

Geografía experiencial a la escucha. Escenarios
musicales callejeros del Puerto de Sydney.



Eduardo Neve

Licenciatura en Geografía Humana
Universidad Autónoma Metropolitana. Iztapalapa
Investigación terminal
2008

2008

La presente investigación fue posible gracias al apoyo de las siguientes instituciones:



Universidad Autónoma Metropolitana



Dirección General de Relaciones Internacionales.
Secretaría de Educación Pública



The Peace Scholarship Program



Macquarie University. Sydney



IDP Australia
IELTS Australia

Para mis padres

Agradecimientos

Quiero agradecer ampliamente a la Dra. Alicia Lindón por su apoyo constante a lo largo de la licenciatura y de este proyecto. No alcanzaría aquí a detallar todo lo que su trabajo y apoyo representó para mi formación geográfica y para la culminación de esta investigación. Sus esfuerzos por impulsar una geografía más cercana a la experiencia y a la vida cotidiana sin descuidar el trabajo teórico y empírico me abrieron una perspectiva fascinante al estudio de la realidad. Al Dr. Daniel Hiernaux le agradezco mucho también por su apoyo durante la licenciatura, su aporte de amplias perspectivas geográficas y por su interés en mi investigación y en temas de música y espacio. Sin duda uno de los mayores beneficios de mi licenciatura fue haberlos conocido. A ambos agradezco mucho su apoyo para la realización de mi estancia académica en Sydney Australia y por sus valiosos comentarios sobre mi proyecto de investigación. A los músicos callejeros del puerto de Sydney, y particularmente a Womba, a Gamerloy y a Morrow, quiero agradecerles por su confianza y su disposición por conocerme y compartir conmigo sus experiencias tanto musicales como no musicales, que serán de los momentos que no habré de olvidar de mi estancia en Australia. Estoy muy agradecido con el programa de la Beca de la Paz con el apoyo de la Dirección General de Relaciones Internacionales de la SEP, la Universidad de Macquarie e IDP Australia, sin el cual no habría podido realizar esta investigación y participar en excelentes programas de estudio. A la UAM le agradezco su apoyo y su ambiente de estudio, con clases *directas al grano* que aprecié durante toda la licenciatura. A mis profesores australianos les agradezco su apoyo y entusiasmo en la investigación, en particular a la Dra. Justine Lloyd, al Dr. John Scannell y al Dr. Robert Fagan, quienes estuvieron pendientes de mis proyectos durante mi estancia en Australia y compartieron conmigo innovadoras perspectivas. A Alex Mesker, Sarah Keith, Dave Hackett al Dr. Mark Evans les agradezco su apoyo desde el departamento de música y sus sesiones experimentales que fueron de gran ayuda para pensar lo acústico. A Meghan Stevens le agradezco mucho sus valiosas conversaciones y todo el apoyo que recibí que fue más allá de los intereses académicos compartidos. Al Dr. Chris Gibson y al Dr. John Connell de la Universidad de Sydney les agradezco por sus recomendaciones. También les agradezco a Gustavo Leyva y a Miguel Ángel Aguilar de la UAM por destacar conceptos y aproximaciones disciplinarias de gran ayuda para el proyecto, y a Rocío Rosales, a Cristóbal Mendoza y a Mario Bassols de la carrera en Geografía Humana de la UAM por apoyarme y motivarme a realizar mi estancia en Australia. Sin duda el proyecto no habría llegado nada lejos sin todo el apoyo de mis demás profesores de la UAM que impartieron cursos a lo largo de los distintos trimestres de la licenciatura. Mis padres y mi hermana me dieron un gran apoyo y motivación, así como mis tías, tíos y primos con quienes estoy ampliamente agradecido. Mis compañeros, tanto de la UAM como de Macquarie siempre fueron entusiastas conmigo y les agradezco a todos por su apoyo y por los momentos compartidos. La lista podría prolongarse mucho más, pero no sin antes incluir mi profundo agradecimiento a Sally Beeton de gestión escolar en la Universidad de Macquarie, quien me facilitó las opciones de transporte al puerto que fueron fundamentales para la realización del trabajo de campo de esta investigación.



Humberto Boccioni – *El ruido de la calle invade la casa*
Fuente: Steveart gallery (2007).

Espacemos

Jacques Derrida, *Glas*

*Strings in the earth and air
make music sweet;
Strings by the river where
The willows meet*

James Joyce, *Chamber Music*

Tabla de Contenidos

Agradecimientos	4
1. Presentación.....	7
1.1 El Puerto de Sydney. Circular Quay.....	9
2. 2. Escenarios de música callejera en el Puerto de Sydney. Construcción del objeto de investigación.	11
2.1 Un anclaje empírico horizontal.....	14
2.2 Sujetos de estudio	15
2.3 Justificación.....	16
2.4 Geografía y Música. Articulaciones en proceso.	18
2.4.1 Auralidad y musicalidad.....	19
2.4.2 Mundo de vida y experiencias auditivas.....	21
2.4.2a Abordaje desde la Geografía Humanista.	21
2.4.2b Técnicas sonoras y transformación del espacio	22
2.4.2c Música y experimentación. El empirismo radical de Deleuze y Guattari 22	
2.4.2d Música y sociología de la vida cotidiana.....	23
2.4.2e Geografía de las prácticas musicales.	24
2.5.3 Medio construido.....	24
2.5.4 Interacción social	26
2.5.4a Performatividad.....	28
2.5.4b Escenarios musicales callejeros.....	30
2.5.4c Ritmos y escenarios.	31
3. Metodología	36
3.1 La oficina en la calle	36
3.2 Deslaborizando el trabajo de campo y experimentalizando la geografía.....	38
3.3 Cotidianización crítica y pensar material.....	39
3.4 Construcción de paisajes sonoros.	40
4. Hacia una fenomenología acústica del espacio. Sonidos sentidos del Puerto de Sydney.....	43
4.1 Escuchar como un sentir espacial.	44
4.1.1 Territorialidad de la transferencia y territorialidad del escapismo.....	49
4.2 Navegaciones sonoras.....	50
4.3 Instrumentos musicales como instrumentos espaciales. Tecnologías urbanas afectivas.	52
5. Escenarios de música callejera. Entre las prácticas y las performatividades.	59
5.1 Escenarios abiertos de música callejera.....	59
5.2 Teatro Wagneriano en las calles de Sydney.....	62
5.3 Prácticas sonoras y performatividades espaciales.	67
6. El Puerto abierto. Paisajes musicales y sonoros.....	71
6.1 La ciudad resonante.....	72
6.2 Resonancias musicales. La música como paisaje.....	73
7. El ritmo del espacio. Cotidianidad y la producción del espacio y el lugar a través de la música y el sonido.	78
7.1 El Timespace de la música.....	78
7.2 La música y el holograma espacial.....	81
8. Conclusiones.....	86
Bibliografía.....	89

Presentación

“A través de las épocas, el ser humano ha sido atraído a regiones desconocidas por las voces de Sirenas, cuyos ecos todavía suenan en nuestros oídos cuando vemos en mapas modernos espacios que están rotulados como “inexplorados”” (Wright 1947: 1)

“Puesto que no está claro qué es lo que persigue propiamente el hombre que no se mantiene quieto y firme al escuchar las voces de las sirenas, como por otra parte lo hace cualquier ciudadano culto en la sala de conciertos, sino que es conmovido por el desmesurado impulso de acercarse físicamente a las cantantes. ¿Cuál es la naturaleza de ese deseo de aproximación? ¿Qué protoescena del ser-cerca puede reproducir ese precipitarse hacia las cantantes? ¿Desde dónde actúa el principio de transferencia en el caso de esta fascinación acústica?” (Sloterdijk 2003: 442)

“Escuchar sirenas significa escucharse” (Sloterdijk 2003: 451)

Cuando John Wright escribía sobre aquellos lugares inexplorados de los que sólo escuchamos las voces de las sirenas, la geografía era una disciplina fundamentalmente centrada en el dominio visual y frecuentemente alejada de las maneras en que las personas hacen y viven sus espacios. Si las dimensiones imaginativa, sensorial y experiencial del espacio habían sido olvidadas, planos no visuales como lo acústico de aquella dimensión eran prácticamente ignorados por la investigación geográfica. No obstante que se han realizado ya algunos trabajos sobre geografía y música, la dimensión acústica de los espacios geográficos sigue siendo canto de las sirenas en *terra incognitae*.

Seguir el canto de las sirenas como fuerza de exploración geográfica implica ciertos riesgos: Un movimiento experimental, de alcance, por aventurarse en aguas desconocidas; escuchar de cerca, sentir el sonido, ir a experimentar auditivamente el espacio; en fin, retomar la actitud de los fundadores de la Geografía Humana, como Vidal de la Blache, de activamente recorrer la tierra con los pies, con las manos, con la vista y el oído antes que con grandes generalizaciones teóricas. Esta investigación busca sumarse a los intentos pioneros de explorar la dimensión acústica del espacio. Se intenta recuperar el interés de la geografía humanista por cómo vivimos geográficamente en el mundo, desde la experiencia, los sentidos, el cuerpo, la afectividad. Una investigación así tiene que romper con la inercia melancólica de la retracción hacia espacios de investigación empírica y sensitivamente pobres y lanzarse, como los geógrafos de antaño, a explorar en alta mar. Implica también, en un movimiento en contra de formas descorporalizadas de conocimiento que se reforzaron en geografía con el giro cuantitativo de la segunda mitad del siglo XX, emocionarse e involucrarse afectivamente con la investigación – pues de otra manera una empresa de cuño experimental como ésta podría desmoronarse al primer paso.

La investigación se plantea también desde un interés por explorar el potencial de la experiencia estética para producir nuevos modos de existencia y con ellos nuevos modos de pensar (Foucault 1984; Rancière 2004). Se trata también de nuevas maneras

1.1 El Puerto de Sydney. Circular Quay.

La investigación se enmarcó en una estancia académica de un año realizada en Sydney, Australia que fue posible con la beca de la paz otorgada por México y Australia. Aprovechando las líneas de investigación de la geografía Australiana sobre geografía y música (Connell y Gibson 2002, 2005; Connell, Gibson y Brennan-Horley 2007; Duffy 2000, 2003; Doyle 2005; Duffy, Waitt y Gibson 2007) nos propusimos desarrollar la investigación a partir del caso de un sitio al que se hace referencia en varias ocasiones por su actividad musical, pero que no se ha hecho ninguna investigación en geografía y música. Se trata del puerto de Sydney, conocido también como *Circular Quay*¹ y que constituyó el lugar particular del despliegue de la investigación. Este puerto fue el sitio de entrada de la migración británica a Australia y el sitio fundador del país y de la ciudad de Sydney. Actualmente es el nodo principal de la ciudad y también del país y constituye uno de los sitios turísticos más importantes de Australia (Hall 2005). Al estar rodeado por el distrito administrativo, financiero y de negocios de la ciudad – el *Central Business District*, importantes parques como los Reales Jardines Botánicos, centros artísticos como el Museo de Arte Contemporáneo y la Casa de la Ópera, y principales arterias del transporte de la ciudad incluyendo la terminal de Ferries, de Metro y de Autobuses intraurbanos, el puerto de Sydney es un nodo que condensa una gran diversidad de personas, actividades y procesos cotidianos.

En ese contexto de gran relevancia nodal, el puerto de Sydney da lugar a actividades musicales callejeras que fueron captando nuestra atención conforme planteábamos hacer una investigación sobre música y espacio en un contexto urbano como el de la ciudad de Sydney. Conforme nos percatamos de la escasez de estudios sobre música callejera y música en vivo en las ciudades, y la profundidad de análisis que permitiría hacer una investigación sobre ese tema, decidimos plantear la investigación para el puerto de Sydney. Al tratarse de un espacio público donde es posible sentarse a observar y a ir generando un contacto con el lugar, se prestó para la realización de trabajo de campo experiencial – es decir, de vivir y experimentar junto con las personas que contribuyeron a la construcción de la investigación².

La ciudad de Sydney está rodeada por grandes extensiones de agua que han propiciado que la morfología de la ciudad no se desarrolle como otras ciudades, en círculos concéntricos. El frente marítimo como límite al crecimiento urbano ha propiciado que Sydney sea un puerto sui géneris que se escucha también de manera distinta (Ashton 1993).

El aventurarnos a hacer una investigación que se pregunta por cómo se entretreje lo sonoro con lo musical, lo geográfico y lo urbano en un lugar que es famoso pero con pocas investigaciones sobre él (Burvill 2006) se enmarcó en un interés por las

¹ Si bien el Puerto de Sydney ha mantenido su nombre de “puerto” – *Sydney Harbour*, el centro del puerto, donde se construyeron los primeros muelles, originalmente era llamado *Sydney Cove*. A lo largo del siglo XX, conforme se fueron haciendo modificaciones a la morfología del puerto con el fin de ampliar la zona de edificios, y fue tomando una forma más circular, comenzó a ser llamado *Circular Quay* de manera que esa es la manera en la que hoy se le conoce popularmente (ver Coleman 1995).

² Una mayor discusión sobre el trabajo de campo experiencial y sobre la metodología de la investigación en general puede encontrarse en el capítulo metodológico (Capítulo 3).

relaciones entre el sonido y la geografía que nos había llevado ya a hacer lecturas y pequeños experimentos previos. No obstante, la mayor parte del estudio fue desplegándose conforme nos fuimos adentrando en el puerto. En efecto la investigación fue como una navegación. Una navegación que aún no termina, pero que tuvo que hacer un alto para ver el recorrido que se llevaba. Este trabajo en el que presentamos los resultados de ese recorrido busca ser una trayectoria o una navegación en sí mismo. Para imbuirse de estos temas que en principio pueden presentar una dificultad al lector en tanto que abordamos cuestiones que normalmente son pasadas por alto, recomendamos que se aproxime al texto con disposiciones también exploratorias; que se experimente con él. Escuchemos los murmullos que resuenan en la imaginación del geógrafo al preguntarse por cómo se teje lo vivido con elementos más globales del espacio urbano.

2.



Fotografía 1.1 El puerto de Sydney visto desde el este.
Fotografía propia. 02/agosto/2007

2. Escenarios de música callejera en el Puerto de Sydney. Construcción del objeto de investigación.

La investigación que presento en este trabajo se fue desarrollando a partir de un interés por estudiar la espacialidad de lo auditivo y la auralidad de lo espacial, y se apoya en una inquietud por relacionar geografía y música: repensar la geografía desde la música y la música desde la geografía.

Como ha destacado Eric Alliez “plantear un problema es inventar y no únicamente descubrir; es crear en el mismo movimiento tanto el problema como la solución” (Alliez 2004 en Thrift 2008: 5). Así, las discusiones en las *ágoras* – los espacios de debate público de la Grecia Clásica – muchas veces se enfocaban más en la manera de plantear las preguntas que en la búsqueda de las respuestas, pues se tenía la idea de que la respuesta está en la pregunta (Platón: 189c-189d). Y antes de la época de las preguntas en las academias griegas, los llamados filósofos presocráticos, también conocidos como *físicos*, dedicaban poco tiempo a la especulación para la formulación de preguntas frente a su entusiasmo por ir a explorar el mundo, a conocerlo a partir de la experiencia, a sentirlo, a *experimentarlo* (Badiou 2000: 102).

No obstante, la fuerza motivadora por explorar el mundo a través de la experiencia se nutre de una capacidad de extrañamiento, de sorpresa, de asombro, de cierta inconformidad con lo que se da por sentado, como varios autores cercanos a la experiencia de la guerra han insistido, Hanna Ardent y Theodor Adorno, por ejemplo; una actitud radicalmente práctica que no es capaz de hacer preguntas se presta a ser utilizada por otras instancias con todo tipo de fines sin que el practicante aplicado siquiera se percate de la situación. Como Bauman insiste, retomando a Castoriadis, la sociedad contemporánea ha dejado de cuestionarse a sí misma (Bauman 1998).

Estas consideraciones son pertinentes al tomar en cuenta el interés por estudiar ciertos aspectos de la realidad, en esta ocasión lo espacial y lo sonoro. Al querer estudiar ciertos fragmentos o pliegues de la realidad, nuestra manera de preguntarnos sobre la misma, y las nociones mismas que tengamos sobre los fragmentos que queremos estudiar estarán ya produciendo cierto tipo de comprensiones. Podríamos pasar mucho tiempo pensando en cómo preguntarnos por la realidad pero si no vamos a palparla, como hacía Tales de Mileto con la arena y el agua del río, seríamos más propensos a dar de vueltas en circularidades laberínticas.

