempo vienen insistiendo en que los rituales como la música –o la danza o el baile-, no son objetos simbólicos estáticos aprehendidos únicamente en “su contexto”, sino que ellos mismos son un contexto estructurado donde otras cosas y eventos sociales suceden (Waterman citado en Stokes 1994: 5). Así, para Connell y Gibson, las geografías de la música son inextricables de los diversos contextos de interpretación, escucha e interacción en el espacio donde se experimenta (Connell y Gibson 2003: 3).

Si aceptamos la relevancia tanto para la música como para la geografía en explorar sus relaciones, queda la pregunta de cómo hacerlo, a través de qué modelos teóricos y sobre todo, metodológicos podemos iniciar esta aventura. Al igual que en el resto de las ciencias sociales, existen ya algunas aproximaciones que merecen ser revisadas.

Geografía y Música: Algunos antecedentes.

Las consideraciones *espaciales* o *geográficas* sobre la música se remontan a principios del siglo veinte pasado, aunque fueron desarrolladas más por etnólogos, antropólogos y musicólogos, que por geógrafos.

El difusionismo cultural en cuanto perspectiva, alentó a toda una amplia gama de autores que realizaron estudios sobre la difusión geográfica de ciertos géneros o instrumentos o la delimitación de áreas culturales de donde se originaban los estilos musicales.² En Francia el musicólogo Paul Ladmirault publicó en 1914 un artículo titulado "Géographie musicale de l'Europe" en la Revue Musicale S.I.M y Georges Reynard de Gironcourt escribió varios trabajos a finales de los años veinte y treinta apelando al surgimiento de una nueva disciplina: la “geografía musical” (Canova 2013).³

Por aquellos años, algunos geógrafos llegaron a considerar a la música pero sólo de manera indirecta o incidental, como el caso de la tradición paisajista en la geografía regional. Para estos geógrafos, al igual que los elementos visuales, los sonidos eran considerados como parte central de los paisajes, manteniendo un balance armónico entre ambos. Autores anglosajones como Cornish (1928, 1934) y Abercrombie (1933) buscaron establecer una correlación “científica” entre diversos paisajes y sus adecuados o inadecuados sonidos –entre los que se encontraba la música.

De esta forma, podría decirse que en los orígenes de la etnomusicología y de los primeros trabajos de antropólogos, musicólogos y otros autores interesados en la música, siempre estuvo presente –en gran medida por la influencia del difusionismo cultural- un tipo de *mirada geográfica*. Sin

² Entre otros, podemos citar–aún si los presupuestos variaban para cada tipo de difusionismo- al musicólogo Curt Sachs o al mismísimo Béla Bartók, pero también a Jaap Kunst o Erich von Hornbostel, influenciados por los trabajos – bastante “geográficos”- de los antropólogos Wilhem Schmidt, Leo Frobenius y Fritz Graebner sobre los *Kulturkreis* o “círculos culturales” (Byl 2006: 55). Estos últimos a su vez estuvieron influenciados por algunas de las ideas del célebre Friedrich Ratzel.

³ Ingeniero y agrónomo, curioso de los “sonidos exóticos”, explorador colonial y miembro de la Sociedad de Geografía de su país, al parecer de Gironcourt fue un investigador bastante aislado y no conoció a profundidad los trabajos realizados en el campo de musicología comparativa y etnomusicología desarrollados en Alemania, sobre todo en cuanto al área del folclor europeo (Triaud 2005).

embargo, los primeros trabajos desde la geografía como disciplina, que toman a la música como su objeto, se ubican hasta finales de los años sesenta y la década de los setenta con un posterior auge en los años ochenta y noventa, principalmente en el mundo anglosajón.

Kearney habla de dos escuelas influyentes al respecto: la escuela estadounidense y la británica (Kearney 2010). A continuación mostraré algunos de los postulados de estas dos aproximaciones.

La *escuela estadounidense* surge bajo la figura del geógrafo George Carney, el cual trabajó bajo el influjo de la obra de Carl O. Sauer⁴ (Carney 1987, 1995, 1998). El mismo Carney reconoce como el primer trabajo escrito en el tema de música y geografía, al de Peter H. Nash, titulado “Regiones musicales y música regional” y publicado en 1968 (Nash 1968).

Según Kearney (2010) y Kong (1995), los trabajos de Carney basaban su aproximación en cuatro líneas de estudio geográfico de la música:

- 1) Historia de tradiciones o “raíces musicales”, así como su desarrollo, prestando atención a lo que los autores definen como “géneros musicales”.
- 2) Estudios regionales y de representaciones cartográficas. Aquí el énfasis radica en encontrar “patrones regionales” en el origen de géneros y gustos musicales.
- 3) Localización de “centros o corazones culturales” de donde originan los tipos de músicas y posteriormente se difunden los diferentes estilos musicales a través de “patrones”, cuestión analizada mediante el uso de categorías como contagio, relocalización o difusión jerárquica.
- 4) Percepción del “lugar” a través de la música: es decir, el rol de la música en la manera en que las personas conciben y crean sentidos de determinados espacios en una escala “local”.

Debido a la influencia de Sauer y de Franz Boas, el marco teórico de Carney da un gran peso al tema de la “difusión”, para de ahí indagar sobre la “evolución” y la “adaptación” de las formas musicales (Carney 1987). Así, para estos autores, la música “se desarrolla a través del tiempo y el espacio, estimulando, absorbiendo influencias y cambiando constantemente. Tal como con otros artefactos culturales, la música –sus géneros, instrumentos, estilos de interpretación- se desplaza de varios puntos de origen y es adoptada y adaptada por otras culturas” (Waterman 2006: 1).

En uno de sus trabajos más recientes, Carney (1998) hace una propuesta metodológica de cómo abordar el estudio geográfico de la música. El autor propone una matriz compuesta de 9 fenómenos, agrupados en tres grandes temas (de acuerdo con Kearney), así como 10 procesos geográficos, que en su interacción pueden detonar diferentes líneas de investigación:

Temas	Fenómenos		Procesos geográficos
Lenguaje musical	Estilo	<--->	Delimitación de regiones musicales
	Estructura		Evolución de un estilo respecto de su "lugar"
	Letras		Identificación de los "centros culturales o musicales"
Música-en-acción	Individuos	<--->	Migración, transporte y comunicación
	Instrumentación		Asociación psico-simbólica entre música y lugar
Identidad-Lugar	Espacios (lugar)	<--->	Desarrollo de "paisajes culturales" a través de la música
	Media		Localización de la industria musical
	Etnicidad		Impacto del medio físico
	Industria musical		Rol de la política nacional
			Relación con otras culturas

Fuente: Tomado de Kearney 2010 y complementado por el autor.

⁴ El padre de Sauer daba clases de música, y que éste fue un tema que también interesó al geógrafo estadounidense.

Para Lily Kong, los trabajos de Carney se enmarcan en la tradición de la geografía cultural de la Escuela de Berkeley. Además de esta influencia y de las aproximaciones señaladas anteriormente, Kong ubica dos más que van en una dirección similar: una ligada a la tradición de la geografía regional, que estudia cómo el carácter e identificación de ciertos lugares se desarrolla desde las letras, las melodías o el impacto en general de la música; y otra que tiene que ver con el análisis de las letras musicales y de los autores en relación con aquellos espacios que son descritos por éstos (Kong 1995).

Ahora bien, durante los años noventa surge una tendencia a la cual Kearney ubica como la *escuela británica*. Este movimiento contrasta con los trabajos previos de Carney sobre todo por su origen heterodoxo, aunque la mayoría de estos estudios comparten una visión autodenominada como “crítica”.