La pregunta es un ejercicio cardinal de la actividad humana, permite voltear nuestra atención hacia aspectos que antes no la recibían, pero debe verse como algo abierto. Debemos de tener la capacidad de interrogarnos por la pregunta, poder reformularla, replantearla según exploremos empíricamente distintos pliegues de la realidad. En resumen: prestar atención a cómo preguntamos sin definir demasiado sobre lo que preguntamos anticipadamente, abordar empíricamente nuestra inquietud por conocer, y reformular nuestra pregunta a partir de nuestra exploración empírica. Es decir, desarrollar los objetos de investigación, en un constante proceso de construcción (Bourdieu y Wacquant 1995: 169).

Nuestra pregunta general por la relación entre lo espacial y lo sonoro puede pensarse como una primera voluntad exploradora, una inquietud, un empuje para la investigación; que a su vez tiene soporte en experiencias personales tanto en la

geografía como en la música³. El objeto de estudio de la investigación que orienta a este trabajo fue cambiando con mis acercamientos a la música callejera y conforme fui desarrollando la investigación en el puerto de Sydney, que fue resultando un lugar que encontré con un enorme potencial para el abordaje geográfico, por lo que podemos considerar a este objeto más específico también como un preguntar con una actitud abierta.

El objeto de la investigación al que fuimos llegando es estudiar los procesos de auralidad y musicalidad en la producción de escenarios de música callejera en el puerto de Sydney, a partir de la comprensión de las relaciones entre la experiencia del mundo de vida, el medio construido y la interacción social. Cabe observar que estos niveles no están separados sino articulados en una relación dinámica, y que las relaciones no son preexistentes al despliegue de la actividad humana sino se construyen y reconfiguran a través de los procesos.

Hasta cierto punto, la “relación” es ya una construcción analítica con cierto grado de abstracción, es una manera de comprender al mundo en proceso. Por ello, siguiendo a Bourdieu, el sistema de relaciones de un objeto de investigación debe entenderse como algo expresamente construido (Bourdieu, Chamboredon y Passeron 1975: 52). En este sentido la investigación parte de una consideración de los niveles mencionados – mundo de vida, medio construido e interacción social como constructos analíticos para comprender un mundo en proceso.

¿Cómo se articulan las prácticas de la transformación del espacio sonoro con vivencias, intenciones, interpretaciones e interacciones sociales? Ésta fue una pregunta directriz de la investigación.

Se prestó atención a la relación entre el espacio practicado, el espacio vivido (el *lugar*) y el espacio materialmente producido, entendiendo lo material como un registro amplio de fisicalidades que incluye lo químico, lo vaporoso, lo que constituye el aire o la atmósfera de un lugar⁴. Se buscó estudiar cómo la dimensión auditiva de la experiencia de un lugar constituye un *acervo de experiencias* (Schutz 1967) al que recurren los actantes al practicar el espacio, transformándolo y transformándose activamente. Asimismo se estudió cómo la materialidad es incorporada auditivamente analizando cómo influye en las prácticas espaciales de los sujetos.

Un interés que impulsó la investigación fue el de explorar cómo se construyen perspectivas auditivas (Carpenter y McLuhan 1960) como horizontes fenomenológicos desde los que los músicos, los públicos y el Consejo de la Ciudad de Sydney⁵ sitúan su

³ Desde mi infancia he tenido una vida cotidiana con repetidas experiencias musicales, particularmente la actividad de cantar e improvisar en el piano. Con el interés de componer música para el cine desde hace varios años he prestado atención a la relación entre la música y atmósferas emotivas, los *aires musicales* y el poder evocativo de la música; cómo la música es capaz de evocar experiencias en ciertos lugares. Al estudiar Geografía comencé a pensar mis experiencias geográficas con cierta escucha musical y mis experiencias musicales con cierta mirada geográfica.

⁴ La noción ampliada de materialidad como fisicalidad puede entenderse como el conjunto de elementos físicamente presentes, lo cual incluye lo atómico y subatómico, así como lo químico (Baker 2007). En el apartado sobre “tecnologías estéticas” en el Capítulo 4 también se aborda el tema de las “atmósferas” o el “aire” como formas vaporosas de materialidad.

⁵ El Consejo de la Ciudad de Sydney es una dependencia del gobierno estatal encargado de la regulación de actividades en el puerto de Sydney y que entre otras actividades, regula la música callejera por ejemplo a través de permisos para tocar música en la calle, y la asignación de lugares de ejecución musical.

experiencia y proyectan su acción transformadora de la materialidad del espacio, lo cual implicó considerar el papel de la sensorialidad, la creatividad y la emotividad en el proceso.

Otro objetivo particular de la investigación fue el de re-construir *paisajes sonoros* del puerto de Sydney y la “identidad sonora del lugar” (Florida 2005: 228; Pailhé 2004) como ventana al estudio de las relaciones entre el espacio y lo sonoro.

El puerto de Sydney es uno de los principales espacios de música callejera en toda la ciudad. ¿Qué tiene ese lugar que otros lugares no tienen que hace que los músicos lo escojan para tocar en vivo? Indagar sobre esta cuestión implicó estudiar las interpretaciones del espacio que hacen los músicos en su vida cotidiana.

También se buscó estudiar la relación entre el tipo de musicalidad y la temporalidad a la escala diaria (es decir de 24 horas) y semanal; y cómo los músicos y los públicos interpretan la temporalidad para seleccionar ciertos tipos de música: Así se exploró de qué manera se articula esa temporalidad con la espacialidad estudiada, a partir de la noción de *ritmo*, que fue ganando relevancia con el desarrollo de la investigación.

Más que un *cross-section*⁶ de un momento del desarrollo del puerto de Sydney, se trata de un estudio de la actividad espacial tal como se despliega en el tiempo presente – los horizontes abiertos del aquí y el ahora. No obstante, el presente fue considerado como dimensionado a partir de experiencias pasadas y con proyecciones hacia el futuro, de manera que se trata de un presente que está compuesto también por el pasado y por el futuro, como en la concepción nitzscheana o bergsoniana del espacio-tiempo (Deleuze 1988a: 33), un presente en constante reelaboración⁷.

El tipo de espacialidad abordada por la investigación se encuentra en una transición entre el mundo de vida: el mundo que rodea nuestra experiencia tal como es vivido por el sujeto (*Umwelt, Lebenswelt*), que no se considera desvinculado de los espacios de la interacción social y la materialidad del espacio. Se trata por tanto de un espacio vivido que es también un espacio practicado desde el que se despliegan performatividades – es decir, disposiciones prerreflexivas reiterativas – que reconfiguran al medio construido (Thrift 2000). Este espacio practicado es también interaccional en tanto que las prácticas se desarrollan en una trama de interacciones sociales que constituyen escenarios de música callejera⁸.

⁶ *Cross-section* es una metodología de la Geografía Histórica para describir un paisaje cultural de un momento dado, como un momento congelado de la historia (Gregory 2000: 133).

⁷ Esta aproximación a la temporalidad en Geografía puede verse expuesta en los trabajos de Stephen Daniels, Richard Jenkins y Nigel Thrift quienes tiene una concepción de un “presente tenso” que incorpora tanto experiencias pasadas como proyecciones futuras (Daniels 1994; Jenkins 2002; Thrift y Dewsbury 2000)

⁸ El espacio practicado se plantea a partir de una *espacialidad inmanente*, inspirada en la filosofía de Spinoza y el trabajo de Gilles Deleuze (1988b).

2.1 Un anclaje empírico horizontal⁹

La investigación se ancló empíricamente en el contexto de los escenarios de música callejera australiana en el puerto de Sydney, conocido como *Circular Quay*, para estudiar la producción sonora del espacio geográfico. La articulación entre música, calle, lugares y ciudad en estos escenarios es particularmente densa, no sólo por su profundidad histórica¹⁰, sino también por el carácter intersticial del puerto. *Circular Quay* es una suerte de condensación de los lugares de Sydney en tanto que es un principal destino recreativo y nodo de conmutación de la ciudad. No sólo es un importante sitio de confluencia de trayectorias cotidianas al lugar laboral de quienes trabajan en el centro de la ciudad (el *downtown*, o *the city*) y de los excursionistas que toman el Ferry hacia la popular playa de Manly, sino además es el espacio público más visitado en Australia, cuya iconicidad es ampliamente reconocida¹¹.

En este sentido *Circular Quay* puede verse como un lugar con propiedades holográficas, es decir que tiene mayor contenido de lo aparentemente local, un lugar que contiene a otros lugares en la medida que las experiencias espaciales de los actores del lugar contienen otras experiencias espaciales negociadas trans subjetivamente en la interacción con otros actores (Lindón 2007: 42). Para los propósitos de la investigación la constitución holográfica del puerto de Sydney se plantea a partir de las prácticas sonoras en escenarios musicales que a su vez incorporan subjetividades compartidas en lo que ha sido identificado como intertextualidad musical¹² (Hatten 1985), y que en esta investigación adquiere relevancia en tanto que es practicada por los habitantes de las calles del puerto.

Dado el carácter nodal e interaccional¹³ de las calles del puerto de Sydney, se trata de un lugar que es más que la suma de sus partes. No es únicamente un sitio de confluencia de distintas prácticas y experiencias sino que de la interacción resultante de esas confluencias emergen especificidades del lugar, como el constituirse como un *lugar de música callejera*, que han sido estudiadas en la investigación. Mientras que la música callejera suele estar asociada principalmente a nodos de transporte como en el estudio de Tanenbaum (1995) en el Metro de Nueva York., en el caso del puerto de Sydney la

⁹ El término “anclaje” corre el riesgo de ser leído como un proceso que únicamente “amarra a la tierra” (la práctica, el trabajo empírico) algo que estaba “flotando” (la teoría, el concepto); un movimiento de arriba hacia abajo, como cuando se lanza un ancla al fondo del mar. No obstante, la manera en la que fue desarrollándose la investigación, con las valiosas sugerencias de mi asesora Alicia Lindón, el anclaje fue un movimiento más horizontal que vertical, en el que la teoría y la empiria están indisolublemente articuladas. La investigación precisó ir incorporando distintas aproximaciones teóricas y empíricas conforme fue avanzando en distintas etapas.

¹⁰ El puerto de Sydney, inicialmente llamado “Sydney Cove” y desde la segunda mitad del siglo XX conocido como “*Circular Quay*” fue la puerta de entrada de Gran Bretaña a Australia y de encuentros de las comunidades aborígenes con los inmigrantes europeos. Desde 1788 que se construyeron las primeras casas y tiendas alrededor del puerto, *Circular Quay* ha sido el “corazón” del crecimiento urbano australiano (Fitzgerald 1998: 3).

¹¹ El puente del puerto y la casa de la ópera de Sydney son frecuentemente considerados como los íconos más difundidos respecto a la identidad paisajística de las ciudades australianas (Giurgola *et al.* 1995; Moy 2008).

¹² La intertextualidad musical se refiere a la presencia de un texto o fragmento musical dentro de otro, también planteada como memética musical – la reproducción de elementos musicales en contextos distintos a los de su producción original. Esto apunta a que las frases musicales no son fijas sino están en constante movimiento, pasando a formar parte de otras obras musicales de tal suerte que una canción contiene a muchas otras canciones (ver Hatten 1985).

¹³ La cuestión interaccional como proceso fundamental de lo social es concebida desde el interaccionismo simbólico que se discute con mayor profundidad en el apartado 2.5.4.

música callejera se despliega en un espacio que es más que nodal. Los nodos son sitios de redistribución de trayectorias. *Circular Quay* es además de un nodo, un sitio de visita, un lugar destino, donde la gente va a pasear por el malecón y por la casa de la ópera, a comer en las bancas frente al agua, a tomar fotografías del puerto. La investigación estudia cómo se pasa de un nodo de tránsito a un lugar de estancias más prolongadas a través de la conformación de escenarios de interacción, en este caso, escenarios de música callejera¹⁴. Estos escenarios en el puerto de Sydney constituyeron el material empírico principal desde el que se desarrolló la investigación, y fueron abordados sobre todo en campo aunque también a través de fuentes secundarias como artículos de periódico y documentos del concilio de la ciudad de Sydney.

2.2 Sujetos de estudio

Dado el carácter interactivo de la música callejera la investigación precisa la incorporación de al menos tres tipos de sujetos de estudio: los músicos, el público y el Consejo de la Ciudad de Sydney que marca el contexto institucional de los escenarios musicales en el espacio urbano estudiado. Los dos primeros se estudian al nivel del sujeto, entendiendo al sujeto como constituido, producido y actualizado socialmente. El tercero se aborda a partir de las regulaciones establecidas institucionalmente y publicadas en documentos oficiales, apoyándose en las observaciones en campo.

Se identificaron tres grupos de músicos callejeros a partir del ciclo cotidiano o el ciclo de las 24 horas: músicos matutinos, músicos vespertinos y músicos nocturnos. Como se detallará más adelante, la diferenciación del tipo de músicos a partir de la temporalidad cotidiana no es fortuita. La hora del día, así como el tiempo atmosférico, enmarcan el horizonte de las suposiciones intersubjetivamente compartidas respecto a la musicalidad callejera: no es lo mismo la mañana soleada para una música energética y percusiva que la noche de luna llena propicia para una música romántica.

En el grupo de músicos matutinos se encuentran los músicos del didjeridu¹⁵, un instrumento autóctono australiano. Este grupo es el predominante en tanto que todos los días de la semana, durante el mayor número de horas está tocando música al tiempo que despliegan otras expresiones corporales como el baile. Estos músicos son los que llevan mayor tiempo tocando en el puerto y son también con quienes conviví más tiempo en campo. En fin de semana que aumenta el dinamismo peatonal del puerto llegan otros músicos que tocan la guitarra acústica y ejecutan canciones cuyas letras tienen temas frecuentemente narrativos: historias, relatos y otras formas de recitación atravesada por la temporalidad y también por lugares donde se desarrollan las historias cantadas.

En el grupo de músicos vespertinos están, además de los músicos del didjeridu que continúan tocando hacia la tarde temprana, un practicante del saxofón y un practicante

¹⁴ La noción de escenarios de interacción viene de la metáfora dramática de la interacción social desarrollada por la escuela interaccionista de Chicago, particularmente en los trabajos de Erving Goffmann (1959, 1971) en la que la interacción se desarrolla en un sitio de encuentro o de co-presencia que marca el contexto y las pautas y normas de interacción. Los escenarios de interacción como sitios-contexto de encuentro han sido retomados en Geografía al estudiar los cruces entre el espacio y tiempo de la vida cotidiana (por ejemplo Seamons 1979, 2006; Tuan 1989b).

¹⁵ Instrumento musical de comunidades aborígenes australianas, hecho a partir de raíces de eucalipto que han sido perforadas por termitas, permitiendo así la producción de sonidos a través del tubo de madera. El instrumento es considerado tanto un instrumento de aliento como un instrumento percusivo.

del acordeón cuya ejecución se prolonga hacia la noche, así como algunos violinistas y guitarristas.

Entre los músicos nocturnos está una pareja que canta baladas con acompañamiento de guitarra acústica y un guitarrista. El acordeonista que comienza a tocar en la tarde avanzada y otros músicos que tocan esporádicamente. Con estos últimos no llevé a cabo entrevistas.

El público, es decir, la gente que pasa por el puerto, constituye también un sujeto de estudio de la investigación. No obstante, dada la efemeridad de las temporalidades de la calle, el acercamiento a personas del público fue por lo general breve y con recursos metodológicos menos centrados en la oralidad – es decir, lo que se dice – que los incorporados para los músicos con quienes tuvimos más tiempo de copresencia.

Finalmente, dado que la música callejera se enmarca en regulaciones institucionales de la ciudad, un tercer sujeto de estudio fue el Consejo de la Ciudad de Sydney, que es la instancia institucional que da los permisos y establece condiciones de la música callejera.

La materialidad sonora abordada desde distintas perspectivas acústicas o puntos de audición constituyó también un material de análisis y se basó técnicamente en la grabación de los sonidos y de los paisajes sonoros del puerto. La significatividad social de esta auralidad capturada¹⁶ fue interrogada a partir del diálogo con los sujetos de estudio previamente mencionados.

2.3 Justificación

La geografía se ha desarrollado como una disciplina principalmente ocupada por lo visual, lo cual se ha dejado ver tanto en su discurso como en sus metodologías entre las cuales el mapa ha sido uno de los instrumentos más privilegiados (Roulier 1999; Sui 2000: 323). No obstante, otros sentidos constituyen un componente fundamental de la relación entre el ser humano y el espacio (Tuan 1974, Porteous 1982). El estudio geográfico de lo sonoro implica transgredir el predominio de lo visual y explorar otras texturas de la realidad (Pocock 1989). Esta investigación contribuye, con la exploración de lo sonoro, al conjunto de estudios emergentes que indagan sobre dimensiones sensoriales previamente inexploradas que pueden resultar relevantes para comprender procesos geográficos.

La relación entre lo sonoro y el espacio ha sido estudiada con cierta constancia desde la década de 1970, aunque frecuentemente desde ópticas disciplinares distintas a la geográfica. Se han estudiado aspectos fenomenológicos y sensoriales de dicha relación desde la musicología (Feld 1982, 1996; Zuckerkandl 1956), la geografía humanística (Carter 1992; Pocock 1989, Porteous 1990; Porteous et.al. 1985; Rodaway 1994; Tuan 1974, 1976, 2004), y los estudios sonoros o *sound studies* (Altman 1992; Balazs 1985; Chion 1992; 1994; Gorbman 1987; Stilwell 2001) pero la relación entre lo sonoro y lo

¹⁶ Cabe señalar que la grabación de sonido, así como otras formas de tecnificación de la percepción, nunca es simplemente una “captura fiel” de la realidad, sino implica un proceso de producción. La selección de los puntos de audición, la orientación y las propiedades técnicas de los micrófonos producen una nueva auralidad cuya relación respecto a la realidad sonora nunca es una mimesis en cuanto a re-presentación.

espacial ha tendido a ser abordada sólo lateralmente o complementariamente a investigaciones con otros objetivos¹⁷.

Se ha estudiado la materialidad de la relación entre el espacio y lo sonoro desde la electroacústica (Cage 1961, Shafer 1977) pero estos trabajos prestan poca atención a las dimensiones sociales de la relación. Hay algunos estudios que se ubican en niveles más intermedios entre la materialidad y la subjetividad como importantes trabajos desde la geografía cultural (Amphoux 1994; Carney 1994; Cohen 2002; Connell y Gibson 2003, 2005; Kong 1996; Leyshon, Matless y Revill 1998) considerando por ejemplo la existencia de paisajes musicales y sonoros en los que se materializa la relación entre música, espacio y sociedad (Amphoux 1994, Burke 1983, Revill 2000) aunque las especificidades sonoras y espaciales no son tomadas en cuenta en profundidad, como si se estuviera analizando cualquier otro proceso que ocurre “en” el espacio.

Desde posturas post-representacionistas en geografía se ha puesto énfasis en las prácticas musicales como prácticas sociales (Anderson 2004; Anderson et.al. 2005; Bull 2000, Morton 2005). Estos trabajos consiguen comprender las dimensiones espaciales de la música y el sonido y las dimensiones sonoras y musicales del espacio, y en ese sentido son más cercanos a los propósitos de esta investigación.

Sin embargo, ha habido una escasez general de estudios que presten énfasis en las prácticas sociales y que también consideren aspectos fenomenológicos y experienciales en el contexto de la música callejera. Esta investigación estaría contribuyendo a reducir ese vacío de estudios. En la articulación de los significados, las prácticas sociales y la materialidad se encuentra un rico material de análisis para el estudio de la música y el sonido desde la geografía.

La investigación de Bull (2000) sobre la producción sonora de la ciudad a través del uso de aparatos de reproducción musical individual atraviesa los distintos niveles que he planteado que me interesa estudiar. No obstante, hay diferencias importantes entre la música pre-grabada en un *walkman* y la música en vivo de la calle. La música misma y no sólo la manera en la que se vive experiencialmente, está siendo reelaborada en la interacción en los escenarios callejeros. De esta manera esta investigación puede verse hasta cierto punto cercana al trabajo de Bull pero ahora en el contexto de la música en vivo en contextos callejeros. Ello implica considerar con mayor profundidad el concepto de interacción como actividad de producción de situaciones, momentos de co-presencia situados y entramada en una red de significación social, así como fue entendida por los sociólogos del interaccionismo simbólico (Cooley 1922; Mead 1934; Goffman 1959; Blumer 1969).

Cabe también destacar que no hay estudios empíricos sobre música y espacio en uno de los principales sitios de música callejera de Sydney, lo cual es un ejemplo de la escasez general de estudios sobre música callejera desde que Tanenbaum realizó su estudio de la música en el metro de Nueva York (Tanenbaum 1995). Así, este estudio contribuirá a la mejor comprensión de la articulación entre prácticas culturales y una ciudad que busca proyectar una imagen de una “ciudad global” cultural y financieramente atractiva (Hall 2005).

¹⁷ Con la excepción de Steven Feld (1982) cuyos estudios han explorado la interiorización de la materialidad sonora en elementos de expresión musical. No obstante los estudios de Feld han prestado poca atención a las relaciones socioespaciales en las que se da esa interiorización.

2.4 Geografía y Música. Articulaciones en proceso.

Los cruces entre geografía y música pueden remontarse, desde una perspectiva amplia, a los debates sobre las relaciones entre espacio, tiempo y arte. Schopenhauer y Nietzsche particularmente desarrollan una concepción del mundo a partir de metáforas musicales¹⁸. No obstante, predominantemente en estudios más enmarcados disciplinariamente en la geografía y la música las relaciones entre geografía y música han tenido cierta tendencia a estudiar el fenómeno musical como cualquier otro proceso que ocurre “en” el espacio – un espacio relativo – con cierta distribución y que puede ser mapeado¹⁹. Así se hacen mapas y atlas de la música como se hacen mapas y atlas de la producción de queso, de cuencas hidrográficas o de la densidad de la población. Una visión “desde arriba” y desde lejos sobre la distribución de la música “en” el espacio puede hacer visibles ciertas relaciones que no serían identificables desde cerca. Pero probablemente es mucho más lo que hace invisible, y sin duda lo que se silencia al no considerar la esfera en la que de hecho se despliega el acontecimiento musical y sonoro. Lo específicamente sonoro y lo específicamente espacial de la relación tal como ocurre en la experiencia de las personas ha sido frecuentemente olvidado.

Más cercana a las inquietudes de Schopenhauer sobre las dimensiones vividas de la música, la investigación se nutrió de estudios preocupados por la experiencia espacial de la música y del sonido. En este capítulo presentamos una discusión en torno a esos estudios en relación a los conceptos que guiaron al objeto de la investigación.

La investigación no se desarrolló linealmente en una fase de lectura de teorías, después en una fase de trabajo de campo y finalmente en una fase de análisis; sino hubo constantes superposiciones de distintas actitudes heurísticas, de manera que un capítulo que condense todas las discusiones conceptuales que fueron consideradas en la investigación no sería fiel al espíritu de este trabajo. No obstante, para dar una idea sobre los conceptos principales que articularon a la investigación, a continuación se presentan las aproximaciones que en distintos niveles constituyeron a esos conceptos articuladores. Una discusión más detallada de algunos de los conceptos que aquí se presentan podrá encontrarse en el desarrollo de los siguientes capítulos.

¹⁸En *El Mundo como Voluntad y Representación* Schopenhauer plantea que la voluntad y la representación no están separadas causalmente, sino que voluntad y representación son una misma realidad. Así, la música no es una re-presentación de una cosa-en-sí que es independiente de la experiencia sino una expresión vital de la voluntad, del empuje que constituye al mundo; es voluntad y representación en el mismo movimiento (Schopenhauer 1818: 261). Por eso la música intensifica la experiencia, porque condensa la voluntad del mundo, su movimiento. “Cuando nos dejamos llevar por una sinfonía sentimos que los eventos del mundo y de la vida pasan frente a nosotros” (Schopenhauer 1818: 263). Esta noción tuvo importante influencia en Nietzsche, quien en *El Nacimiento de la Tragedia* concibe a la música como una fuerza con cualidades dionisiacas, que no tiene la lógica representacional del lenguaje conceptual y que sólo puede comprenderse como fenómeno vivido. Para una discusión más detallada sobre la filosofía de la música de Schopenhauer ver la compilación de Dale (1996) y sobre Nietzsche ver Liébert (2004).

¹⁹ Por ejemplo la mayor parte de los trabajos de la *Geografía de la Música* de George Carney han sido dedicados a describir la distribución de géneros musicales en distintas regiones de Estados Unidos (Carney 1977, 1979, 1994, 1999). Aproximaciones similares pueden encontrarse en la *geografía del rock* de Richard Butler (Butler 1984) y otros trabajos sobre difusión de géneros musicales (Nash 1968; Ford 1971; Glasow 1979; Gray y Osborne 1996). Estos trabajos han levantado temas relevantes, como la manera en que los textos musicales se difunden por medio de la migración y de los circuitos de comunicación masiva como el radio y la televisión. No obstante, estos trabajos no exploran cómo se constituyen esos procesos. Por ejemplo, describen cartográficamente los lugares de ensayo, ejecución y escucha de la música, sin atender detalladamente a cómo es que se trazan los vínculos entre las personas, la música y esos lugares.

2.4.1 Auralidad y musicalidad

Desde los siglos de expansión colonialista europea ha habido un largo debate sobre si la música y el gusto musical son universales en la típica oposición naturaleza / cultura (Hargreaves 1998). El debate se ha caracterizado por numerosas preguntas como por la “esencia de la música”, el “significado de la música” y la distinción entre música y sonidos. Durante el siglo XX, hubo un cambio de una concepción universalista de la música hacia un relativismo cultural de la música: lo que para una cultura es música para otra no lo es, por lo que se pasó de una postura esencialista a una postura contextual que puede ilustrarse en la famosa formulación de John Blacking de la música como sonido humanamente organizado (Blacking 1973). Recientemente ha habido un resurgimiento de posturas que sugieren que hay bases *biológicas* de la música, identificando por ejemplo zonas cerebrales responsables de la entonación (Peretz 2006)²⁰.

El problema de las reflexiones y estudios sobre “la naturaleza de la música” o “la naturaleza del sonido” es que se piensa en una naturaleza fija, como en una suerte de dato fundamental que está escondido y que debemos descubrir. Varios trabajos influidos por las investigaciones de Lakoff y Johnson (1999) han sugerido que la percepción no consiste en la recolección de datos que están en el mundo sino que la percepción implica acción; la percepción es *action-based* (Varela 1999: 16). Por ejemplo, se suele pensar que los colores están en el ambiente y nosotros sólo los capturamos. Sin embargo, con la información producida en estudios de la evolución de varias especies tenemos mayores razones para pensar que el gradiente de colores que podemos percibir fue algo que los animales hemos ido construyendo con la acción. Así, para diferenciar entre distintos tipos de hojas, los primates fueron desarrollando la percepción de distintos tonos de verde; pero esos distintos tonos de verde no pre-existieron a las acciones de selección (Lucas *et.al.* 1998).

Este tipo de consideraciones que fueron importantes en el desarrollo de la geografía humanista (ver por ejemplo Lowenthal 1961: 247-248) son retomadas en esta investigación respecto al sonido. El sonido como fenómeno físico es el choque de partículas con distinta frecuencia en un medio, pero no puede comprenderse de manera separada a la actividad humana. No hay sonido sin personas; eso sería únicamente partículas chocando y no sonido. Tradicionalmente se divide lo sonoro, como el fenómeno independiente a la experiencia, y lo auditivo como la percepción del sonido; pero como hemos destacado, el sonido ocurre en la dimensión de lo vivido; escuchamos sólo lo que es relevante en nuestro mundo de vida. No es relevante para nuestra vida práctica captar micro-vibraciones en el aire o en el agua que no nos afectan; esas vibraciones sólo son silencios para el ser humano.

²⁰ Cabe mencionar que no obstante la relevancia de la información producida en estas investigaciones de corte biologicista, en general cometen un descuido epistemológico que me parece crítico: al encontrar una manifestación celular y neurológica de fenómenos complejos como el de la música, le atribuyen una propiedad causal como si el fenómeno se *originara* en un dominio meramente biológico. Es como cuando se infieren relaciones causales de una correlación estadística. No estoy de acuerdo en trazar una muralla entre lo social y lo biológico pues siguiendo los trabajos de Varela, Deleuze, Maffesoli, Morin y Sloterdijk pienso que lo social es una biología compleja. Por la misma razón no se puede reducir lo social a una visión simplista de lo biológico, donde la mirada humana se reduce al nervio óptico y la música al hemisferio derecho del cerebro.

El estudio del sonido no debería entonces desvincularse del estudio de la experiencia del sonido. La división entre lo sonoro y lo auditivo no es tajante. Así, incorporamos en la investigación lo que se ha venido llamando el pensamiento difuso: “¿(...) en qué momento cruza la línea de ser manzana a no serlo más? Cuando tienes media manzana en la mano la manzana está tanto como no está. La media manzana es una manzana *difusa*, el gris entre lo negro y lo blanco. *Lo difuso es lo gris*” (Kosko 1994: 4).

Partiendo de estas reflexiones es como ha ido surgiendo la voz de “auralidad” que puede ser entendida como el conjunto de sonidos del mundo social, lo cual incluye sonidos escuchados, intencionados e imaginados (Sui 2000). Para hacer énfasis en la dimensión socialmente construida del sonido, el término de “auralidad” abarca todos los elementos que son considerados auditivamente por un grupo social. Como ha mostrado Sloterdijk (2003a) no nacemos sabiendo escuchar, sino que aprendemos socialmente a escuchar, por lo que cuando escuchamos al mundo no se trata de un individuo escuchando aislada e independientemente, sino de la sociedad escuchándose a si misma a través del individuo que ha aprendido a escuchar en *sonosferas colectivas* (Sloterdijk 2003a: 462). La auralidad es por tanto la trama socialmente tejida en el plano de lo sonoro. Además, el sonido como forma de relacionarse semióticamente con la realidad, es decir, como forma de valorarla, deriva en que las personas plantean problemas cotidianos en términos sonoros como diálogo, agudo, grave, resonante y otras metáforas para imaginar auditivamente la realidad (Hibbits 1994). La auralidad abarca entonces sonidos que están relacionados con la sociedad, sonidos socialmente reconocidos – aún cuando estén siendo imaginados. Al plantear a la investigación desde el ángulo de la auralidad nos interesa explorar los aspectos sonoros del puerto de Sydney en tanto que son socialmente reconocidos y valorados auditivamente. El concepto de auralidad es incorporado en la investigación para pensar en un dominio difuso de relaciones entre experiencias personales y construcciones intersubjetivas del sonido.

La auralidad está estrechamente relacionada a la musicalidad. Musicalidad es un concepto más amplio que el de “música” y busca romper con las delimitaciones tradicionales que hay respecto a lo que es o no es música. El concepto de musicalidad busca romper con aproximaciones esencialistas a la definición de la música, y en cambio concibe lo musical como algo abierto a las resignificaciones por las relaciones sociales. Como observa Custodero (2006) “música” es un concepto que implica varias preconcepciones de una definición acordada sobre la música, como si fuera un objeto estático y no un proceso dinámico, o una actividad, un verbo. La musicalidad es entendida, de una manera más amplia, como el encuentro humanamente organizado con el sonido, generalmente en ritmos y melodías, y que involucra no sólo a profesionales de la música, sino a todas las personas que en su vida cotidiana llevan a cabo actividades rítmicas, melódicas y acústicas – actividades de musicalidad (Custodero 2006). La sensación de *estar-con* lo sonoro, siempre moldeada por experiencias compartidas, es una primera sensación de musicalidad, una disposición afectiva frente a lo sonoro (Custodero 2005). De manera similar, retomamos el concepto de musicalidad para concebir la música no como algo estático, sino que emerge según los sentidos otorgados a la auralidad. La música de los músicos del puerto de Sydney está en constante mezcla con los sonidos de la ciudad, que pueden ser confundidos con motivos musicales. Entonces no partimos de una definición fija de lo que es o no es música, sino la intentamos escuchar en una serie de matices, gradientes e intensidades.