Una de las influencias para estos autores fue el trabajo del economista e historiador Jacques Attali, para quien la música además de ser una forma cultura o artística, es al mismo tiempo un “objeto de consumo”, una mercancía moldeada tanto por las fuerzas económicas como por los gustos dominantes, que tiene un rol importante para mantener el orden social y sus jerarquías (Attali 1985).

La primera síntesis de los trabajos asociados a esta nueva perspectiva quedaron asentados en la compilación de 1998, titulada *The Place of Music* (Leyshon, Matless y Revill 1998). Los autores de los trabajos compilados en esta obra destacan su preocupación por la transdisciplinariedad como el rasgo principal que los distingue de trabajos anteriores.

Los autores de *The Place of Music* van más allá del concepto de “regiones” o de “centros de difusión”, para investigar las redes y procesos que permiten que la música interactúe con otros espacios. Así, muchos de estos autores reconocen la importancia de las redes políticas, sociales e institucionales para la economía política de la música, al tiempo que se vinculan con otros procesos como la construcción de la memoria, la identidad, el papel de la tecnología (la radio, por ejemplo) o de los medios impresos.

En una vena similar a la obra anterior, los trabajos de Lily Kong –profesora en la Universidad de Singapur- han sido de los más influyentes y completos. Kong ha señalado que los trabajos de Carney y otros de carácter descriptivo y regional, a pesar de sus logros y avances, adolecen de un presupuesto de homogeneización de la cultura y del espacio, tendiendo a negar la diversidad dentro de una misma región. Además, estos trabajos por lo regular han fallado en vincular a la música con sus contextos políticos y sociales, así como en señalar la naturaleza socialmente construida del *lugar* y del *espacio* (Kong 1995). La autora propone otras posibilidades de abordaje basadas más en términos de la política cultural y las relaciones de poder en la cual está inmersa la música (Kong 1995).

De manera similar, para Jarviluoma, la música no solo refleja, sino que construye los lugares (Jarviluoma 2000: 103). Mientras que para Smith, la música en su dimensión política “puede expresar o reforzar el estatu quo, desafiar algunos de los más opresivos aspectos de la jerarquía económica y colaborar a dar sentido a la geografía política de la identidad” (Smith 1997: 505).

Algunos trabajos en América Latina.

En América Latina es escasa la literatura al respecto, sin embargo el interés va en aumento. De esta forma, encontramos algunos esfuerzos que se han abocado al estudio de las relaciones entre música y geografía. La mayor parte de estos trabajos son monografías de licenciatura o maestría, aunque también los hay publicados en revistas académicas. El país que cuenta con mayor cantidad de trabajos al respecto es Brasil.

Para el caso brasileño, los trabajos de Castro (2009), Manassi Panitz (2012) y de Souza (2013) hacen un recuento de la producción en este tema. Los tres coinciden en que el trabajo precursor surge hasta 1991, con la tesis de maestría de Joao Baptista Ferreira de Mello sobre las representaciones del espacio de la metrópoli carioca (Río de Janeiro) en la música popular brasileña desde 1928 a 1991 (Mello 1991).

Según Panitz, a partir del año 2000 hay un incremento notable en los trabajos de posgrado que estudian las relaciones entre música y geografía desde una amplia diversidad de abordajes y de intereses correspondientes a perspectivas de la geografía humanística, cultural o bien social, así como en la utilización de categorías como espacio geográfico, territorio, región, entre otras (Panitz 2012: 4). Complementando los trabajos de Panitz y de Dantas de Souza, contabilizamos 33 trabajos de posgrado en diversas universidades de Brasil, correspondientes a 29 tesis de maestría y 4 de doctorado. Las áreas temáticas versan principalmente sobre la música popular brasileira, sobre samba, el carnaval y el hip-hop, entre otros más.

A través del nombre de los tutores de dichas tesis, se nota la influencia del *Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura* (NEPEC) de la Universidad Estatal de Rio de Janeiro, cuya publicación *Espaço e Cultura* ha publicado algunos artículos al respecto (Castro 2009: 9; Panitz 2012). Sobresale la figura del geógrafo Roberto Lobato Corrêa, tutor de la tesis pionera de Mello citada arriba y de la tesis de maestría de Castro.

El propio Corrêa ha planteado la necesidad de aproximarse a la dimensión espacial de la música (Corrêa 1998; Corrêa y Rosendahl 2007). Para este autor la música puede ser vista como un “vehículo” mediante el cual la “personalidad” de los lugares o regiones, así como “la identidad socio-espacial, la experiencia y el gusto por los lugares, las diferencias y semejanzas entre lugares y regiones, así como los arreglos de la organización socio-espacial, son explicitados en un lenguaje no-científico” (Corrêa 1998: 59). En la compilación de 2007 de Corrêa y Rosendahl, se encuentran traducidos al portugués artículos de George Carney o Lily Kong. El mismo NEPEC y la Semana de la Geografía de la UNICAMP (por ejemplo, en la IX Semana en el año de 2013) han dedicado espacios para discutir el tema en los últimos años.

Además de los trabajos más clásicos en términos de identidades regionales o de representaciones geográficas en la música –la gran mayoría en el caso brasileño–, algunos temas destacan por su relevancia práctica, por ejemplo, en los trabajos de Correia (2012) y de Ferreira (2012), donde los autores exploran el papel de la música como recurso didáctico en las clases de geografía a partir de la interpretación de las representaciones geográficas que se encuentran en canciones.

En el caso de México, se encuentran los trabajos de Rosa María Bonilla Burgos, profesora del Colegio de Geografía de la UNAM, sobre la región de la Huasteca Potosina (Bonilla 2006; 2013a; 2013b). Bonilla ha estudiado cómo la población de esta región de México participa de manifestaciones musicales –el son huasteco y huapango principalmente– que a su vez “impregnan los ambientes tanto físico como social en que viven constantemente”; a través de la música –sus letras por ejemplo– se activan mecanismos para “reflejar el mundo natural que perciben” y su entorno, al cual se refieren con un sentido de pertenencia y apropiación social que activa una “identidad regional” (Bonilla 2013a). En otro trabajo la autora aborda la manera en que la experiencia musical, imbuída en la cotidianeidad de la población, es generadora de una *topofilia* (tomando el concepto de Yi-Fu Tuan) que encuentra su expresión en la afirmación de una identidad regional (Bonilla 2013b).

Otros tres trabajos que podemos encontrar son el de la colombiana Jéssica Rosalba Villamil Ruiz (2009) y de la argentina Silvia Valiente (2009). El trabajo de Villamil profundiza sobre un proceso

de re-territorialización y re-significación de la identidad colectiva por parte de músicos migrantes de zonas rurales del país asentados en Bogotá. Villamil demuestra cómo estos migrantes, a partir de la conformación de grupos de Gaitas y Tambores, recrean su lugar de origen y su lugar de destino, generando estrategias de apropiación de su nuevo contexto urbano (Villamil 2009).

El trabajo de Valiente aborda los discursos de identidad territorial en las melodías del cancionero folclórico del norte argentino (en las provincias de Salta y Santiago del Estero). Esta autora plantea que el cancionero folclórico puede ser considerado como un tipo de narrativa, es decir, como un conjunto de “representaciones-construcciones que dan cuenta de prácticas sociales o eventos del pasado en forma de un discurso que reflejan ciertas identificaciones con el territorio. Para la autora, muchas de las letras del cancionero terminan esencializando el territorio y sus actores, sacándolos de su contexto histórico para producir un arquetipo socio-territorial (Valiente 2009: 63).⁵

Nuevas perspectivas.