2.4.2 Mundo de vida y experiencias auditivas.

El estudio del sonido con relación a la experiencia se plantea en la investigación a partir del término de la tradición fenomenológica de *mundo de vida* o *Lebenswelt*. En su esfuerzo por estudiar la “actitud natural” en la que damos por sentado las cosas sin cuestionarlas, Husserl desarrolla la noción de “mundo de vida” (*Lebenswelt*) como el “mundo que intuitivamente nos rodea” (Husserl 1936: 151). Heidegger retoma la idea de Husserl de mundo de vida pero no subsumida por una conciencia pura, como Husserl buscaba comprenderla; sino como un ser-en-el-mundo (*Dasein*) cuya comprensión del mundo no puede desvincularse de su existencia situada o su *umwelt* (De la Cruz 2005). Es decir, no podemos pretender comprender nuestra experiencia fuera de nuestra experiencia; en todo caso podemos considerar cómo nuestras comprensiones del mundo están moldeadas por nuestro ser-en-el-mundo²¹. Entendiendo al ser humano como un ser social, su experiencia del mundo de vida es también social, como sugirió convincentemente Schutz (1967). Lo que sentimos, incluso como algo muy individual, es resultado de incorporaciones de la trama social de significados otorgados al mundo.

2.4.2a Abordaje desde la Geografía Humanista.

El lugar y el espacio; nuestro “aquí” y “hacia allá” del despliegue de nuestra actividad en nuestra vida cotidiana es uno de los procesos que más damos por sentado, que sentimos como natural sin cuestionarlo (Casey 1996: 14). El trabajo de Heidegger fue apropiado por la geografía humanista para replantear el estudio del espacio desde la experiencia, lo que constituye al *lugar*, la dimensión vivida del espacio (por ejemplo Dardel 1952; Buttimer 1976; Relph 1976; Seamon 1979). Desde estas aproximaciones se empezó a estudiar la relación entre el espacio y el sonido desde el plano de la experiencia. Por ejemplo Yi-Fu Tuan destacó que los sonidos condensan un sentido de volumen y de distancia: los sonidos graves son más voluminosos que los sonidos agudos y los sonidos débiles son más distantes que los sonidos fuertes (Tuan 1977: 14-15; 1989b: 239). La experiencia del sonido es entonces una suerte de encarnación del espacio-tiempo; escuchamos el mundo para saber lo que ocurre a nuestro alrededor. Escuchar es una manera de medir experiencialmente al mundo (Feld 1996: 97). Mientras que con la vista generamos información más detallada sobre el mundo, con el sonido podemos estar alerta al ambiente general, y por ello somos más vulnerables al sonido (Tuan 1974: 8).

Siguiendo la terminología de Heidegger, el sonido parece producir espacio, o *espaciar* (*spacing, raumen*), aclarar (*roden*) la vegetación para el habitar; como un proceso de liberar (*freigabe*) lugares (*orten*) (Elden 2001: 90-91). En este sentido, escuchar es una actividad para afirmar la existencia, para sentirse ahí. Nuestro cuerpo es una caja de resonancia que vibra con el acontecer del mundo. “El sonido, la escucha y la voz marcan una conexión corporal entre sensación y emoción dada la coordinación entre el cerebro, sistema nervioso, cabeza, oídos, pecho, músculos, respiración y transpiración” (Feld 1996:97). Eric Dardel ya observaba (o escuchaba) que “la realidad geográfica resuena en nosotros” y es así como Beethoven, Weber y Debussy logran expresar la armonía musical que vibra en el espacio campestre, silvestre o marino (Dardel 1952: 53).

²¹ Como observa Slavoj Zizek “Cuando te encuentres a una persona que diga estar curada de toda creencia, aceptando la realidad social tal como es deberías contestar con una pregunta simple pero intrincada: ¿Cuál es tu artilugio, tu escotilla de escape ilusorio?” (Zizek 2001).

2.4.2b Técnicas sonoras y transformación del espacio

En esta investigación retomamos el mundo de vida como horizonte de estudio de procesos de auralidad y musicalidad y los estudiamos en relación con la técnica como capacidad de transformación del medio. La técnica ha sido objeto de atención en geografía desde la *anthropogeographie* de Ratzel y la escuela geográfica de Vidal de la Blache (Buttimer 1971: 45) Aunque la técnica se estudiaba a partir de formas visibles del paisaje²², materialidades duraderas y transformaciones lentas características de los espacios rurales (Buttimer 1971: 56; Hiernaux 2007: 243) el estudio de la técnica puede hacerse desde un mayor acercamiento al mundo de vida, que por cierto no está aislado de materialidades más duraderas (Buttimer 1978: 62).

La dimensión acústica de la técnica la entendemos también desde un gradiente difuso. En primera instancia transforma el mundo de vida del habitante, pero su intensidad y alcance transformador puede extenderse hacia horizontes más amplios, como cuando se utiliza equipo electrónico de reproducción musical, o más aún, cuando se construyen por ejemplo salas de concierto, especialmente intencionadas para la actividad musical. En esta investigación consideramos los usos de la música para la transformación de los lugares que constituyen el mundo de vida de los músicos y los públicos del puerto de Sydney, por ejemplo la construcción de “la interioridad en la exterioridad” (Lindón 2006:439).

2.4.2c Música y experimentación. El empirismo radical de Deleuze y Guattari

El trabajo de Deleuze y Guattari en *Capitalismo y Esquizofrenia* ha sido influyente en varios estudios sobre los usos de la música en la transformación del habitar, pues plantean que las prácticas sonoras son utilizadas para la formación y la transformación de la territorialidad, es decir, nuestra relación afectiva con los territorios entendidos como modos de organización de la experiencia (Lindón 2000: 11; Sack 1997: 90). Con la música trazamos territorios y transformamos territorialidades:

- I. El niño en la oscuridad, lleno de miedo, se conforta a sí mismo cantando bajo su aliento. Perdido, encuentra sustento, se orienta con esta pequeña canción lo mejor que puede. La canción es como un esbozo de un centro calmante y estabilizante, calmado y estable en el corazón del caos...
- II. Ahora estamos en casa. Pero la casa no es pre-existente: fue necesario trazar un círculo alrededor de un centro frágil e incierto, para organizar un espacio limitado... las fuerzas del caos son mantenidas afuera... Las radios y televisiones son como paredes de sonido alrededor de cada vivienda marcando territorios.
- III. Finalmente uno abre una fisura en el círculo... dejando entrar a alguien, llamándole o saliendo uno mismo. Uno se lanza hacia delante con una improvisación... uno se aventura desde la casa con el tejido de una melodía

(Deleuze y Guattari 1972).

²² En el capítulo 6 se presenta una discusión más detallada sobre la consideración del paisaje desde este trabajo.

Partiendo de las ideas de Deleuze y Guattari, Jean-Paul Thibaud hace su investigación doctoral en 1992 sobre el uso de la “música portátil” como táctica urbana de demarcación de territorios y de configuración de lugares (Thibaud 1994). La comprensión de la práctica humana en relación con la tecnología y la técnica ha estado influida por el trabajo de Michel de Certeau, quien sugiere que hay ciertas “tácticas” en la vida cotidiana por ejemplo en desplazamientos en las ciudades, que sirven para modificar nuestra manera de habitar (De Certeau 1984). Otros trabajos incorporan la noción de la “tecnología del yo” desarrollada por Michel Foucault como prácticas que permiten a las personas realizar ciertas operaciones para transformarse a sí mismos (Foucault 2004: 146).

2.4.2d Música y sociología de la vida cotidiana

Particularmente el trabajo de Tia DeNora que ha ido desarrollando a partir de su investigación sobre el uso de la música para la construcción y transformación del lugar de trabajo (DeNora 1986) constituye una importante aportación al estudio sobre el aspecto transformador de la música en la vida cotidiana desde la concepción de la música como tecnología. A partir de extensas investigaciones empíricas basadas en entrevistas en profundidad, DeNora ha sugerido comprender a la música como una “tecnología del yo” (DeNora 1999, 2000). Las personas utilizan la música para ser conmovidas, relajarse, “ponerse las pilas”, alegrarse, evocar un momento del pasado, hacer ejercicio, o simplemente “dejarse llevar” (DeNora 2000: 41-43). Así, la música es vista (escuchada) como un instrumento de trabajo emocional para producir “disposiciones” afectivas (DeNora 2003: 92, 96)²³.

Desde una perspectiva más cercana a discusiones fenomenológicas desde la sociología urbana (por ejemplo de Walter Benjamin y de Sigmund Kracauer) Michael Bull (2000) estudia el uso de la música en estéreos personales como una “administración de la vida cotidiana” (*management of everyday life*). No obstante el término industrialista por el que opta Bull (administración), su discusión sobre el uso de la música es cercana a concepciones de la música como tecnología. Por ejemplo, retoma de Kracauer la idea de que las experiencias urbanas están tecnologizadas a través de distintas configuraciones sonoras. Desde 1929 Kracauer sugería que con el uso de los audífonos, las personas se transportan a otros lugares; sus cuerpos están quizá en un cuarto pero sus mundos sentidos están en otro lado: “Quién podría resistir la invitación de esos audífonos atractivos? Brillan en las salas y se enredan alrededor de las cabezas sin dificultad (...) las personas están sentadas unas junto a otras pero como si sus almas viajaran a un lugar distante” (Kracauer 1995 en Bull 2000: 8)²⁴. Una observación que hace Bull sobre la música como tecnología es su capacidad de transformar también la experiencia del tiempo, en tanto que las personas con las que hizo sus entrevistas en profundidad comentaban sobre cómo usan la música para “pasar el rato” (Bull 2000: 195).

²³ Hay trabajos similares para otras sensorialidades, como el trabajo de Tuan (2006) y Crowley (2006) sobre el uso de estéticas táctiles para producir un sentido del hogar. La casa hogareña emerge táctilmente como un lugar de texturas de seguridad y tranquilidad (Crowley 2006: 83).

²⁴ No pudimos leer directamente el texto de Kracauer porque es de muy difícil acceso.

2.4.2e Geografía de las prácticas musicales.

Ben Anderson ha estudiado desde la geografía la manera en que la música es utilizada para transformar “los espacios del aburrimiento” en los que el tiempo parece pasar incómodamente lento (Anderson 2004a), para evocar lugares del pasado (2004b) y la música como una tecnología de la esperanza, que transforma los espacios vividos de las personas produciendo un *sentir* o una disposición optimista (Anderson 2002, 2006). Anderson hace énfasis en la necesidad de prestar atención a las prácticas musicales de las personas que se tejen en tramas sociales (Anderson, Morton y Reville 2005). Esta aproximación, que se enmarca en lo que se ha venido llamando *teorías no-representacionales* (Thrift 2008) es cercana a la etnometodología desarrollada por Harold Garfinkel, que concibe a los hechos sociales como realizaciones prácticas, atendiendo a los procesos mediante los cuales “se crean y sostienen escenarios sociales organizados” (Wolff 1982: 111).

DeNora hace énfasis en la dimensión estética de la agencia humana, prácticas que no pueden concebirse desde una racionalidad instrumental sino que se trata más de *poiesis* que de *praxis* (DeNora 2000: ix). La noción de *poiesis* que suele estar asociada al trabajo en neurofenomenología de Humberto Maturana y Francisco Varela, consiste en concebir a la vida como un proceso que requiere una constante actualización, pero una actualización inventiva y no meramente repetitiva, es decir como una poética (Maturana y Varela 1980). La invención es un movimiento poético, de donde viene el nombre de *poiesis*. La agencia humana requiere de esa actividad inventiva o poética, con cualidades estéticas para actualizarse de nuevas maneras.

Desde estas concepciones, la espacialidad resultante de la actividad musical está en constante actualización según las prácticas de las personas involucradas. Las personas están haciendo y rehaciendo sus espacios vividos y sus espacios de interacción al ejecutar su instrumento y al relacionarse de ciertas maneras con los públicos. En el puerto de Sydney las distintas trayectorias biográficas de los músicos y de los públicos dan lugar a distintas prácticas que tejen lo musical con lo espacial, por lo que nos basamos en las incipientes investigaciones de la geografía de las prácticas musicales (Anderson, Morton y Reville 2005) para estudiarlas en el caso del puerto de Sydney.

2.5.3 Medio construido.

Estudiar la manera en que las actividades de musicalidad transforman al espacio nos lleva a considerar la cuestión del paisaje y el medio construido. No obstante, al centrarse en lo visual y en materialidades de largas duraciones, el estudio geográfico del paisaje tradicionalmente ha tendido a ignorar los aspectos sonoros. Los *paisajes sonoros* son paisajes en movimiento, como el paisaje de las olas del mar. En la investigación incorporamos el trabajo de Daniel Hiernaux sobre los paisajes efímeros y fugaces (Hiernaux 2000, 2007) que permite estudiar el paisaje desde unos registros más amplios a los de las materialidades estables y lentas, tomando en cuenta micro-espacios y las perspectivas del habitante (Hiernaux 2007: 260). Esto es relevante pues no hay un único paisaje sonoro sino que cambia según los *puntos de audición* (Carpenter y McLuhan 1960). Por ello es necesario romper con la idea de un paisaje en-sí, independiente de la experiencia y la actividad de las personas. El medio es construido tanto material como

socialmente²⁵. El trabajo de Alicia Lindón (2007b) sobre los paisajes invisibles como construcciones sociales pone de relieve justamente el carácter dinámico del paisaje al estar en un constante proceso de reconstitución por la subjetividad social (Lindón 2007b: 219). La aproximación al paisaje desde la investigación fue entonces desde estas perspectivas más abiertas a la diversidad de procesos espaciales, partiendo de la consideración del habitante.

Así, el concepto de *paisajes sonoros* (Schaeffer 1970; Porteous y Mastin 1985; Amphoux 1994; Smith 1994; Augoyard 2004) puede ser particularmente útil para analizar relaciones socioespaciales de distintos tiempos. Por ejemplo, la transformación de la diversidad biológica y cultural del planeta se puede estudiar en relación con un cambio en el dominio acústico del espacio habitado (Carter 2001, Wrightson 2000: 10). La vida humana no suena igual en los viñedos italianos al atardecer que en una calle bulliciosa rodeada de altos rascacielos al medio día. Estas consideraciones han sido centro de atención de la arqueología del sonido que busca preservar el patrimonio sonoro como expresión cultural, proponiendo por ejemplo “políticas de ruido” para prevenir la “contaminación sonora”, lo cual ha dado lugar a varias actividades de “gestión sonora” (Roulier 1999). Pero como se ha observado, lo que es ruido para algunos puede ser música para otros (Attali 1985: 35) por lo que el estudio de la dimensión política del paisaje sonoro debe tomar en cuenta negociaciones de las relaciones de los espacios sonoros y de ejecución musical, que son relaciones de auralidad – cómo se valoran socialmente un conjunto de sonidos situados y cómo la situación (*situatedness*) del proceso implica un marco o un contexto desde el que son indexicalizados²⁶ los sonidos.

Retomamos entonces trabajos que estudian las políticas de paisaje sonoro no sólo como las políticas formales con códigos escritos, sino en constantes negociaciones. Los trabajos de Lily Kong sobre redefinición de la *identidad local* de la música popular en Singapur apuntan a la manera en que la música es utilizada para generar ciertos sellos de originalidad del lugar (Kong 1995, 1996, 1997, 1999). Esto es relevante para el puerto de Sydney, donde se juega con la idea de iconicidades australianas para generar atractivo de los lugares. Los trabajos de Chris Gibson y John Connell han observado el papel de la música en el contexto de la economía de la experiencia, donde el ambiente artístico de una ciudad es un elemento importante en la competencia entre las ciudades globales por atraer capital financiero (Connell y Gibson 2000; 2003; 2005).

En este punto retomamos las consideraciones sobre la música como tecnología afectiva de transformación del mundo de vida, pero reflexionando sobre los usos de la música en la construcción de atmósferas afectivas colectivamente compartidas (Böhme 2000; Fernández-Christlieb 2000: 162-163; Sloterdijk 2005), el *aire* de un lugar (Latour 2006). Peter Damian y Kate Damián, con relación a la toposmia (la dimensión olfativa del espacio) han estudiado el uso de fragancias para la creación de disposiciones afectivas en el espacio, en lo que llaman *environmental fragancing* (Damian y Damian 2006), o lo que Lucienne Roubin llamó el *campo odorífico preferencial*, que influye en las actividades

²⁵ En la investigación incorporamos una noción ampliada de la materialidad como fisicalidad, que incluye procesos vaporosos como el sonido, las texturas, los aromas y las reacciones químicas (Porteous 1990). Así se viene hablando también de *smellscapes* (Porteous 2006) y *skinscapes* (Howes 2006). También nos parece pertinente la consideración de Lynne Baker (2007) que los objetos y eventos de la vida cotidiana no pueden reducirse a las moléculas que los constituyen, pues es el sentido que les otorgan las personas lo que los hace objetos ontológicamente relevantes en el plano de lo cotidiano.

²⁶ La indexicalidad se refiere al contexto en el que cobra sentido un fenómeno. Las actividades humanas son actividades situadas, y la situación de la actividad moldea el sentido del acontecimiento (Wolff 1982: 137).

humanas (Maffesoli 2000: 33). En la investigación estudiamos cómo es que la música aromatiza al espacio, por plantearlo metafóricamente²⁷. Algunos estudios se han empezado a hacer esta pregunta. Por ejemplo Michelle Duffy ha estudiado el uso de la música en festivales para generar un sentido del lugar, un sentimiento de pertenencia y de vinculación identitaria a nivel comunitario (Duffy 2000; 2003; Duffy y Gibson 2007). El uso de la música en festivales ha ganado relevancia en los últimos años como generador de capital financiero localizado (Connell, Gibson y Brennan-Horley 2007) por lo que la dimensión festiva de la calle adquiere relevancia también para los gobiernos locales (McLeay 2006: 92).

Como observa Daniel Hiernaux los festivales promueven crecientemente el consumo de actividades efímeras que “trastocan al paisaje tradicional”, como los conciertos de Jean-Michell Jarre sobre sitios históricos (Hiernaux 2007: 257). Lo nomádico está de moda (Bauman 1998: 83) y en ese contexto la música como ambiente de movimientos incesantes adquiere relevancia. Siguiendo estas ideas, en la investigación estudiamos cómo se da la invención de musicalidades y auralidades como tecnologías estéticas – es decir, cómo las personas en su relación socialmente compartida con lo sonoro y lo musical, utilizan elementos acústicos para transformar los espacios vividos de la ciudad. Maffesoli sugiere que cuando se usa la palabra estética es en el sentido “de una emoción común que tiene efectos sobre la estructuración social” (Maffesoli 2000: 33). La actividad estética de la musicalidad como actividad transformadora de la afectividad – ese magma de sentimientos desde el que desplegamos nuestra vida (Fernández-Christlieb 1999) puede ser utilizada como *política atmosférica* – aquellos elementos materiales que envuelven la experiencia humana y que hacen posible la transformación colectiva de la sociedad; como los sistemas de ventilación de los sitios donde se reúne la gente, que permiten la continuación de la vida pulmonar de los actuantes (Sloterdijk 2005, 2005b). Desde estas perspectivas la dicotomía de si deberíamos estetizar la política o si deberíamos politizar la estética se disuelve en un mismo movimiento, lo que Jacques Rancière llama la política de lo estético (Rancière 2004). Intentamos analizar también la relación de la materialidad efímera y fugaz de la música a materialidades más duraderas como las de los edificios que canalizan el sonido.

2.5.4 Interacción social

Como se ha venido poniendo de relieve, nuestro despliegue experiencial no es individual, nuestra auto-invencción requiere del contacto con otras personas. Nos reconocemos en otras personas, nos vemos a nosotros mismos a través de ellas (Cooley 1902). La escuela del interaccionismo simbólico, apoyada durante la primera mitad del siglo veinte en el departamento de sociología de la Universidad de Chicago y con representantes como Charles Horton Cooley, George Herbert Mead, William Thomas, Herbert Blumer y Erving Goffman desarrolló importantemente el concepto de interacción como un concepto medular que articula al individuo y a la sociedad desde una concepción no dicotómica. Para los interaccionistas, el individuo sólo adquiere su individualidad a través de la interacción social – las relaciones de copresencia – de manera que su individualidad está construida socialmente y por tanto el individuo lleva consigo a la sociedad. Por otro lado, la sociedad requiere de individuos en interacción para reproducirse, y en cada interacción los individuos reconfiguran lo social (Cooley

²⁷ Y de hecho aunque la investigación se centra en el estudio de la dimensión auditiva, se considera que la experiencia espacial no está compartimentarizada en distintos sentidos, sino que hay importantes intensidades de sinestesia, de cruces entre distintas sensibilidades (Cytowic 2003).

1922). La interacción por tanto inaugura tanto al sujeto como a la sociedad. En cada interacción la sociedad y el individuo se reforman y moldean, de manera que incluso cuando las personas están solas, su actividad es autocomprendible en un marco socialmente construido a través de interacciones (Mead 1934). La interacción es una actividad dialógica, implica reconocimiento mutuo entre los participantes para lo cual es necesario que sus gestos y voces sean socialmente reconocibles – es decir, interpretables – desde la situación de la interacción (Blumer 1969).

En relación a la música, se ha sugerido que la música es un instrumento cotidiano de comunicación social que se desarrolla a partir de la interacción (Miell *et.al.* 2005). Esta perspectiva está influida por Dewey para quien el arte es esencialmente comunicativo; los objetos de arte son expresivos (Sawyer 2005: 50). “Incluso una composición concebida en la cabeza, y por lo tanto físicamente privada, es pública en tanto contenido significativo ya que es concebida con relación a la ejecución en un producto perceptible y que por lo tanto pertenece al mundo común y compartido” (Dewey 1934 en Sawyer 2005: 51). “Nos gusta la música porque representa, de forma cristalizada, la esencia de la vida social” (Sawyer 2005: 55). Justo por el carácter dialógico de la música, no podemos verla como un producto estático, sino como algo activo y experimentado/vivido (Sawyer 2005 162).

La interacción sociomusical produce lo que se ha llamado “escenarios” en dos sentidos: como sitio de confluencia de trayectorias (Delgado 1999) y siguiendo la metáfora dramática de Goffman, como el teatro donde ocurre el drama social (Goffman 1959). A lo largo de la investigación encontramos algunos riesgos al plantear la interacción musical en términos de escenarios, y tienen que ver con que la metáfora de la dramaturgia puede llevar a oposiciones del estilo esencia/apariencia; o interior/máscara exterior²⁸; y la idea que la acción ocurre “en” el escenario. No obstante, haciendo la aclaración que nuestro uso de la noción de escenarios no parte de esas oposiciones binarias y que es posible concebir al escenario como parte de la acción (como de hecho sugerimos que lo es en el caso del puerto de Sydney) el concepto de escenarios es fructífero para el análisis de la interacción musical, particularmente porque se pone de relieve la manera en que el lugar de encuentro indexicaliza – es decir, dimensiona contextualmente – los procesos de la interacción. Los límites de los escenarios no son estáticos, y particularmente en el contexto de la música callejera están en constante reconfiguración. Como observa Tuan los espacios festivos son multilocales, heterogéneos y cambiantes, las personas son actantes y públicos al mismo tiempo (Tuan 1989b: 240). Como los escenarios se construyen a partir de las prácticas del habitante y las prácticas son móviles, los escenarios tienen también movilidad y condensan relaciones provenientes de otros escenarios (Lindón 2006: 430 - 432). Considerar las maneras en que las personas tejen relaciones entre escenarios a través de sus prácticas es particularmente relevante en el contexto de la música callejera pues los

²⁸ Una lectura común de la dramaturgia de Goffman es que la gente oculta su verdadero yo detrás de máscaras, de sus gestos corporales, su vestimenta, su performatividad. No obstante, pienso que la relevancia del trabajo de Goffman consiste en que no hay un “verdadero yo” oculto que pre-existe a la interacción, sino el yo, o el *self* se produce en cada transacción preformativa. Por ejemplo, Paul Ekman ha observado que si las demás personas hacen voluntariamente expresiones faciales de disgusto, alegría, enojo, aburrimiento; la expresión es capaz de producir esas emociones en las personas (Ekman 2003: 33). Influido por la idea de Foucault que *el cuerpo produce al alma* (Foucault 1977: 30) el trabajo desde la teoría feminista de Judith Butler (1990) hace más énfasis en la manera en que la actividad preformativa que se da en la interacción social produce a la subjetividad. Cabe también precisar que la performatividad no es lo mismo que el “performance”; la performatividad consiste en una reiteración de normas que preceden y exceden al actante en el sentido que no es mero resultado de la “voluntad” del actante (Butler 1993: 24).

músicos con los que desarrollamos la investigación tocan en varios sitios, y no únicamente en el puerto de Sydney. Algunos de ellos han tocado incluso en varias ciudades del mundo. No obstante, el puerto de Sydney presenta escenarios particularmente relevantes para la música callejera, al grado que se ha identificado como un lugar para *performances específicamente situados*²⁹ (*site-specific performances*) (Burvill 2006). En la investigación estudiamos entonces cómo el puerto de Sydney condensa musicalmente a otros lugares a través de la mediación de las prácticas de auralidad y musicalidad de los públicos y los músicos.

2.5.4a Performatividad

Durante las últimas dos décadas se ha dado un gran interés en contextos angloparlantes sobre lo que se ha venido llamando *performance and performativity*, que a falta de un término equivalente en español se suele adoptar el anglicismo de *performance* y *performatividad*. Dado que la música callejera fue entendida en la investigación de manera considerable desde la noción de *performance* y *performatividad*, vale la pena aclarar este término que aún no encuentra una voz en español con suficiente acuerdo epistémico. En un resumen general, las distintas teorías que forman parte de los estudios de la performatividad, apuntan a que *somos lo que hacemos, hacemos lo que decimos, decimos lo que pensamos y pensamos lo que hacemos*. Es decir que lo que nos constituye como personas no es ninguna esencia o sujeto estable sino las prácticas, decires y pensamientos.

Un típico *performance*, por ejemplo, es el de una persona recitando un poema. Se trata por lo tanto de una función, una actuación, una interpretación, un entretenimiento, un actuar en público. Pero además *performance* también es desempeño, rendimiento, ejecución, un hacer. La palabra *performance* puede ser utilizada por lo tanto como un decir que se enmarca en una gestualidad, una situación de interacción, y que además es un hacer, un rendimiento, un desempeño. Las distintas aproximaciones al *performance* sugieren que en el mundo social, las cosas acontecen de manera *performativa*, con combinaciones de acción, discurso y pensamiento en un contexto interactivo como el de público y audiencia. Podemos ubicar, *grosso modo*, cinco tradiciones o posturas que han sido relevantes para el desarrollo de las teorías sobre el *performance* y la performatividad.

La primera, que ha tenido importante influencia en las demás, es la de la filosofía del lenguaje de John Austin y que también ha contado con el apoyo de Ludwig Wittgenstein desde sus *Investigaciones Filosóficas* en adelante, Herbert Paul Gricke y John Searle. Austin sugirió pensar al lenguaje como una forma de acción más que de mera información. En unas famosas lecturas tituladas *¿Cómo hacer cosas con palabras?* Austin (1955) insistió que las palabras hacen cosas, decir es hacer que las cosas pasen. Por ejemplo, cuando un sacerdote dice “los declaro marido y mujer” no se les está informando que están casados, sino se está llevando a cabo el acto de casamiento. Algo similar pasa con frases como “te bautizo”, “te perdono”, “te apuesto diez dólares”, “estás castigado”. Si empezamos a analizar de cerca al lenguaje, podemos ver que es muy común decir cosas para que tengan consecuencias prácticas y no sólo para

²⁹ Los *performances específicamente situados* o *site-specific performance*, son actos de carácter teatral, o de relación ejecutantes-audiencias que sólo tienen sentido en un sitio en específico porque las cualidades y características materiales y simbólicas de ese sitio son necesarias para el acto. El *performance*, o el acto, interactúa con las normas y códigos asociados al sitio donde tiene lugar, así por ejemplo en las ciudades, los elementos urbanos son parte indisoluble del *performance* (Burvill 2006).

informar. “Tengo hambre”, “te quiero mucho”, “ojalá que nos veamos el sábado” y casi cualquier frase además de comunicar algo, produce una situación que no existía. En ese sentido el hablar es performativo, porque tiene consecuencias prácticas. Decir es hacer. Desde la música, una concepción similar era la de Stravinsky, quien pensaba que una ejecución musical no se trataba tanto de informar o comunicar sino de producir una situación, un estado de ánimo (Stravinsky 1935).

La segunda escuela es la que se conoce como la etnometodología y que fue desarrollada importantemente por Harold Garfinkel. De manera similar a Austin, Garfinkel sugirió que lo que dicen las personas transforma situaciones prácticas, sólo que profundizó más que Austin en la comprensión sociológica del proceso. Las personas constantemente, a través de prácticas corporales y lingüísticas fabrican un mundo “razonable” para vivir en él (Coulon 1998: 34) de manera que muchas prácticas se enmarcan en lo que las personas han estado hablando y diciendo. Así “un enunciado no transmite sólo cierta información, sino que al mismo tiempo crea un contexto en el cual la información misma puede aparecer” (Wolff 1982: 132). Esto ha sido llamado “reflexividad” y se refiere a que las descripciones se convierten en constitutivas de lo que describen: “describir una situación es construirla” (Coulon 1998: 44). En este sentido, la propuesta de la etnometodología apunta a que las personas y las situaciones se están haciendo y rehaciendo en cada práctica y cada discurso.

Una tercera escuela es la del trabajo de Erving Goffman y su propuesta dramaturgica, que tiene una gran cercanía a las metáforas del *performance*. Partiendo de la noción interaccionista de que somos sociedades individuadas, Goffman (1959) sugiere que nos construimos como sujetos a partir de la interacción con otros, de ver cómo me ve el otro. Nos preocupa cómo nos ve el otro, porque en eso consiste quién soy yo. Entonces nos aseguramos de comunicar con nuestra actividad, aspectos que queremos que los otros reconozcan en nosotros. Nos presentamos ante los demás como en una presentación teatral, gesticulamos nuestro cuerpo y nuestros espacios de interacción para comunicar varios personajes – formas en las que queremos que nos interpreten los demás: el héroe, el trabajador, el inteligente, el sacrificado, el animoso, etc.. Lo que las dos tradiciones mencionadas planteaban en términos de lenguaje, Goffman lo plantea en términos de posturas, gestos y movimientos corporales, que vienen a constituir el *performance*. Hacer un movimiento o un gesto no sólo comunica algo sino que produce a las personas de cierta manera, y esa manera de producir personas está influida por códigos establecidos en las interacciones sociales, que a su vez se desarrollan como *performance* o actuación. Al querer ser reconocidos como ciertos tipos de sujetos o personajes, estamos produciendo esa tipología de subjetividad y nos estamos produciendo a nosotros mismos en el marco de la misma.

Judith Butler, basándose considerablemente en el trabajo de Foucault para quien el sujeto es una producción del lenguaje, desarrolla una perspectiva un tanto similar a la de Goffman pero desde un análisis sociopolítico tomando en cuenta el tema del poder: El sujeto no es una esencia de la que está compuesta la sociedad, sino una producción de ciertas relaciones de poder. Es a través de *sujetar* a los cuerpos, hacerlos responsables por sus acciones, que se crean los sujetos. Más que sujetos, hay procesos de subjetivación. Es la acción perceptible de los cuerpos la que indica las propiedades de los sujetos responsables de esa acción; propiedades que están sujetas a ser analizadas por discursos de verdad como los del Estado, la psicología clínica, la criminología, etc. Al sentirse vigiladas, las personas se esfuerzan en hacer visibles aspectos socialmente

deseables y aceptables de su actividad. Los hombres actúan de tal manera que se visibilice que son hombres y las mujeres actúan de tal manera que se visibilice que son mujeres, que son normales, sanos, y que no tiene porqué sospecharse de ellos desde algún discurso de normalidad. El “alma”, el sujeto sano, se vuelve así “la prisión del cuerpo” – subvirtiendo la fórmula cartesiana (Butler 1990, 1997).

La palabra “performance” en inglés, encapsula estas relaciones: hacer es actuar con cierta modalidad teatral; actuar teatralmente es hacer. “Performatividad” (performativity) refiere a las tramas interaccionales que preceden nuestra acción (Butler 1997). La manera en que caminamos, por ejemplo, por muy *propia* que pueda parecernos, es desde estas perspectivas, una forma social de caminar, socialmente producida y socialmente reconocida, que nosotros hemos internalizado, y que precede una actividad que consideramos natural. Si caminamos exageradamente, para impresionar a alguien, estaremos haciendo un “performance” evidente. Pero incluso si pretendemos caminar *naturalmente*, ese caminar estará inmerso en una performatividad que le antecede y que es actualizada con cada caminar.