A partir del año 2000 hubo un boom de trabajos sobre geografía de la música desde perspectivas muy variadas. Aunque la tendencia continúa a realizar trabajos más cercanos a la tradición regional y a la Escuela de Berkeley, cada vez son más los autores que abordan el carácter “dislocado” de la música, es decir, en vez de analizarla como un objeto “enraizado” en un lugar o “centro cultural”, lo conciben como un fenómeno creado a través de redes y de múltiples espacios musicales (Kearney 2010: 56).

En este sentido, me interesa presentar el trabajo de los geógrafos John Connell y Chris Gibson en su obra titulada *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place* de 2003. Connell y Gibson proponen 5 ejes temáticos que permiten estructurar las relaciones dialécticas sobre las cuales se puede profundizar para captar la dimensión espacial de la música (Connell y Gibson 2003: 6).

i) El primer eje temático surge de la oposición que contrapone a la música en cuanto producto mercantilizado en una industria con intereses corporativos, frente a la música como arena de significación cultural: “más allá de su importancia en cuanto actividad cultural, la música es capturada, transformada y difundida en una gama de maneras, involucrando complejas trayectorias de producción, distribución y consumo”; esta aproximación pone al descubierto tensiones acerca de cómo estos sonidos circulan como valor económico y cultural de manera simultánea (Connell y Gibson 2003: 6).

Algunos autores han profundizado en una geografía económica de la música, abordando temas como los patrones de empleo, las condiciones laborales, los factores de localización de la industria musical, los marcos regulativo e institucional, así como la existencia de “ciudades musicales”, clusters y redes dentro de la industria de la música (Sadler 1997; Brown, O’Connor y Cohen 2000; Tironi 2010)

Del otro lado, los estudios de tipo cultural han recurrido a las etnografías de la “economía cultural de la música”, por ejemplo, observando cómo ciertos “guardianes locales” y otro tipo de mediadores posibilitan el flujo de la música a través de ciertas estructuras y canales (Connell y Gibson 2003: 8). La economía de la música no puede separarse de las redes personales de la gente que la hace y la promueve: en general se trata de una industria arriesgada y frecuentemente vulnerable, donde se depende mucho del conocimiento cultural “local” y de los “contactos” para generar “ruido” alrededor de un artista o un lanzamiento (Connell y Gibson 2003: 8).

⁵ Otros trabajos en publicaciones o presentados en eventos académicos latinoamericanos o iberoamericanos son los de Picchi, sobre el movimiento de “Manguebit” de Recife (Picchi 2010); Lélis sobre el hip hop como manifestación territorial regional en Brasil (Lélis 2011); Milliard sobre las prácticas musicales como mediadoras para la revalorización de las relaciones entre la población de la Quebrada de Humahuaca, y su entorno natural (Milliard 2012). Lo presentado en este artículo obviamente no pretende ser exhaustivo.

Sin embargo, los autores comentan que aún cuando las “culturas musicales” son parte de un mercado, la música jamás abandona la esfera de lo “cultural” o lo “social”, incluso cuando asume la forma de un producto manufacturado, comprado o vendido” (Connell y Gibson 2003: 9; Lovering 1998). Por lo tanto, la invitación queda hecha para tener en cuenta siempre ambas dimensiones.

ii) El segundo eje surge de la contraposición de la música como un fenómeno “fijo” en el espacio frente a su carácter “fluido”. Desde un punto de vista la música es tal vez la más fluida de las formas culturales: ¿qué es la música si no ondas de sonido que viajan por el aire? Pero por otro lado, en ocasiones la música es vista como una “vibrante expresión de tradiciones y culturas” que son lo suficientemente “estables”, pues han sido mantenidas a través del tiempo y en el espacio (Connell y Gibson 2003: 9).

La dicotomía fijo/fluido sirve para reflejar el amplio abanico de prácticas y procesos espaciales, tendencias, decisiones y objetos físicos que en su conjunto dan vida al mundo musical:

	<i>Fluidez</i>	<i>Fijeza</i>
Procesos materiales	Distribución de productos	Tendencias de acumulación y monopolios a nivel de industria
	Migración	Insularidad
	Flujo de capitales	Infraestructura física de producción
	Mercados de masas	Mercados domésticos/tradición
	Experiencia del turismo	Sitios turísticos
	Emisión y transmisión	Consumo de productos
	Difusión tecnológica	Fuentes de productos musicales
Procesos discursivos	Flujos culturales e influencias estilísticas	Reivindicaciones territoriales
	Discursos de estilos y símbolos	Tradición/Patrimonio/Autenticidad
	Alianzas transcontinentales y multiculturales	Resistencia cultural
	Hibridación	Apelaciones a "raíces"

Fuente: Connell y Gibson 2003: 10; traducción del autor.

Estudiar la movilidad espacial de la música significa estudiar los flujos de la música, los individuos, el capital y mercancías que se desplazan a través del espacio. Por ejemplo, cómo la música en cuanto sonido es transmitida de un micro-espacio, por ejemplo, un local de producción o de interpretación, a la macro-escala de los medios globales. La música es también un artefacto que se desplaza junto a determinadas personas y culturas, por ejemplo, a través de conocimientos indígenas, migraciones, tradiciones orales o grabaciones. La movilidad también es parte del afán de las economías musicales por expandir mercados o bien, por la búsqueda de nuevas fuentes y formas musicales (Connell y Gibson 2003: 9). Lo que es un hecho es que la música experimenta siempre una incesante transformación a través de su movimiento en el espacio: la movilidad y las nuevas formas de diversidad musical interna son fenómenos complementarios para la creatividad y la innovación musical.

Esta movilidad puede ser registrada en términos geográficos, puesto que se lleva a cabo a través de unos canales o “redes de distribución” que permiten la expansión de ciertas músicas hacia otros espacios. Cada música, en cada contexto y época, ha sido caracterizada por su set particular de redes, tecnologías e instituciones que trazan conexiones culturales a diferentes escalas geográficas (Connell y Gibson 2003: 10).

Un debate que se venido dando en el mundo a partir de la dicotomía fijo/fluido es el que surge a partir de la afirmación de que vivimos en una época de “imperialismo cultural” produce un efecto de estandarización global musical. Esta visión opone a ciertos “sonidos globales” (representados por las corporaciones globales) frente a los “sonidos locales” (tradiciones musicales “localizadas”). Sin embargo, muchos estudios han dado cuenta que en realidad lo que vemos hoy en día es una abrumadora hibridación de estilos musicales, que a su vez, va transformando identidades culturales en todo el planeta (Connell y Gibson 2003: 11).

iii) El tercer eje que los autores proponen es la relación entre música y lugar. Esta perspectiva vincula a la música con las circunstancias específicas del lugar donde se produce, generando así teorías de territorialidad musical, produciendo etnografías regionales de la música o bien indagando acerca de cómo la música produce “experiencias de lugar” (Connell y Gibson 2003: 11; Jarviluoma 2000; Stokes 1994; Lélis 2011).

Sin embargo, estudios recientes han actualizado la relación entre lugar, música y espacio tomando las particularidades de la era digital. Reconociendo que las innovaciones tecnológicas producen diferentes cartografías musicales, varios autores han destacado las nuevas espacialidades que se forman a partir de la influencia del internet o los nuevos formatos digitales de grabación, aunque sin dejar de enfatizar la necesidad de una aproximación etnográfica para encontrar el “sentido de lugar musical” (ver Connell y Gibson 2003: 12).