Mientras el performance puede ser un evento aislado, la performatividad es reiterada y así nos construye como sujetos con ciertas cualidades (Butler 1994). Es por ejemplo la actividad reiterativa de cruzar las piernas y agachar la cabeza que se actualiza la gestualidad de sumisión que construye cierta feminidad, como observa Butler. La actividad reiterativa de subir pesas en el gimnasio construye la corporalidad y gestualidad de una masculinidad musculosa. Entonces somos lo que hacemos, y lo que hacemos son prácticas y actividades que están articuladas por performatividades socialmente construidas – criterios de gestualidad y acción reconocidos – que preceden nuestro hacer cotidiano. No obstante, la performatividad no es una trama intransformable que nos determina. Se construye socialmente y puede ser constantemente resignificada. Butler sugiere por ejemplo que hay actos y gestualidades subversivas que pueden irrumpir con la reiteración de actos de gestualidad repetitiva, por ejemplo, el transexualismo puede resignificar y transformar las performatividades asociadas al género (Butler 1990).

Mientras la performatividad es la trama de la reiteración preconsciente de prácticas, el performance es el evento, frecuentemente desplegado en una situación de interacción, desde el cual puede iniciarse una resignificación de la trama performativa. Es por ello que el performance ha recibido notoria atención como evento o acontecimiento donde ocurre la vida social. El quinto cuerpo de estudios sobre la performatividad es el proveniente de las artes del performance como el baile y la música, que se centran sobre todo en el performance como evento estético, caracterizado por su despliegue en el presente, y su inescapabilidad al registro y a la permanencia (Thrift 2000: 234).

En la investigación planteamos el acontecer musical callejero como un performance desplegado en una trama de performatividades, es decir, de interacciones, desde las cuales se configuran expectativas y marcos de actividad musical constitutivos de la espaciotemporalidad que estudiamos para la música callejera.

2.5.4b Escenarios musicales callejeros

La interacción social de prácticas sonoras y musicales es el punto de articulación de esta investigación. Es a partir del análisis de las interacciones en los escenarios de música

callejera del puerto de Sydney que estudiamos cómo se articula socialmente nuestra manera de vivir y transformar nuestro mundo de vida y el medio construido.

La música callejera tiene lugar en la calle, en espacios públicos urbanos, frecuentemente cerca de nodos de transporte (Tanenbaum 1995). Podemos entonces comprender a los escenarios de música callejera del puerto de Sydney como en constante elaboración; se tejen con los encuentros entre músicos y peatones. Las prácticas espaciales a las que prestamos especial atención son las “prácticas musicales y sonoras” que ponen en movimiento una serie de registros, disposiciones e interacciones para producir cambios sonoros y sensaciones musicales en los lugares (Anderson, Morton y Revill 2005). Por ejemplo, el tocar una frase musical lenta y silenciosamente, con gestos tranquilos es una práctica que contrasta con tocar frases musicales rápidas, con gran intensidad y con gestos exagerados.

2.5.4c Ritmos y escenarios.

Los escenarios condensan también relaciones espacio-temporales que pueden ser entendidas como ritmos. En el capítulo siete desarrollamos más extensamente la discusión del ritmo, dadas las afinidades entre lo musical y lo rítmico. En la investigación fuimos encontrando que la música, así como los escenarios musicales, son expresiones del espacio-tiempo. Aquí brevemente presentamos algunas consideraciones respecto al desarrollo del estudio del espacio-tiempo como ritmo.

La noción de ritmo como modalidad del devenir ha generado numerosas discusiones desde la antigüedad. El debate presocrático entre Parménides y Heráclito sobre si el devenir es una ilusión de una presencia constante o si el devenir es condición inmanentemente de existencia de cualquier presencia estuvo caracterizado por una preocupación por el ritmo. Para Parménides el ritmo era solo una ilusión ya que el ser es uno que para continuar como uno no puede cambiar. Para las filosofías influidas por la concepción parmenideana del tiempo, como la mayoría de las filosofías platónicas, el ritmo gradualmente dejó de ser tema de interés. Para Heráclito, por otro lado, la existencia requería un constante cambio para continuar, como una suerte de invención reiterativa y ese cambio o realización intermitente de la existencia podría expresarse en el ritmo. Los continuadores de esa concepción heracliteana han mostrado un constante interés en el ritmo, entre ellos Spinoza, Leibniz, Nietzsche, Hegel, Whitehead, Bergson, Tarde, Mallarmé, Proust y en un horizonte más reciente, Bachelard, Lefebvre, Foucault, Deleuze, Alliez y Badiou. Nosotros retomamos en particular el trabajo de Lefebvre pues fue él quien estuvo interesado por comprender el ritmo como articulación indisoluble del espacio y el tiempo, y desde la vida cotidiana urbana.

El interés de Lefebvre por el ritmo deriva de su interés por la temporalidad en la filosofía de Nietzsche y su preocupación por la vida cotidiana en las ciudades. Excedería los horizontes de esta investigación detallar la relevancia de los trabajos de Nietzsche respecto al ritmo y su influencia en Lefebvre, pero podríamos sostener que Nietzsche llevó a cabo, así como Spinoza, un giro hacia lo cotidiano, hacia el detalle, lo específico, lo concreto, lo inmanente, lo de todos los días. Dicho interés por lo cotidiano se articuló con una concepción no lineal del tiempo – es decir, una concepción no teleológica que niega que la temporalidad sea el movimiento hacia una finalidad aún no existente y meramente especulativa – una concepción de lo recurrente y de lo presente: no hay una esencia trascendente del tiempo de la que participen los acontecimientos, lo que está aquí contiene al pasado y al futuro, el futuro y el pasado no existen más que en cuanto presente.

Esta concepción con la que Nietzsche (1882; 1889) pone de relieve lo cotidiano fue encapsulada en el concepto del “eterno retorno” – un tiempo circular en el que lo que sucede es reiteración de algo que ya había pasado, únicamente repitiéndose indefinidamente. No estamos avanzando en un constante progreso, sino retornando una y otra vez a lo mismo, sólo que nos olvidamos de ello. Lo que está por pasar ya pasó³⁰. Esto puede dar lugar a interpretaciones pesimistas desde las cuales no parece ser posible hacer cambio alguno. Pero visto desde otro ángulo, el eterno retorno implica que lo que ya pasó está por pasar, el pasado está frente a nosotros, y lo que hagamos puede cambiar el pasado. En la repetición parece haber un desdoblamiento paralelo de la reiteración y de la invención. Por ello la máxima de Nietzsche es vivir de tal manera que se pueda desear que cada instante se repita eternamente³¹. La permanencia de la vida no se da por la ausencia del cambio, sino en su repetición incesable. Es en la repetición donde se despliega la vida, por lo que las invenciones tienen un aspecto reiterante, así como la reiteración tiene un aspecto inventivo.

La noción del eterno retorno capturó la atención de Lefebvre, quien realizó varios trabajos sobre Nietzsche (Lefebvre 1939). El interés sociológico de Lefebvre lo llevó a replantear las inquietudes de lo cíclico, el retorno y lo recurrente en sus trabajos sobre la vida cotidiana en las ciudades. Lefebvre concibe a la vida cotidiana “entre la riqueza y la miseria”, entre el rompimiento y la reiteración, entre la agencia y el control; entendiendo la riqueza como la capacidad de producir el cambio social desde lo cotidiano, y la pobreza como la reproducción de la sociedad y modos de existencia preelaborados³² (Lindón 2004: 46). Como sugiere Alicia Lindón (2004) pueden identificarse tres momentos de la relación riqueza/miseria de lo cotidiano en Lefebvre y que quedan plasmados en cada uno de los tres volúmenes de su *Crítica de la vida cotidiana*. Un primer momento – 1946 – está caracterizado por cierto optimismo en el que la repetición en lo cotidiano tiene elementos imaginarios como la evocación del pasado que permiten la innovación o el cambio: la repetición contiene el potencial de lo nuevo. Un segundo momento – 1961 a 1967 – está caracterizado por lo cotidiano como horizonte de reproducción acrítica de lo establecido, como sitio de realización de una “sociedad burocrática de consumo dirigido”, una reducción de lo cotidiano a la miseria. Y un tercer momento – 1981 – es un momento de crisis en el que ha fracasado la crítica a la vida cotidiana, la cotidianidad se ha fragmentado en las ciudades perdiendo su fuerza innovadora; pero por otro lado ese estado de crisis abre el desafío de restaurar la riqueza de lo cotidiano, inventar desde lo cotidiano (Lindón 2004: 47-59).

Lo rítmico como lo que tiene un patrón de repetición, es para Lefebvre objeto de estudio desde una actitud crítica, para desentrañar procesos sociales generales que tienen lugar en la medida que son reiterados en los horizontes de cotidianidad (Lindón 2004). El trabajo tardío de Lefebvre que siguió desarrollando su interés por criticar las

³⁰ “Este instante: ya estuvo presente una y muchas veces y retornará igualmente con todas las fuerzas repartidas exactamente como ahora: e igualmente ocurre con el instante que engendró a éste y con aquel que es el hijo del presente. ¡Hombre! Tu vida entera es volteada una y otra vez como un reloj de arena y una y otra vez se consumirá - un gran minuto de tiempo de por medio hasta cuando todas las condiciones de las que has surgido vuelvan a juntarse en el ciclo del mundo” (Nietzsche 1889: 148).

³¹ La reiteración indefinida de la vida lleva a valorar cada instante cotidiano, y así en *La Gaya Ciencia* Nietzsche observa: “Cuánto tendrías entonces que amar la vida y amarte a ti mismo para no desear otra cosa sino ésta suprema y eterna confirmación” (Nietzsche 1882: 341).

³² Como observa Lindón, en la concepción de lo cotidiano de Lefebvre “de la reproducción pueden surgir fuerzas innovadoras; a su vez, éstas muy rápido vuelven a fosilizarse y entran en la reproducción, pero de ésta puede volver a surgir lo nuevo en un movimiento constante entre ambos extremos” (Lindón 2004: 46-47).

maneras de estudiar la realidad, dio origen a un proyecto que constituiría su cuarta crítica, llamado el *ritmoanálisis* y que sería un estudio de la vida cotidiana a partir del ritmo, pero ahora desde una aproximación no limitada disciplinariamente, sino más abierta y con mayor sensibilidad estética. El proyecto consistió en estudiar relaciones espacio-temporales a distintas escalas, desde ritmos biológicos como los de la respiración, a ritmos de las estaciones del año, considerando también los ritmos de la música; todos ellos analizados desde el plano de lo cotidiano y que culminó en lo que Lefebvre llamó un proyecto que constituiría una nueva ciencia, un nuevo campo de conocimiento (*savoir*) cuyo objeto de estudio es el ritmo y la recurrencia espaciotemporal de los fenómenos (Lefebvre 1992). En la investigación hicimos un intento de *ritmoanálisis* de los escenarios de música callejera del puerto de Sydney siguiendo el espíritu de Lefebvre, quien pensaba que los ritmos musicales podrían ser una entrada al estudio de la ritmia social, la espacialidad y la historicidad de la realidad.

Un interés similar desarrollado desde la geografía está en el trabajo de Torsten Hägerstrand y su cronogeografía o la *time geography* que estudia la articulación espacio-temporal de los procesos sociales. El trabajo de Hägerstrand sobre el espacio-tiempo puede ser entendido como un sistema representacional para estudiar la “concretud del contexto” de la existencia simultánea de las personas y las cosas (Pred 1990: 20). Esta concepción fue influyente en la teoría de la estructuración de la sociedad de Anthony Giddens y particularmente en la noción del “locale” – el contexto de copresencia. Con mayor detalle y más cercano a la orientación que Hägerstrand intentó dar a su cronogeografía, Nigel Thrift ha desarrollado una crítica a la apropiación de la *time-geography* desde el proyecto de la gran teoría de Giddens (Thrift 1983), y ha desarrollado una importante discusión sobre el espacio-tiempo o *timespace* prestando atención a las prácticas situadas y considerando las especificidades de su situación (Thrift y May 2001).

A partir de un importante diálogo entre la geografía humanista norteamericana y el trabajo de Hägerstrand en la escuela de Lund, se han hecho trabajos que estudian la espacio-temporalidad de la vida socioespacial a partir de nociones cercanas al ritmo. Anne Buttimer, que abrió importantemente el diálogo entre la escuela de Lund y la geografía humanista norteamericana desde 1970, propuso estudiar los ritmos de manera más cercana al mundo de vida (Buttimer 1976). Allan Pred y David Seamon plantean al espacio-tiempo como *coreografía*, lo cual resuena con la metáfora dramática de Goffman. Esto es porque las actividades y experiencias humanas deben estudiarse, más que desde una perspectiva composicional, una perspectiva contextual (Pred 1977: 210). Otra metáfora similar utilizada es la del *lugar-ballet* que implica comprender a los lugares en movimiento, articulados por prácticas habitadas, rutinas, muchas veces pre-concientes con las que las personas han aprendido a moverse y mover lugares (Seamon 1979, 1980, 2006).

El diálogo entre la geografía humanista y la geografía sueca contemporánea ha ido configurando cierta geografía del ritmo que toma en cuenta también el proyecto de Lefebvre³³. También Thrift ha prestado atención al proyecto ritmoanalítico de Lefebvre en su trabajo sobre las ciudades (Amin y Thrift 2002). En la investigación tomamos en cuenta estos trabajos para el estudio rítmico de la música y de los escenarios musicales. Así como Lefebvre, Hägerstrand encontró afinidades entre la música y el proyecto de la

³³ Una buena colección de estos trabajos puede encontrarse en el libro dedicado a Buttimer por una geografía del ritmo, editado por Tom Mels (2004).

cronogeografía. En una nota autobiográfica comenta que desde una edad temprana aprendió la notación musical lo cual lo llevó a pensar que “lo que fluye en el tiempo puede ser traducido a formas tangibles” aunque también menciona que probablemente la vinculación íntima entre sus experiencias y representaciones tanto en la notación musical como en la elaboración de mapas lo llevaron a subestimar la relevancia de la comunicación no-verbal (Hägerstrand 1983: 242). Por ejemplo Anne Buttimer, quien fue teniendo una influencia importante en Hägerstrand, no estaba de acuerdo con el mundo representacional que describía en sus prismas, que siguiendo con la metáfora musical, para Buttimer evocaban según recuenta Hägerstrand, una *danza macabra*. (Hägerstrand 1983: 254)³⁴.

Así en la investigación recuperamos el interés por el espacio-tiempo a partir de la noción de ritmo desde la preocupación del trabajo tardío de Hägerstrand por tomar en cuenta la manera en que los ritmos están articulados por la experiencia³⁵.

También incorporamos en la investigación los trabajos que ha venido realizando Alicia Lindón (1999, 2000, 2006) sobre la espacio-temporalidad de lo cotidiano. El trabajo de Lindón frecuentemente desarrollado en el estudio de las ciudades, incorpora las inquietudes de la geografía humanista y lo articula con trabajos recientes de la geografía francófona que no han sido considerados en la literatura anglófona; particularmente el trabajo de Claude Raffestin y Guy Di Meo. Estos trabajos que apuntan hacia una geografía social compleja en el que espacio y tiempo son indisociables de un proceso de constante invención espacial desde lo cotidiano fueron cobrando fuerza analítica para el estudio de los procesos musicales. Es a través del estudio de las prácticas cotidianas y las significaciones y valoraciones del espacio que se puede comprender cómo las personas convierten la realidad compleja en fragmentos de sentido. Nosotros prestamos atención particular a las prácticas y valoraciones musicales.

El trabajo de Lindón sobre escenarios como hologramas espaciales que pueden servir como ventanas a otros lugares (Lindón 2006) fue considerado para estudiar las relaciones espacio-temporales con relación a la música y los escenarios musicales. Así analizamos *ritmos dentro de otros ritmos* para estudiar los ritmos del puerto de Sydney desde la música callejera.

El otro trabajo que tomamos en cuenta es el de Gilles Deleuze, particularmente en la concepción del mundo como pliegue y despliegue de espacio-temporalidades (Deleuze 1993). Así como Lefebvre, Deleuze estuvo influido por la noción nietzscheana del retorno, el regreso, la repetición – que es una cualidad asociada a lo cotidiano, lo de todos los días. El trabajo de Deleuze es relevante por sus menciones a la música: el coro y el refrán son las metáforas de la repetición, y están relacionadas con movimientos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización³⁶ (Doyle 2005: 17).

³⁴ De ahí la famosa frase de Hägerstrand que después de considerar las observaciones de Buttimer le hizo darse cuenta que la falta de consideración cuidadosa de la experiencia “había sido como intentar caminar con una sola pierna” (Hägerstrand 1983: 254).

³⁵ Una importante inspiración para la investigación fueron los trabajos de Nigel Thrift que ha venido llamando teorías no-representacionales (Thrift 2008) que buscan estudiar todo aquello que se escapa de diagramas del estilo de los prismas de Hägerstrand. Thrift sugiere que los prismas de Hägerstrand tienen una fuerza estética, buscan más que una mera representación racionalista, pero es una fuerza estética que no se desarrolla por sí sola sino debe buscarse, explorando nuevas formas más abiertas a lo que escapadizo de la experiencia (Thrift 2005: 339).

³⁶ Desde la Geografía ha habido cierto rechazo a incorporar las ideas de Deleuze a propósito de la territorialidad. Las críticas a Deleuze a este respecto se han centrado en la noción de desterritorialización, que

no puede explicar cómo siguen reproduciéndose elementos territoriales (Moraes Mena 2007: 182). Estas críticas, no obstante, no reparan en que Deleuze sugiere que la desterritorialización es sólo parte del proceso de territorialización y re-territorialización. Por otro lado, El trabajo de Marcus Doel (1996, 1999) y el de Nigel Thrift y John David Dewsbury (Thrift 2008, Dewsbury y Thrift 2005) así como el de de Rogério Haesbaert (2004; Haesbaert y Bruce 2002) encuentran importantes afinidades entre el pensamiento de Deleuze y Guattari y los proyectos de la geografía.

3. Metodología

Hacer un capítulo metodológico no implica que la metodología sea sólo un capítulo de la investigación. Aquí la presentamos para reflexionar explícitamente sobre el “cómo” que atraviesa toda la investigación. La investigación en campo se llevó a cabo de Octubre de 2007 a Mayo de 2008, con visitas presenciales al puerto de manera regular, prestando atención a lo cotidiano, lo que se repite frecuentemente día a día o cada fin de semana. Los procesos de auralidad y musicalidad estudiados se enmarcan por tanto en la temporalidad cotidiana del periodo estudiado.

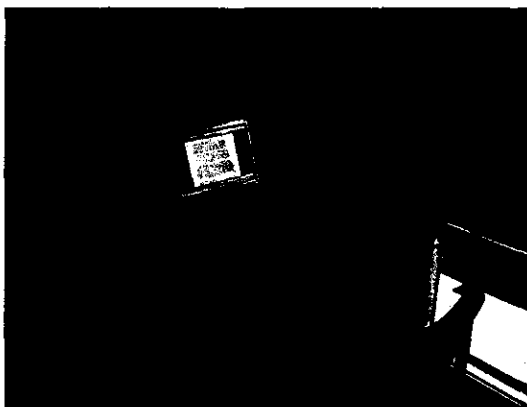
3.1 *La oficina en la calle*

Como observa Bourdieu las decisiones empíricas no pueden verse desvinculadas de las decisiones teóricas de la investigación (Bourdieu y Wacquant 1995: 167). La investigación implica un movimiento paralelo de teoría-empiría-análisis por lo que este capítulo metodológico no es para verlos como aspectos separados. La separación entre teoría y empiría puede rastrearse en el dualismo mente-cuerpo de Descartes, para quien mente y cuerpo están separados, y el cuerpo aparece subordinado a la mente: “lo que es real, de lo que estoy consciente” (Descartes 1641: 71). Ese pensamiento dualista ha sido un paradigma dominante de maneras de operar de organizaciones de la modernidad (Foucault 1997: 200). Por ejemplo, en la fábrica Fordista y Taylorista, la “concepción” y la “ejecución” están ampliamente separadas, incluso en la distribución espacial de las fábricas. Hay un cuarto de planeación y cuartos donde se lleva a cabo la ejecución de actividades mecánicas “planeadas con anticipación” (Taylor 1964: 38).

No obstante, ha habido paradigmas críticos al dualismo mente/cuerpo. Cercano a la época de Descartes, Spinoza criticó severamente el dualismo cartesiano. “No sabemos lo que el cuerpo puede hacer” pero hay una tendencia a suponer que la mente controla al cuerpo, plantea en su *Ética* (Deleuze 1988b: 17). Y el problema es pensar a la mente y al cuerpo de manera separada. Para Spinoza lo que es una acción en la mente es también una acción en el cuerpo, y lo que es una acción en el cuerpo es también una acción en la mente (Deleuze 1988b: 18).

Más recientemente en ciencia cognitiva ha habido un cambio del paradigma de operaciones cerebrales compartimentadas hacia un paradigma de múltiples conexiones neuronales con gran plasticidad, en complejas tramas que no pueden ser estudiadas como compartimentos separados (Cytowic 2003). De manera similar, en la neurofisiología cognitiva se ha sugerido con creciente énfasis que incluso los conceptos más abstractos emergen de aprehensiones corporales del mundo de la experiencia y que las operaciones del pensamiento implican siempre cierta fisicalidad corporal. El pensar y el hacer no pueden verse de manera desvinculada (Varela, Thompson y Rosch 1991; Damasio 2005).

En la organización de relaciones industriales este paradigma puede ser identificado hasta cierto punto en los modos *Kalmaristas* o *Toyotistas* de producción. En la fábrica de Volvo en Kalmar, Suecia (que se ha pasado a Udevalla) y en las fábricas japonesas de producción automotriz los trabajadores pueden tomar decisiones durante la producción



Fotografía 3.1 Fotografía propia 29/mayo/08

Fotografía 3.2 Fotografía propia 24/Marzo/08

Mi cuarto donde normalmente trabajé con la computadora no tiene el dinamismo y las texturas sonoras del puerto de Sydney, que son importantes en la constitución de escenarios musicales callejeros y que potencia los alcances del análisis.

sin consultar al “departamento de planeación”. La planeación está más distribuida en los espacios de ejecución. (Neffa 1990: 136; Lazzarato 1996).

El creciente uso de la computadora como instrumento de registro de información puede ser útil para sistematizar la información producida. No obstante, se corre el riesgo de escribir más y más en lugares distanciados del campo, perdiendo así el *cómo se siente* del lugar. Como observa Barbara Garson una cosa es aprovechar ciertas posibilidades de la computadora y otra es convertirla en una suerte de “maquiladora digital” que transforma la oficina del futuro en la fábrica del pasado (Garson 1988: 263).

Las calles peatonales de *Circular Quay*, el puerto de Sydney, que son los lugares donde cobra vida la música callejera del puerto, tienen varias bancas donde la gente se sienta a descansar. Gente que trabaja en el centro de la ciudad va frecuente a comer el almuerzo en las bancas de las calles peatonales, junto con otros turistas y excursionistas que se sientan a descansar y a escuchar la música. Conforme fui anotando mis observaciones mientras me sentaba en las bancas, me di cuenta que hacer la reflexión sobre la información que iba produciendo en campo en el mismo lugar del trabajo de campo tenía enormes ventajas. Eso me llevó a buscar hacer no sólo las anotaciones de campo sino también en la medida de lo posible, la lectura de bibliografía y el análisis de la investigación en las bancas del puerto. De esta manera se rompe con la separación espacial de la actividad empírica y la actividad analítica, de una manera metafóricamente similar a como el toyotismo rompió con el fordismo, a como el paradigma de la cognición enactiva rompió con el paradigma de los compartimentos cerebrales, a como Spinoza rompió con Descartes.

No todas las actividades que constituyeron a esta investigación las realicé en las calles del puerto; por ejemplo la mayor parte de la consulta de bibliografía la llevé a cabo principalmente en bibliotecas y en salones de cómputo, varias reflexiones tuvieron lugar en medios de transporte, principalmente de mi casa al puerto y de regreso, y en general la investigación se nutrió de muchas experiencias en varios contextos. Sin embargo, intenté realizar en el puerto una buena parte de la formulación de preguntas, la interrogación y análisis sobre la información producida y reflexiones en general sobre los aspectos sonoros del espacio. Experiencias que fui teniendo en otros lugares me

sirvieron para contrastar el análisis que había estado realizando en el puerto, con cierto distanciamiento del momento denso de la situación de campo.

Cada investigación precisa la creación de métodos adecuados para situaciones específicas, de manera que no hay recetas que funcionen uniformemente. Desde el horizonte de esta investigación podemos sugerir que investigaciones llevadas a cabo en espacios públicos pueden ganar mucha profundidad analítica-experiencial si se procura llevar a cabo el análisis de la información en el mismo lugar en el que se realiza el trabajo de campo.

Grahm Rowles sugiere como metodología de investigación geográfica el “trabajo de campo experiencial” que consiste en llevar a cabo entrevistas con las personas en los espacios y lugares de vida de las personas (Rowles 1978: 173). Toda la interacción comunicativa con los músicos la llevé a cabo en el puerto, cerca de donde tocan, o donde van a tomar un descanso. La mayor parte de las audiencias con quienes platicué la realicé también en el puerto, aunque en repetidas veces aproveché la ocasión de platicar en otros lugares con personas sobre sus experiencias en el puerto; y la plática que tuve con el consejo del Puerto fue vía telefónica. En la investigación se extendió la propuesta de Rowles de escribir mis reflexiones y observaciones, y parte del análisis también en el contexto experiencial de los escenarios de música callejera. Así se *empapa* uno del lugar, captando muchos detalles que se pierden laborando en cuartos silenciosos.

3.2 Deslaboratorizando el trabajo de campo y experimentalizando la geografía

La aproximación experiencial al trabajo de campo es particularmente relevante para el estudio de las prácticas musicales y sonoras que construyen escenarios musicales callejeros, pues la música y el sonido son fenómenos efímeros que se viven y se sienten. No obstante, varios prejuicios sobre las maneras de realizar trabajo de campo obstaculizan el estudio de estos procesos; maneras de hacer las cosas que son habituales y que damos por sentado. Uno de esos prejuicios habituales es el de la “entrevista”. Aunque hay una literatura considerable sobre maneras de hacer entrevista para la investigación social, solemos asociar la entrevista a, por un lado la entrevista periodística a personalidades en medios de comunicación masiva y, por otro lado, a las encuestas censales o de mercadotecnia. En ambos casos la lógica discursiva es muy distinta a la comunicación en la vida cotidiana.

En las fases iniciales del trabajo de campo mi manera de aproximarme a los músicos del puerto estuvo influida por hábitos de entrevista que daba por sentado. Uno de ellos era el de abrir la conversación presentándome a mi mismo: “Hola, me llamo Eduardo, soy estudiante de universidad y estoy haciendo mi tesis...”. Sistemáticamente encontré que esta aproximación a la entrevista irrumpía el fluir de la discursividad cotidiana de los músicos. Se abre otra esfera comunicativa, como si los músicos estuvieran en un programa de televisión, y lo que me comentaban estaba marcado por el sentido de entrevista periodística que yo mismo había iniciado. Me di cuenta que yo mismo me estaba poniendo límites al trabajo de campo, en lo que podríamos llamar la “laboratorización del trabajo de campo”.

¿En qué consiste la laboratorización? En la figura del “investigador” por un lado y los sujetos y objetos de estudio por el otro de manera separada, en querer hacer sentir científicos a los lugares, en tener preguntas iguales para todos los sujetos, preguntas babilónicas del estilo cuántos, cuánto tiempo, qué tan seguido... y otros hábitos un tanto burocráticos de querer cuantificar, como ver cuántos músicos hicieron referencia a un aspecto sonoro del puerto para de ahí inferir que ese aspecto sonoro es más importante que los demás.

Como ha destacado Vinciane Despret el problema principal de la figura del laboratorio es que borra lo contextual. Los diseños y prácticas en los laboratorios buscan ser estándares y neutrales; se suele presentar al laboratorio como un “lugar donde todo es cierto y que es cierto para todo” (Despret 2004: 79). No obstante el laboratorio está lleno de expectativas, tanto por parte del investigador como por parte de los *sujetos*: “el mismo hecho de llamarlos ‘sujetos’ ya establece cómo deben comportarse y los sitúa en una posición relacional sellada por conocimiento y autoridad, con asimetría de papeles” (Despret 2004: 85).

Me di cuenta que acercándome a los músicos no como un “investigador buscando una entrevista” sino como una persona más del puerto interesada en su música y en pasar un rato con ellos, abría discusiones mucho más relevantes para la investigación, había un ambiente menos tenso, con conversaciones más fluidas. Si uno entrevista a los músicos como si fuera un reportero de televisión los músicos responderán con el tipo de respuestas que vemos en la televisión. En cambio desde lógicas comunicativas más horizontales como suelen ser los diálogos en la vida cotidiana (no del estilo yo hago las preguntas y tu me dices las respuestas) se facilita el estudio de las prácticas musicales. Desde esta aproximación la idea misma de la investigación cambia. Este proceso de ruptura lo podemos plantear como una “deslaboratorización” de la investigación.

3.3 Cotidianización crítica y pensar material

La deslaboratorización puede verse como un movimiento de *cotidianización crítica* del trabajo de campo, al estilo de las etnografías de copresencia que ponen en tensión actitudes heurísticas *interiores* y *exteriores*, como una suerte de participación-distanciada (Reguillo 1995: 25). El distanciamiento lo planteamos como actitud crítica, de extrañeza, de no asumir sin cuestionar, pero buscamos no intelectualizarlo o descorporalizarlo con un estilo laboratorista. Esta actitud puede encontrarse en lo que influidos por el pensamiento espinosista de Deleuze ha sido llamado un pensar material o *material thinking* (Bolt y Barret 2007) cercano también a la propuesta de una *praxis crítica* de Rancière (Rolfe 2006).

Una aproximación deslaboratorizada al trabajo de campo permite también la aproximación a los públicos que están en constante movimiento y que hacen un alto breve en los escenarios musicales callejeros. Una posible objeción a las conversaciones desarrolladas en tiempos cortos es que tienen la desventaja de no aproximarse a *lo profundo*, lo que escapa a la conciencia. No obstante, no estamos seguros de la idea de *escarbar*, en el estilo psicoanalista, pues pensamos que la búsqueda de lo *profundo* es también su construcción (como cuando las personas se convencen que están deprimidas, que tienen compulsiones, obsesiones, que son bipolares, paranoicas, ansiosas y otras construcciones de la psicología clínica después de visitar al *terapeuta*). En la investigación apostamos más a lo espontáneo y a lo que se despliega en prácticas

concretas, lo que ha sido llamado *the geography of what happens* (Thrift 2008: 2). Cuando tuvimos la ocasión de platicar más extendidamente con las audiencias, por ejemplo con quienes se sientan en las bancas a escuchar la música, lo hicimos también con lógicas de conversación abiertas, con fluidez y no fijas a preguntas específicas.

Para el estudio de las prácticas musicales y sonoras es importante sentir el momento de las interacciones musicales; estar ahí. Lo específico del *performance*, que en este caso es musical, es que ocurre en el momento y no vuelve a ocurrir; se desvanece. Podemos videograbarlo y eso dará una buena idea, pero el *performance* completo, con *cómo se siente* el ambiente, no puede ser capturado ni analizado de manera textual (Anderson, Morton y Revill 2005; Thrift 2000). Por ello el estudio de las interacciones que componen a los escenarios musicales lo desarrollamos con cierta actitud inmersiva que Relph llama *meditativa*, y que no obstante no es una meditación que se retira de la realidad, sino que dejamos sentirnos cuidadosamente a nosotros mismos para reaccionar con más fuerza a la experiencia: “dejar que la música de Beethoven resuene a través de ti”, “dejar que el paisaje piense a través de ti, y no hay una única manera de hacer esto” (Relph 1984: 218).

También llevamos a cabo realización de observación no dirigida o flotante (Péttonet 1982) que es particularmente útil en espacios públicos. Importantemente, se plantea la “escucha atenta” del espacio, lo cual implica enfatizar las dimensiones sonoras del concepto etnográfico de observación (Kearns 2005: 194).

Esta observación y escucha de micro-espacios fue particularmente utilizada para estudiar las dimensiones fenomenológicas de los procesos de auralidad y musicalidad del puerto, y las prácticas musicales que construyen escenarios de interacción, siguiendo cierta actitud goffmaniana de prestar atención a los gestos, posturas y movimiento. Esta observación y escucha detallada fue utilizada en la identificación de tácticas de transformación de los lugares a partir de la auralidad y la musicalidad.

Retomamos la idea de Lefebvre de la ventaja que ofrecen las vistas aéreas para el análisis del ritmo, que permiten *salirse de ellos* para estudiar cómo están relacionados entre sí siempre que sean combinadas con un *dejarse llevar por el ritmo*, sentirlo experiencialmente (Lefebvre 1992: 27). Entonces la aproximación de una participación distanciada y distanciamiento participante, una praxis y cotidiana crítica, un pensar material, es también llevada para el estudio de los ritmos.