También estos autores destacan estudios donde el sentido de lugar a través de la música se construye a partir de todo un entramado multiescalar: “sonidos” locales y regionales son registrados, puestos en venta y difundidos a través de redes de distribución globales dirigidas por empresas multinacionales; músicos, sub-culturas y audiencias en una multiplicidad de localidades, al recibir y re-interpretar dicha música, activan narrativas y experiencias sobre el espacio local al interior de las fronteras nacionales (Connell y Gibson 2003: 14).

iv) El cuarto eje temático tiene que ver con la relación de la música con la política del espacio y la identidad. Este abordaje rastrea la interacción de la música y sus prácticas con fenómenos como la etnicidad o el nacionalismo, o con categorías como las de clase y género (Stokes 1994; Frith 1996; Mitchell 1996; Revill 2000). La música aquí es vista como una arena política donde estas categorías se re-definen y entran en confrontación. Desde luego, no podemos entender a esta arena o espacio ausente de relaciones de poder (ver Kong 1995; Wade 2000).

De esta forma, los procesos de formación de identidad mediante la música ocurren en maneras desiguales, mediadas por relaciones de poder: “los filtros raciales, de género y socio-económicos que actúan para polarizar sectores de una sociedad, marginalizan a ciertos grupos respecto del poder económico y político establecido, silenciando otras voces culturales “alternativas” (Connell y Gibson 2003: 15).

En la geografía política musical, existen ciertos “centros de producción musical” y también “sonidos periféricos” (Connell y Gibson 2003: 15). Estos espacios en ocasiones compiten entre sí, en otras se complementan. En ocasiones, los sonidos periféricos son apropiados por los “centros culturales” dominados por los gustos de las élites, tal como mostró en su excelente trabajo el antropólogo Peter Wade sobre las músicas afro-caribeñas y los discursos hegemónicos de la identidad nacional colombiana (Wade 2000).

Pero en otras, ciertas identidades musicales pueden desafiar normas socialmente aceptadas o discursos políticos, configurando reacciones a las prácticas culturales dominantes y reivindicando nuevas formas y estilos. La música popular, “junto con otros medios como el arte y literatura, opera

en muchos niveles, proveyendo una plataforma para la expresión de voces marginales, al tiempo de posibilita alianzas globales y flujos culturales” (Connell y Gibson 2003: 15).

Sin embargo, quizás hay que matizar que esta oposición. Tal como comenta Susan J. Smith, el performance y recepción de la música popular en circunstancias locales puede ser una forma efectiva de resistencia a las fuerzas homogeneizadoras de la industria cultural global, pero no siempre necesariamente produciendo un sonido ‘alternativo’, sino simplemente posibilitando a las personas experimentar espacial y localmente dicha música en distintas maneras (Smith 1994: 237).

v) Por último, tenemos el tema de la escala, representado de manera más nítida por la oposición entre “local” y “global”. En este sentido, los autores buscan encontrar un punto medio entre aquellos que conciben a la música meramente como un fenómeno “local” o “regional”, es decir, como una práctica localizada en un espacio o territorio determinado, o bien aquellos que comentan que la música es *más bien* un fenómeno “global” o “deslocalizado” (“desterritorializado” también comentan algunos).

En este sentido, Connell y Gibson proponen ir más allá de esta dicotomía y de la visualización o representación geométrica del espacio, buscando explicaciones dialécticas de las relaciones inter-escalares de la música. Esto nos lleva a reconocer que la música expresa en todo momento una tensión entre el movimiento de objetos, personas y capital a través del espacio, y su necesidad de emplazarse físicamente y simbólicamente en algún lugar, es decir, reconocer su doble carácter “fijo” y “fluido” (ver Connell y Gibson 2003; Brown, O'Connor y Cohen 2000; Lovering 1998).

Complementando las líneas de investigación propuestas por Connell y Gibson, Kong menciona que además de la necesidad de realizar una geografía de la economía musical, de la política cultural de la música y de la construcción social de identidades, similar a la que proponen los autores antes señalados, se suma la necesidad de tomar abordajes más de tipo hermenéutico. La autora propone entonces realizar un análisis de los significados simbólicos que son movilizados por la música, así como el papel simbólico de la música en la vida social. Para la autora, la música es una especie de “diálogo social”, lo cual permite estudiarla en cuanto discurso o “texto”, es decir, como un proceso de comunicación cultural que refleja el contexto socio-histórico en el cual se inscribe (Kong 1995).

A manera de conclusión: Diálogos sonoros con otras disciplinas para el estudio de la música y desde una aproximación geográfica.

La misma Lily Kong ha reconocido que, a pesar de los avances de la geografía de la música posterior a la Escuela de Berkeley, sobre todo a través de la inclusión de una mirada crítica y de una renovación conceptual, los aspectos metodológicos utilizados por los geógrafos se han mantenido sin mostrar nuevos caminos o aportaciones (Kong 1995). En particular la autora se refiere al análisis de las letras de las canciones –para buscar “representaciones geográficas”-, encuestas, utilización de cartografía temática, así como el uso constante de la biografía de los autores o de nociones de identidad o región pre-existentes que tan solo son “reflejados” por la música. Por lo tanto, me gustaría mencionar algunos abordajes metodológicos desde otras disciplinas hacia el estudio de la música que podrían enriquecer a los estudios geográficos.

a) De la música-en-contexto a la música-en-acción: La nueva mirada etnográfica.

El primer abordaje tiene que ver con la necesidad de intensificar el “trabajo de campo”, es decir, realizar investigaciones donde la geograficidad sea capturada en la interacción *a través de* y *en* el espacio. Para esto, antes que nada se requiere de voltear la mirada y establecer un diálogo con una de las tradiciones que más ha profundizado en el estudio de la música: la etnomusicológica. Como ya mencionamos, la etnomusicología tuvo en sus orígenes una gran influencia geográfica y una intuición espacial debido a su cercanía con el difusionismo cultural.

Sin embargo, trabajos recientes de autores como Bruno Nettl, Ruth Finnegan, Peter Manuel, Simon Frith, Martin Stokes o Thomas Turino, han cuestionado cierto parroquialismo de la etnomusicología, debido a su reticencia o fracaso para dialogar con las demás disciplinas de las ciencias sociales. Estos autores han criticado algunos de los presupuestos dominantes aún hoy en día en la musicología tradicional, insistiendo en la necesidad de un enfoque etnomusicológico mucho más acorde a los fenómenos actuales (Nettl 2003; Manuel et al. 1995; Finnegan 2002; Stokes 2004).

Por ejemplo, Ruth Finnegan ha insistido en la importancia de estudiar la música como una dimensión de la “experiencia de campo” (Finnegan 2002). Para esta autora, la experiencia directa y cara a cara resulta indispensable para matizar o prevenir algunos de los excesos que se corren desde análisis funcionalistas o estructuralistas que subordinan a la música a su “contexto” o al “sistema” – lo mismo ocurre con categorías como clase, género o poder (Finnegan 2002: 5). Si bien se ha criticado el aislamiento de la (etno)musicología de las otras dimensiones de la música –por ejemplo, en la tradición que ha exaltado la figura del músico como “individuo genial” o que “eleva” a la música como “arte autónomo”-, tampoco es lo más recomendable caer en perspectivas que dejen de tomar en cuenta las especificidades y el estudio *en sí* de la música.

Pero la densidad del “trabajo de campo”, de los métodos cualitativos y la insistencia etnográfica también conlleva otros puntos. Por ejemplo, la mirada etnográfica nos lleva a prestar menos atención a la *música-como-producto*, y mirar más a la *música-como-proceso*, es decir, más que en las “obras musicales” o en los individuos, poner énfasis en los procesos activos, es decir, las prácticas y convenciones para crear música colectivamente (Finnegan 2002: 6; Stokes 2004).

Otro punto importante es retomar los debates antropológicos recientes sobre la tensión entre la mirada dominante del investigador o “experto” y la del “nativo” (que puede ser un ejecutante de mbira en Zimbawe o un saxofonista en un bar de la ciudad de México). Muchos de los estudios en musicología han privilegiado al entendimiento de la “música como texto”, con lo cual, muchos de ellos adolecen de un sesgo evolucionista, etnocentrista y eurocéntrico, debido a la importancia exagerada que se le da a la escritura musical (Finnegan 2002: 10-11; Kong 1995). En vez de concentrarse tanto en el “texto” o la “obra”, otros autores han promovido un enfoque de la “música como performance” o como un “arte participativo”, que pueda confrontar estos sesgos a partir de la investigación de las prácticas musicales, sus usos sociales y significados, rituales, reglas, jerarquías y sistemas de credibilidad (Connell y Gibson 2003: 3).⁶

Hay que reconocer que en muchos de los trabajos geográficos pioneros o incluso algunos recientes, que han recibido influencia directa o indirectamente de la etnomusicología tradicional, el parroquialismo al que nos referimos anteriormente se ha traducido en una especie de “regionalismo pastoral”, que en muchas ocasiones esencializa espacios o regiones o trabaja con categorías geográficas dadas. Por lo tanto, una perspectiva etnográfica para documentar la aproximación geográfica es importante, pues permite ir construyendo la espacialidad o espacialidades de la música, en vez de asumirla previamente o como algo dado en la realidad (Jazeel 2005).

La música como práctica o como performance posee una dimensión espacial y por ende, una geograficidad. Por ejemplo, Becker y Faulkner han denominado como “comunidad musical local” a la red de músicos y lugares que comparten ciertas pautas que les permiten interactuar y desempeñarse de manera ‘natural’ para interpretar ciertos estilos de música (Becker y Faulkner 2011: 253). Al rastrear esta red, uno puede construir su espacialidad. La densidad del trabajo de campo permite ampliar el repertorio de los actores que van configurando estas espacialidades, por

⁶ Turino ha destacado la influencia de autores como Bourdieu o de Certeau en el giro performativo (Turino 1990). Perspectivas recientes en antropología como la antropología del performance, los estudios de etnopoética o antropología sensorial, han sido igualmente fundamentales para consolidarlo.

lo tanto, enriqueciendo la cartografía de las prácticas y relaciones que producen la actividad musical.

b) Cartografías estereofónicas y paisajes sonoros: Hibridación y multi-escalaridad musical.

Otros trabajos han destacado temas como la hibridación y la múltiple espacialidad de la música. Por ejemplo, en su célebre *The Black Atlantic* de 1993, Paul Gilroy plantea una conexión integral entre la música y la producción afro-cultural moderna, otorgándole un lugar privilegiado en las formaciones identitarias *afro-diaspóricas*, principalmente a partir de su capacidad para verbalizar y comunicar los horrores de la esclavitud. La música –el arte en general-, ofreció a los esclavos un sustituto para las libertades políticas en la mayoría de los regímenes de plantaciones en América y un mecanismo para ir conformando su identidad como sujeto histórico y político a través del tiempo. Para Gilroy la música es un elemento que muestra la naturaleza híbrida y ambivalente de la identidad y de la propia modernidad. El trabajo de Gilroy tiene una gran relevancia espacial, puesto que a través del concepto de *diáspora*, cuestiona de manera perspicaz las fronteras del “nacionalismo cultural” así como a los esencialismos étnicos de todo tipo: afrocentristas o eurocentristas. Para este autor, el *Atlántico Negro* es una cultura que no es específicamente africana, americana, caribeña o británica, o bien tradicional o moderna, sino todo ello a la vez (Gilroy 1993). Esta formación cultural diaspórica debe su hibridación principalmente al movimiento a través del espacio y del tiempo, como el propio autor lo reconoce (Gilroy 1993: 191), de ahí su relevancia para los estudios geográficos de la música.

Siguiendo –y complementando- la discusión con la obra de Gilroy y otros escritores sobre la condición moderna de la afro-cultura musical, Alexander Weheliye pone énfasis en la relación mutuamente constitutiva entre música y espacio, es decir, en cómo la música es modelada por el espacio y viceversa (Weheliye 2005: 109). Para el autor, la música y el sonido en general, es una especie de conducto que conecta las dimensiones física, social y cognitiva del espacio, por lo tanto, también como una forma de conectar los espacios social y del individuo. La cuestión importante reside en comprender cómo la música da forma a ciertos espacios sociales y cómo el “espacio acústico” de un sujeto o comunidad, dialoga con otros (Weheliye 2005: 110). Para este autor, la mediación de las tecnologías del sonido –del fonógrafo al walkman- que permitieron separar al músico del sonido, y crear nuevos “espacios de audiencia”⁷, contribuyó enormemente a reinterpretar las ideas modernas sobre la temporalidad, la subjetividad, o la comunidad.⁸ Por lo tanto, esta obra nos permite abordar a través del estudio de los “espacios fonográficos” y de las tecnologías sónicas, cómo la música y el espacio son articulados en su mutua relación constitutiva.

Por su parte, la geógrafa Susan J. Smith ha retomado el concepto de *paisaje sonoro* (soundscape), elaborado originalmente por el musicólogo y compositor R. Murray Schafer (Smith 1994; ver también Jazeel 2005). Para Smith, incluso en el entendimiento posmoderno del paisaje-como-texto, el cual ha señalado la relevancia de la experiencia y la emoción en el estudio de la vida social, existe un sesgo hacia lo visual que niega o no toma en cuenta la manera en que los sonidos y en particular, la música, crean también estructuras espaciales y forman parte de la formación de lugares y paisajes. Complementando el entendimiento clásico del término de paisajes sonoros –el cual ha sido asociado a un “ambiente sonoro”, es decir, a entornos naturales o urbanos, o construcciones musicales abstractas, que dan forma a eventos escuchados que pueden evocar un espacio sin recurrir a los objetos visibles- para Smith estos paisajes sonoros se intersectan con otras cartografías, como las de la raza, la identidad o el género. Este acercamiento permite enfatizar la relevancia de la “fiscalidad” en la creación, difusión y experiencia musical, y cómo la propia

⁷ Separación entre “sonido” y “visión” que produce en la fonografía una “voz sin rostro” (Weheliye 2005).

⁸ Para Weheliye, las tecnologías auditivas se convierten en mediadores de la *agencia* del sujeto para situarse en las espacialidades de la música: por ejemplo, el acto de seleccionar qué música escuchar, cuando, dónde, a qué volumen, constituye no sólo parte integral de la experiencia de escucha de un sujeto, sino que provee el “ritmo de fondo” de las “geografías sónicas” (Weheliye 2005: 111).

espacialidad de la ejecución y la experiencia musical, intersecta los espacios políticos, económicos y emocionales a través de prácticas localizadas (Smith 1994, 1997).

Otro trabajo relevante es el de Peter Wade. En su excelente trabajo sobre Colombia y la música tropical, Wade va tejiendo la forma en que las múltiples y desiguales interpretaciones de la identidad nacional van combinándose a través de la confrontación, apropiación y transformación de la música popular en una sociedad estratificada por la clase y la raza. Su trabajo demuestra cómo la música *refleja y constituye* diferentes identidades que son racializadas y sexualizadas, pero también cómo dichas categorías son musicalizadas a partir del contacto del discurso nacionalista y de la mediación del espacio de la cultura popular (Wade 2000). Según Wade, esta dinámica muestra que no existe una oposición simple entre lo “local” y lo “nacional” (o lo “global”), ni entre lo “tradicional” y lo “moderno”.⁹ En cambio, la música “popular” o “del barrio” en Colombia ha sido creada en procesos complejos de intercambio, mediación de clase y apropiación, que funcionan más bien en espacios ambiguos entre el campo y la ciudad, entre clases sociales y también entre lo nacional y lo internacional (Wade 2000: 8). El trabajo de Wade es un muy buen ejemplo de la manera en que se pueden relacionar diferentes escalas y espacialidades interconectadas por donde la música se desplaza: la nación, la clase, la raza y hasta el cuerpo.¹⁰ También es un recordatorio de cómo estos espacios nunca dejan de interactuar con otros: por ejemplo, la conexión de la música con la identidad nacional no puede entenderse sin los circuitos transnacionales de intercambio cultural y comercial (Wade 2000: 1).¹¹

Estos trabajos nos llaman la atención sobre la necesidad de prestar atención a la multi-escalaridad de la música, es decir, cómo los procesos de creación, interpretación, difusión y consumo musical se generan a partir de su interacción a partir de diferentes escalas espaciales simultáneas (ver Wade 2000; Revill 2000; Jazeel 2005).

Ahora bien, también estos trabajos esta corriente pone de relieve que las propiedades sónicas de la música y su materialidad desempeñan un rol muy relevante en la organización de los espacios social, económico y político, pero dichas propiedades están lejos de ser fijas y universales, sino que son temporal y espacialmente contingentes, “producidas activamente en las redes materiales e imaginarias del performance musical” (Revill 2000). Esta situación nos lleva al punto, cada vez más aceptado, de que quizás en vez de hablar de “música”, deberíamos hablar de “músicas”, es decir, aceptar que la música existe como fenómeno sólo dentro de sus propios contextos culturales. En otras palabras, la música sólo tiene sentido como tal si puede “resonar” con las historias, valores, convenciones, instituciones y tecnologías que la envuelven. Por esto, las músicas solo pueden ser comprendidas a través de actos de interpretación culturalmente “situados” o “localizados” (Cross 2003: 19). De acuerdo a Bohlman, lo que en realidad existe es una multiplicidad de “ontologías musicales” –en ocasiones algunas irreconciliables-, que se traduce en una multiplicidad de músicas (Bohlman citado en Cross: 20).

⁹ Tomando el caso de la música afrocaribeña en Colombia, la misma música puede ser concebida como “moderna” en su instrumentación y presentación, pero su imagen continúa enraizada en tradiciones regionales, pudiendo ser interpretada como algo negativo, como cuando se le relaciona con la cultura rural negra, o bien como un aspecto positivo, cuando es vista como la música que expresa la identidad nacional colombiana. De manera similar, lo moderno en una misma música puede ser interpretado como algo positivo, por ejemplo asociándolo al progreso y al prestigio internacional, como algo negativo como cuando se le mira como una amenaza a los valores “tradicionales” o como promotor de comportamientos indecentes (Wade 2000: 10).

¹⁰ Wade comenta que la conexión entre el cuerpo, las formas musicales y dancísticas, y la sexualidad, está basada en una construcción cultural, pero dichos constructos suceden no sólo *sobre*, sino también *a través* del cuerpo –construido, pero no infinitamente maleable (Wade 2000: 23). Por lo tanto, el cuerpo es un espacio y una escala en sí dentro de esta compleja red de interacciones.

¹¹ En una sintonía similar, Middleton ha criticado la exagerada postura que asegura una inevitable estandarización de la música, argumentando que el circuito de producción y consumo de la música popular es como “un organismo en constante mutación formado de elementos que son simbióticos y mutuamente contradictorios *al mismo tiempo*” (Middleton 1990: 38).

Y para todo esta manera de tematizar el estudio de la música, me parece pertinente recuperar las aportaciones del gran etnólogo, historiador, sociólogo, criminólogo y uno de los padres de la etnomusicología en el mundo, el cubano Fernando Ortiz. Este sabio enciclopédico reflexionó e investigó sobre varios temas de la música cubana, desde su relación con la esclavitud y el sistema de plantación en Cuba y el Caribe, los diferentes géneros musicales cubanos y sus orígenes étnicos, las características de los instrumentos musicales y su transformación a través de la migración entre Cuba y África, la dimensión religiosa de la música, o su relación con la magia o la poesía, entre muchas otras cuestiones (Ortiz 1947, 1975, 1984, 1994, 1995, 1998). Sin lugar a dudas, Ortiz logró aproximarse al estudio de la música en cuanto “hecho social total”, en el sentido de Marcel Mauss, es decir, como un elemento de la estructura social que expresaba de un solo golpe a todas las instituciones: religiosa, jurídica, moral, política, familiar, económica, etc.

No es momento para poder extendernos sobre las aportaciones de Ortiz, pero si me gustaría dejar apuntado que a través de uno de sus conceptos, podemos recuperar sus reflexiones para complementar una mirada geográfica. Me refiero al concepto de la *transculturación*. Ortiz comenta que “la palabra transculturación es la que mejor expresa las diferentes fases de la transición de una cultura a otra porque no consiste en adquirir otra cultura” (Ortiz 1963: xii). Ortiz acuñó entonces el término como sustituto de la palabra “aculturación” (literalmente, sustituir una cultura por otra, como si fuera quitarse una camisa), muy en boga en la antropología de aquellos años. Así, los procesos de transculturación suponen una adaptación, una mezcla o hibridación de prácticas que fungan como puente o nexo entre culturas, como forma cooperativa o de integración –que no deja de ser dramática en algunos casos-, y finalmente, en la creación de nuevas formaciones culturales con una nueva identidad inclusiva. En cuanto a la música, el concepto de Ortiz es muy útil para destacar su carácter inminentemente híbrido, criollo, mestizo, “impuro”, y matizar las visiones esencialistas sobre los hotspots musicales y su difusión, y más bien centrarnos en los procesos de migración creativa, peregrinación musical, los movimientos, desplazamientos, transformaciones y adaptaciones-en-movimiento de la música. En última instancia, esto nos da una visión dinámica de la cultura en vez de una estática y por lo tanto, la metáfora cartográfica se torna más hacia la narración de acontecimientos, que a la visualización de “algo”.

c) Geografía de los objetos musicales y laboratorios sonoros.

En los últimos años ha resurgido un interés por la perspectiva de la *cultura material* en ciencias sociales. Esta mirada ha destacado el papel de los artefactos como puntos de entrada para conocer la manera en que una sociedad percibe y construye su forma de vida y su cultura. El énfasis radica en conocer el uso o los usos en el tiempo y el espacio de estos objetos, a través de la red amplia de recursos sociales, materiales y simbólicos así como los significados y conocimientos relativos a los mismos (Hodder 2000).

En el caso de la música, como ya mencionamos, existe una dificultad para aprehenderla a través de herramientas visuales, y su caracterización en cuanto “objeto”, es bastante elusiva. Sin embargo la música está hecha de todo un sin número de mediaciones materiales: músicos, repertorios, fases, grabadoras, escenarios, entre muchos otros, así como el artefacto más privilegiado: el instrumento musical.

En este sentido, varias perspectivas han abordado esta materialidad de la música. Por ejemplo, hay una corriente de trabajos denominada los *estudios del sonido* (Sound Studies), que se define como un marco interdisciplinario que toma al “sonido” como su punto de partida o de llegada de investigación. Mediante el análisis de las prácticas sónicas, así como de los discursos e instituciones que los describen, se busca conocer y “re-describir” el rol del sonido en el mundo humano y cómo los humanos realizan ciertas actividades en un mundo sónico (Sterne 2012: 2). Tal y como dos de los creadores de esta corriente comentan, los estudios del sonido tienen un énfasis en la

yuxtaposición entre música y tecnología, sobre todo en cuanto a cómo las innovaciones tecnológicas (del pasado y del presente) se relacionan con las formas en que la música es producida y consumida (Pinch y Bijsterveld 2004: 635).¹²

Los estudios que se han producido bajo esta corriente van desde cómo tecnologías como el fonógrafo, la grabadora de cassettes o los discos compactos, han permitido que el “sonido” (musical) sea producido, controlado, manejado y manipulado independientemente de los músicos que lo interpretan; la aparición de nuevos instrumentos; nuevos medios para manipular y controlar el sonido en los estudios de grabación, como micrófonos, unidades de reverberación, consolas y mezcladoras así como los poderosos nuevos software, pasando por nuevas formas de escucha y consumo tecnológicamente mediadas, como la historia de los audífonos, de la radio, del walkman, o del flamante ipod entre otros, hasta temas sobre “infraestructura musical” (Pinch y Bijsterveld 2004; Sterne 2012).

En la compilación de 2012 editada por Jonathan Sterne, hay todo un apartado con trabajos dedicados a explorar la relación de lugares, paisajes y espacios con el sonido (no sólo musical) desde esta fascinante perspectiva (Sterne 2012).

En otro trabajo muy interesante que se inscribe en esta corriente, y que además dialoga con la llamada *teoría actor-red*, Bates propone tomar a los objetos, en particular a los instrumentos musicales, no sólo como cosas que los humanos usan, crean o intercambian, o bien como artefactos pasivos de donde el sonido emana. Para el autor, gran parte del poder, la mística y la fascinación de los instrumentos, es inextricable a la infinidad de situaciones en las cuales se involucran a través de redes de relaciones complejas –entre humanos y objetos, entre humanos, entre objetos y otros objetos. Son estas redes, a las cuales estos objetos sonoros contribuyen a ensamblar, las que lo definen como tal: el mismo instrumento en un contexto socio-histórico diferente puede estar implicado en muy diferentes tipos de relaciones. Bates aboga por reconocer a los instrumentos no sólo cierto nivel de agencia, sino como auténticos protagonistas, como actores que influyen, facilitan, previenen o median la interacción social entre otros actores. Se trata de estudiar la *vida social de los instrumentos* (Bates 2012).¹³

Aunque esta perspectiva es novedosa, el estudio en torno a la “vida” del instrumento ya se ha abordado en el cine, en la literatura e incluso en los primeros trabajos de la etnomusicología. El propio Fernando Ortiz escribió algunas líneas destacando algo como la vida social de algunos de los instrumentos “cubanos” más particulares: el cencerro y el agogó, pero también sobre las cucharas y los sartenes (Ortiz 1996).¹⁴

Para Tia DeNora, para entender cómo la música *funciona* (works), se requiere quitar del centro a los textos musicales y a la voz de los “expertos”, para enfocarse en los *espacios* y *tiempos* en los cuales la música se convierte en parte de un escenario social y es puesta “en acción”. DeNora también recurre a las aportaciones teóricas y metodológicas de la teoría actor-red para destacar la necesidad de atender también a cómo los artefactos musicales son implicados en actos de ordenación estética,

¹² Bajo la premisa de que “el sonido importa”, los autores desde esta corriente van desde musicólogos, etnomusicólogos, historiadores, sociólogos, antropólogos y hasta economistas. Esta perspectiva toma muchos elementos de los llamados “Estudios de la Ciencia y la Tecnología” (STS por sus siglas en inglés), así como algunos de la teoría actor-red, de la cual su principal figura es el polifacético Bruno Latour.

¹³ El término parafrasea la célebre compilación hecha por Arjun Appadurai titulada “La vida social de los objetos”, a la cual el autor reconoce como otra influencia.

¹⁴ Como ya comentamos, en los inicios de la etnomusicología, existía una tendencia a dedicarle largas descripciones a los instrumentos musicales, los cuales desde la perspectiva difusionista, “viajaban” de un lugar a otro junto a los humanos que los transportaban. Novelas como *Accordion Crimes* de Annie Proulx o *The Lost Stradivarius* de J. Meade Falkner, o cintas como *The Red Violin* de François Girard, han tomado a un *instrumento* como su *protagonista*.

cómo son invocados para hacer algo con ellos y cómo producen ciertas “cosas” a aquellos con los que interactúan –sean humanos o no (DeNora 2005: 150).

Nada más a manera de resumen, quisiera decir junto a Connell y Gibson, que la música es un buen ejemplo como objeto de estudio, para mostrar que ciertas dinámicas sociales son difíciles de desenmarañar de una manera “ordenada”, ni tampoco se puede explicar desde una sola teoría o perspectiva. Más bien se trata de un fenómeno dinámico y hasta cierto punto impredecible, que involucra un incesante movimiento de sonidos, recursos materiales y simbólicos, personas ensamblados en un red compleja cuya característica principal es la movilidad en ocasiones, y en otras destaca por su estabilidad (Connell y Gibson 2003: 17). Las espacialidades de la música son un campo sumamente productivo para continuar en nuestro conocimiento de lo que significa vivir en sociedad.

Si bien la musicología ha existido como “nicho” para abordar las cuestiones “técnicas” del análisis musical, también es cierto que toda práctica social, por más “técnica” que sea, siempre encierra una dimensión epistémica, que a su vez y necesariamente, es histórica, y también política, cultural. Esto nos lleva a que desde las ciencias sociales también se pueden realizar aportes que contribuyan al análisis musical, es decir, a cómo las músicas en cuanto músicas son producidas, aunque para esto, hay que profundizar sobre su estudio, conocer sus formas, reglas, estructuras propias. En otras palabras, mientras la escuchamos y disfrutamos, hay que tomarla en serio.

Bibliografía:

- Abercrombie, P. (1933). *Town and Country Planning*, Thornton Butterworth, Londres.
- Attali, Jacques, 1985, *Noise: the political economy of music* University of Minnesota Press: Minneapolis.
- Bates, Eliot. "The Social Life of Musical Instruments." *Ethnomusicology* 56.3 (2012): 363-395.
- Becker, Howard y Robert Faulkner (2011). *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Blacking, J. 1991. "Towards a reintegration of musicology", en A. Buckley et al. (eds.), *Proceedings of the British-Swedish conference on musicology: Ethnomusicology*. Gotenburgo: Göteborgs Universitet, Institute of Musicology, 61-69.
- Blacking, John. *Music, culture, and experience: Selected papers of John Blacking*. University of Chicago Press, 1995.
- Bonilla Burgos, Rosa María (2006). "Geografía de la música en la región de la Huasteca Potosina, Municipio de Tamazunchale, S.L.P., en los inicios del siglo XXI", *Revista Geográfica*, no. 140, pp. 91-133.
- Bonilla Burgos, Rosa María (2013a). "Son huasteco e identidad regional", *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía*, no. 80, pp. 86-97.
- Bonilla Burgos, Rosa María (2013b). "Música y topofilia en Tamazunchale, San Luis Potosí", *Anales de Antropología*, Vol. 47-I, pp. 109-142.
- Brown, Adam, Justin O'Connor, and Sara Cohen. "Local music policies within a global music industry: cultural quarters in Manchester and Sheffield." *Geoforum* 31.4 (2000): 437-451.
- Byl, Julia Suzanne. *Antiphonal Histories: Performing Toba Batak Past and Present*. University of Michigan., 2006.
- Canova, Nicolas. "Music in French geography as space marker and place maker." *Social & Cultural Geography* 14.8 (2013): 861-867.
- Carney, George O., 1987, *The sounds of people and places: Readings in the geography of American folk and popular music* Boston: University Press of America.
- Carney, George O., 1998, "Music Geography" *Journal of Cultural Geography* Vol. 18, Issue 1, pp.1-10.
- Carney, George O., ed., 1995, *Fast Food, Stock Cars and Rock'n'Roll: Place and Space in American Pop Culture* Lanham: Rowman and Littlefield.
- Castro, Daniel de (2009). "Geografía e música: A dupla face de uma relação", *Espaço e cultura*, no. 26, Rio de Janeiro, UERJ, pp. 7-18.
- Cornish V. (1928). "Harmonies of scenery: an outline of aesthetic geography", *Geography*, 14, p.

275-82 y 383-94.

Cornish V. (1934). "The scenic amenity of Great Britain", *Geography*, 19, p. 195-202.

Corrêa, Roberto Lobato (1998). "Geografia, literatura e música popular: Uma bibliografia", *Espaço e Cultura*, UERJ, Rio de Janeiro, 6, p. 63-67.

Corrêa, Roberto Lobato y Rosendahl, Z. (org.) (2007). *Literatura, música e espaço*, Rio de Janeiro, EdUERJ.

Correia, Marcos Antonio (2012). "A música nas aulas de geografia: canções e representações geográficas", *Geografar*, vol. 7, no. 1, pp. 138-160.

Cross, Ian (2003). "Music and Biocultural Evolution", en Clayton, Martin, Trevor Herbert, and Richard Middleton, eds. *The cultural study of music: A critical introduction*. Psychology Press.

DeNora, Tia. *After Adorno: rethinking music sociology*. Cambridge University Press, 2003.

DeNora, Tia. "Music and social experience." *BLACKWELL COMPANIONS TO SOCIOLOGY* (2005): 147.

Ferreira, Manuel Nunes (2012). "A música como recurso didático na aula de Geografia", Brasília D.F., Dissertação de Mestrado, UB.

Finnegan, Ruth (2002). "¿Por qué estudiar la mús...

Frith, Simon. "Music and identity.", *Questions of cultural identity* (1996): 108-27.

Frith, Simon. "Music and everyday life." *Critical Quarterly* 44.1 (2002): 35-48.

Gilroy, Paul. *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Harvard University Press, 1993.

Hodder, Ian. *The interpretation of documents and material culture*. California, USA: Sage Publications, 2000.

Jarviluoma, Helmi, 2000, "From Manchuria to the Tradition Village: On the construction of place via Pelimanni music" in *Popular Music* Vol. 19, No. 1 [Place issue] pp. 101-124.

Jazeel, Tariq. "The world is sound? Geography, musicology and British- Asian soundscapes." *Area* 37.3 (2005): 233-241.

Kearney, Daithí (2010). "Listening for geography: the relationship between music and geography", *Chimera* vol. 25, pp. 47-76.

Kong, Lily. "Popular music in geographical analyses." *Progress in human geography* 19.2 (1995): 183-198.

Lélis, Renan (2011). "A regionalização do hip hop no Brasil sob a ótica da Geografia: horizontalidades e verticalidades", *Revista Geográfica de América Central*, Número Especial EGAL 2011, Costa Rica.

Leyshon, Andrew; Matless, David and Revill, George, 1998, *The Place of Music* New York and London: Guilford Press.

Lovering, John, 1998, "The Global Music Industry: Contradictions in the commodification of the sublime" in A. Leyshon et al., *The Place of Music* New York: Guilford Press.

Manuel, Peter, Kenneth Bilby y Michael Largey (1995). *Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae*, Philadelphia: Temple University Press.

Mello, João Baptista Ferreira de (1991). "O Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira-1928/1991. Uma introdução à geografia humanística", Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, UFRJ.

Merriam, Alan P. *The anthropology of music*. Northwestern University Press, 1964.

Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press.

Milliard, Sarah (2012). "Geografía del folclore del Noroeste Argentino: una música entre el hombre y la tierra. El caso de la Quebrada de Humahuaca", *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 42, núm. 1, pp. 225-242.

Mitchell T. (1996). *Popular Music and Local Identity*, Leicester University Press.

Nash, Peter Hugh, 1968, "Music regions and regional music" in *Deccan Geography* 6, pp. 1-24.

Nettl, Bruno. "Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los "Otros" y de nosotros como etnomusicólogos." *Trans. Revista Transcultural de Música* 7.

Ortiz, Fernando. "Preludios étnicos de la música afrocubana." *Revista Bimestre Cubana* (1947).

Ortiz, Fernando, and Bronisław Malinowski. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. Introducción de Bronislaw Malinowski.[2a edición.]. Universidad central de Las Villas, Dirección de publicaciones, 1963.

Ortiz, Fernando. *La música afrocubana*. Júcar, 1975.

- Ortiz, Fernando. *La clave xilofónica de la música cubana: ensayo etnográfico*. Editorial Letras Cubanas, 1984.
- Ortiz, Fernando, and Norma Suárez Suárez. *Los tambores batá de los yorubas*. Publicigraf, 1994.
- Ortiz, Fernando. *Los instrumentos de la música afrocubana*. Letras Cubanas, 1995.
- Ortiz, Fernando. *La africanía de la música folklórica de Cuba*. 1998. Madrid : Música Mundana Maqueda, 1998
- Panitz, Lucas Manassi (2012). "Por uma geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil", *Para Onde!?*, vol. 6, no. 2, UFRGS. 1-10.
- Picchi, Bruno (2010). "A regiao cultural do movimento Manguebit de Recife (PE, Brasil): Apontamentos e definições", I Congresso Brasileiro de Organizaçao do Espaço, X Seminário de Pós-graduação em Geografia de UNESP/Rio Claro, S.P.
- Pinch, Trevor, and Karin Bijsterveld. "Sound studies: New technologies and music." *Social Studies of Science* (2004): 635-648.
- Revoll, George. "Music and the politics of sound: nationalism, citizenship, and auditory space." *Environment and Planning D* 18.5 (2000): 597-614.
- Rodríguez Morató, Arturo. "La trascendencia teórica de la sociología de la música: el caso de Max Weber." *Papers: revista de sociologia*. 1988.
- Sadler, David. "The global music business as an information industry: reinterpreting economies of culture." *Environment and Planning A* 29.11 (1997): 1919-1936.
- Schütz, Alfred. "Making music together: A study in social relationship." *Social research* (1951): 76-97.
- Smith, Susan J. (1994). "Soundscape", *Area*, 26, p. 232-40.
- Smith, Susan J., 1997, "Beyond geography's visible worlds: a cultural politics of music" in *Progress in Human Geography* Vol. 21, No. 4, pp. 502-529.
- Souza, Marquessuel Dantas de (2013). "Geografia, literature e música: O simbolismo geográfico na arte", *Revista de Geografia UFPE*, Vol. 30, no. 1, p. 103-147.
- Sterne, Jonathan, ed. "Sonic Imaginations", *The sound studies reader*. Routledge, 2012.
- Stokes, Martin (ed.) (1994). *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Berg Publishers, Oxford.
- Stokes, Martin. "Music and the global order." *Annual Review of Anthropology* (2004): 47-72.
- Tironi Rodó, Manuel (2010). ¿ Qué es un cluster? Geografías y prácticas de la escena de música experimental en Santiago, Chile. *EURE (Santiago)* 36, p. 161-187.
- Triaud, Jean-Louis. "L'éveil à l'écriture: Un nouveau Moyen Âge sahélien." *Afrique & histoire* 4.2 (2005): 195-243.
- Turino, Thomas. "Structure, context, and strategy in musical ethnography." *Ethnomusicology* (1990): 399-412.
- Valiente, Silvia (2009). *Discursos de Identidad Territorial según el Cancionero Folklórico*. ACME: An International E-Journal for Critical Geographies 8, p. 46-68.
- Wade, Peter (2000). *Music, Race and Nation. Música tropical in Colombia*, Chicago University Press.
- Waterman, Stanley, 2006, "Geography and music: some introductory remarks" in *GeoJournal* Vol. 65, pp.1-2.
- Weheliye, Alexander G. *Phonographies: Grooves in sonic Afro-modernity*. Duke University Press, 2005.