La investigación se enmarca entonces principalmente en el plano de la experiencia, lo vivido; no ignorando que hay procesos y dimensiones más generales, sino partiendo de las especificidades desde las que se constituyen procesos más globales. Como observa Clifford Geertz, la ventaja de estudiar las cosas con un gran acercamiento es que las relaciones se pueden abordar de una manera más directa del estilo “aquí-está, piensa-en-ello” (Geertz 1996: 260). No se trata de reducir lo grande a lo pequeño sino de darle forma a las cosas, fuerza, inteligibilidad (Geertz 1996: 262).

3.4 Construcción de paisajes sonoros.

Como mencionamos en el capítulo anterior no hay un solo paisaje sonoro, un punto de audición que subsuma a todos los demás. Los paisajes sonoros cambian enormemente según la orientación del escucha. Como la investigación está articulada en torno a los

escenarios musicales callejeros el estudio del paisaje sonoro lo hicimos desde puntos de audición cercanos a la interacción musical. Por un lado estudiamos los paisajes sonoros en el “ahora del performance” como sugieren Anderson, Morton y Revill (2005), pero para poder facilitar el análisis realizamos varias grabaciones cercanas a los escenarios musicales.

Consideramos que los paisajes sonoros no son meramente “capturados” por la grabadora, sino son producidos en el proceso, lo cual no significa que tengan menos valor, pues no puede haber una grabación neutral, sino que hay que tomar en cuenta las condiciones de la situación de la grabación. El paradigma de la mimesis como copia es para nosotros desde un principio una concepción con pocos potenciales analíticos. Desde la filosofía platónica por ejemplo que ve al arte como una *copia de la copia* una grabación tiene menos valor. Pero como observa Arthur Danto con relación a *Hamlet* las superficies reflejantes tienen ventajas cognitivas; la “copia” pone de relieve aspectos que antes no se consideraban: por ejemplo cuando alguien hace un retrato de nosotros podemos ver nuestros ojos (Danto 1964: 577).

El hecho que el retrato o la fotografía de nuestros ojos no sea “idéntico” a nuestros ojos no le quita valor pues nuestros ojos son ojos en la medida que son vistos como ojos por otras personas; de otra manera serían simplemente un agregado de partículas (Baker 2007: 9). El ángulo con el que nos hayan fotografiado expresa cómo somos vistos por otras personas, cómo existimos socialmente como personas y no sólo como organismos. Por eso podemos pensar al mundo como múltiples expresiones, y no como realidad y re-presentación (Massumi 1997).

Así, las grabaciones que hicimos no pretenden exhaustividad. No obstante, las grabaciones las hicimos desde distintos puntos auditivos lo cual permitió prestar atención a las relaciones entre auralidad y posición. Por otro lado, los puntos de audición están articulados a través de las prácticas de movilidad de las personas. Por ello utilizamos una metodología desarrollada por la escultora sonora Hildegard Westerkamp llamada “caminar sonoro” (*soundwalking*) que consiste en un caminar que se guía importantemente por la audición, una excursión con propósitos visuales; el equivalente sonoro de los recorridos de *sightseeing* (Westerkamp 19749)

El *soundwalking* puede pensarse también, retomando el trabajo de Walter Benjamin, como un *flanear sonoro*, un deambular entre “vitriñas sonoras” sintiendo la manera en que la música y los sonidos *llenan* los lugares (Bull 2000: 138). En la investigación hicimos varias caminatas sonoras con esta actitud, y observando prácticas de *flanear sonoro* de las personas del puerto³⁷.

Para analizar la *música como paisaje*, como expresión de relaciones socioespaciales, incorporamos lo que Feld llama *acustemología*. La música y los procesos musicales son inseparables del contexto territorial en el que literalmente *tienen lugar*. La música puede ser vista incluso como una externalización de la relación de una sociedad con su territorio. La investigación de Steven Feld en Papua Nueva Guinea muestra cómo la música de la comunidad Kaluli es una expresión de las relaciones entre los grupos

³⁷ Como discutimos en el capítulo el *flanear sonoro* se da en una cierta lógica del consumo que ha sido identificada por Daniel Hiernaux en el caso de los centros comerciales (Hiernaux 2006) y que nos lleva a problematizar la noción del *flâneur*, particularmente considerando ciertas lógicas de consumo sonoro y musical.

sociales y la naturaleza en sus espacios de vida cotidiana, habiendo, por ejemplo, un vínculo musical particular entre melodías de las producciones musicales de los Kaluli y melodías del canto de los pájaros y el sonido de las cascadas del territorio específico de la comunidad (Feld 1996: 98). La acustemología implica una exploración de sensibilidades sónicas, especialmente las maneras en las que el sonido hace que las cosas tengan sentido, las maneras en que el sonido indexicaliza el espacio-tiempo (Feld 1996: 97).

4. Hacia una fenomenología acústica del espacio. Sonidos sentidos del Puerto de Sydney

“Esa música que se asemeja a un ambiente simpático”
(Proust 1919: 240)

“Nada sugiere, como el silencio, el sentimiento de los espacios ilimitados. Yo entraba en esos espacios. Los ruidos colorean la extensión y la dan una especie de cuerpo sonoro”
(Bosco 1948 en Bachelard 1957: 76)

“Las ondas y los silencios tienen delicadas correspondencias. Los objetos, en la noche, irradian suavemente tinieblas. Las palabras murmuran. (...) En suma, en el orden de la audición, tenemos una inmensa miniatura sonora, la de todo un cosmos que habla en voz baja”
(Bachelard 1957: 212)

“Se ha hecho posible la existencia humana como estancia en un invernadero sonosférico. (...) En la casa sin paredes de los tonos, los seres humanos se han convertido en animales que se escuchan juntos. Sean lo que sean por lo demás, son comunardos sonosféricos”
(Sloterdijk 2003: 468)

Los sonidos de la vida cotidiana son del tipo de fenómenos que damos por sentado, están tan incorporados en nuestra actividad que como sugiere Varela para la dimensión sensorial de la cognición “no sólo no lo vemos, sino que no vemos que no lo vemos” (Varela 1999: 19). Particularmente en las ciudades donde experimentamos una enorme variedad de estímulos sensoriales y donde las dinámicas de la vida social requieren respuestas más rápidas del habitante urbano no es usual reflexionar sobre las maneras en que escuchamos para guiarnos en el mundo. Al cruzar una calle transitada por automóviles prestamos atención, en cuestión de un par de segundos, a los sonidos de otras personas, de los automóviles, del silbato de un asistente de tránsito y otros sonidos más sin darnos si quiera cuenta de nuestras competencias auditivas. Sin embargo, para comprender la dimensión sonora-espacial de una parte de la realidad – en este caso el puerto de Sydney, es preciso preguntarnos por cómo vivimos auditivamente en los planos más inmediatos a nuestras actividades aparentemente más banales, en otras palabras, implica *escuchar de cerca*.

La idea de una descripción auditiva objetiva válida para todas las circunstancias es quizá una de las ideas más subjetivas que hay, pues para oír se requieren oídos, y los oídos están necesariamente singularizados en concreciones situadas. En la investigación nos acercamos a los puntos auditivos de músicos callejeros y de peatones que circulan por el puerto de Sydney, prestando atención a los cruces entre lo sonoro y lo espacial empezando por los dominios de lo vivido y lo vivenciado.

4.1 Escuchar como un sentir espacial.

Una pareja está caminando por el malecón, y una muchacha viene trotando detrás de ellos. La pareja se mueve hacia la izquierda al escucharla y voltea a ver quién viene. La muchacha pasa corriendo.

Los sentidos son facultades que tenemos para relacionarnos con lo que nos rodea y con lo que nosotros rodeamos. La percepción sonora es una manera de sentir el mundo. Es como una mano alargada y con otras cualidades. En lugar de sentir con la piel a la muchacha que viene trotando, la pareja la siente con el oído. Por eso estamos de acuerdo en que oír es una manera de medir lo que nos rodea (González-Crussi 1989: 45).

Escuchar sonidos produce espacio, nos da la sensación de amplitud. Al escuchar el silencio sentimos una suerte de apertura, que quizá no sentiríamos si no escucháramos nada, pues no es lo mismo escuchar el silencio que no escuchar. El fuerte sonido del claxon del Ferry, esparciéndose a la distancia por los espacios abiertos del puerto da una sensación de amplitud. El sonido parece abrir, aclarar, espaciar. Por eso Tuan destaca que con la sordera “el espacio mismo se contrae” y las personas pueden experimentar un gran sentido de soledad (Tuan 1974: 9).

El ser humano no siente únicamente datos sensoriales sino también disposiciones existenciales. Sentir para el ser humano es también valorar. Al sentir el mundo no sólo lo percibimos, sino en el mismo movimiento le otorgamos sentido (Berque 2000: 124, Tuan 1977: 18) y así lo inventamos. Nuestra experiencia no es una recolección del mundo, sino una re-inención que produce esferas vivenciales, lugares, espacios vividos.

Desde la geografía francesa se ha llamado espacio vivido – *espace vécu* – al cómo viven y experimentan las personas el espacio, a diferencia del ‘espacio de vida’ que es el conjunto de lugares que visitan frecuente o cotidianamente las personas; aunque los espacios de vida son importantes en la constitución de las estructuras de experiencia de los espacios vividos (Frémont 1976; Ramadier y Després 2004: 524). En el caso del puerto de Sydney encontramos que los espacios de vida de los músicos callejeros – los distintos lugares del puerto donde tocan cotidianamente – son vividos y configurados como lugares con la actividad musical y sonora de los músicos. Para construir lugares como suyos, como territorialidades, los músicos no utilizan materialidades duraderas como muros o muebles sino materialidades fluidas e invisibles del sonido.



Fotografía 4.1 El puerto de Sydney en una vista sin músicos.
Fotografía propia. 4/noviembre/07



Fotografía 4.2 Mike tocando la guitarra y la armónica al mediodía de un Viernes.
Fotografía propia. 23/mayo/08

Contrastando las fotografías 4.1 y 4.2 podemos observar que no hay construcciones materiales específicas para la ejecución musical en el puerto. Los músicos ocupan espacios disponibles a lo largo del puerto y ahí llevan su instrumento, en ocasiones un amplificador de sonido, y frecuentemente algún dispositivo para sentarse – generalmente cajas de plástico. Al retirarse no queda rastro visible ni sonoro de su participación en el lugar, de manera que los lugares de la música callejera tienen temporalidades efímeras.

Durante el tiempo que los músicos ocupan esos espacios, construyen experiencias espaciales y lugares particulares, con gran carga afectiva – según platicaron los mismos músicos y los visitantes. Por ejemplo para Mike (Fotografía 4.2) cuando toca se transporta a otro lugar: “sigo estando aquí, pero el puerto se siente de manera distinta, como si se convirtiera en otro lugar”. Esta idea se reiteró en varios músicos y gente que se sienta en las bancas cerca de los músicos. Durante la ejecución musical efímera se crean espacios vividos, pequeñas esferas de sensación y emoción, a partir de materialidades e imaginaciones sonoras.

¿Por qué al escuchar música nos sentimos en otro lugar? ¿Por qué sentimos a la música como un lugar? Geógrafos humanistas como Yi-Fu Tuan han observado el carácter espacial-experiencial de la música, y cómo la experiencia de cierto tipo de música es como la experiencia de “sentirse en casa” (Tuan 1977: 138; 2004: 48; Seamon 1979). No obstante, sólo se ha hecho la observación sin explorar las estructuras espaciales de la experiencia musical. Para analizar la dimensión experiencial-espacial de la música que fue un tema recurrente a lo largo de la investigación, encontramos que los trabajos de corte fenomenológico de Peter Sloterdijk (2003) y de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980) son lentes analíticos y empíricos pertinentes que nos permiten avanzar en el estudio del caso particular del puerto de Sydney.

Una entrada para comprender la recurrente espacialidad vivencial de la música es la relación entre el sonido y la territorialidad. La operación cognitiva más básica para moverse autónomamente en el mundo como ser vivo es la de la distinción; distinguir por ejemplo la comida del suelo (Maturana 1970: 29). Además, como sugieren Deleuze y Guattari, aprendemos a distinguirnos a nosotros mismos del resto del mundo y a hacernos visibles a nosotros y a nuestro medio más inmediato, como en una actividad de decir “aquí estoy”. Esa actividad produce nuestro mundo de vida y también produce territorio, en un movimiento semiótico que indexicaliza, pone pancartas, carteles, delimita, produce una esfera de subjetividad:

“El territorio está esencialmente marcado, por “índices”, y esos índices son extraídos de las componentes de todos los medios: materiales, productos orgánicos, estados de membrana o de piel, fuentes de energía, condensados percepción-acción. Precisamente, hay territorio desde el momento en que las componentes de los medios dejan de ser direccionales para devenir dimensionales, cuando dejan de ser funcionales para devenir expresivas” (Deleuze y Guattari 1980: 321).

Cuando Deleuze y Guattari hablan de territorio se refieren a lo que en geografía se llama territorialidad o territorio de vida y que autores como Guy Di Meo destacan que no es lo mismo que “territorio” tal como se entiende en geografía (Lindón 2007c: 384). Normalmente se concibe al territorio como una porción del espacio que es apropiada por un grupo social. Para Di Meo, dicha apropiación no está limitada por lo material y

puede ser también simbólica a partir de la frecuentación, vivencia o relación (inter)subjetiva con dichos lugares; y la formación de los espacios de vida más cercanos es lo que constituye a la territorialidad (Di Meo 1991). Aunque no con la misma agudeza en la comprensión del espacio, sí con una menor insistencia en clasificar algo que es inclasificable, que es lo afectivo y lo sentimental (Fernández-Christlieb 1999) Deleuze piensa al territorio y la territorialidad, a la Tierra y a la vida afectiva-expresiva que se despliega con ella, como parte del mismo movimiento (Deleuze y Guattari 1980: 70).

Por lo tanto el territorio no es un sustantivo sino un verbo, una acción, un proceso. En ese proceso, los sonidos indexicalizan, dan señales, funcionan como pancartas, como el gruñido del felino cuando entran a su territorio, a sus distancias críticas (Deleuze y Guattari 1980: 325). Es importante destacar que la territorialización, entendida fenomenológicamente como lo hacen Deleuze y Guattari, no es un proceso de mera asociación (asociar por ejemplo ciertos rugidos con el espacio de cierto animal) sino un proceso de producción de mundos. Los pájaros cantan por ejemplo creando así su territorio, reiterando ciertas pulsiones originarias de afirmación existencial que Deleuze y Guattari llaman *ritornelos* y que son característicos de la experiencia sonora y musical. “El paisaje melódico ya no es una melodía asociada a un paisaje, la propia melodía crea un paisaje sonoro, y toma en contrapunto todas las relaciones con un paisaje virtual” (Deleuze y Guattari 1980: 324).

Los tonos biológicos del trabajo de Deleuze y Guattari, en su movimiento en contra de la interpretación, no abordan con detalle la dimensión social de la producción de territorialidades a través de la música, aunque su trabajo permite ahondar en esa dimensión. Como observa Alicia Lindón a propósito del trabajo de Raffestin, la territorialidad debe entenderse en relación con la alteridad: lugares, personas, instituciones codificadas socio-culturalmente (Lindón 2007c: 284). En su trabajo sobre las *esferas* de la vida humana, Peter Sloterdijk ha puesto de relieve el vínculo entre la dimensión fenomenológica y la dimensión eminentemente social de la territorialidad sonora. De hecho sería erróneo considerarlas como algo separado. Los sentidos otorgados a la música y a los ambientes sonoros resultan de experiencias desde que el bebé se encuentra en el útero materno, y empieza a acumular un acervo de experiencias sonoras. Esas experiencias son revaloradas a partir de la interacción social y de la comunicación y son re-negociadas en contextos de interacción (Sloterdijk 2003: 457). Esa esfera de experiencia personal, que Sloterdijk llama “burbuja”, es también una esfera interpersonal. La capacidad auditiva es una capacidad comunicativa, el sonido nos conecta con el mundo y con otras personas, escuchar es escuchar-se colectivamente. La dimensión vivida de la audición tiene registros marcadamente espaciales: es lugar, territorio, aquí, mi esfera, mi ambiente, mi interfaz, mi atmósfera, mi huevo – pero con un cascarón difuso, así como los sonidos que se esparcen por la niebla en la mañana.

Aprendemos a escuchar socialmente a partir de las interacciones que tenemos con otros, de manera que estamos en un constante proceso de resignificación sonora. Así es como muchos músicos sienten que simultáneamente están en un “lugar compartido” y en un “lugar personal”. El mundo de vida, de la experiencia, el *Umwelt*, no es para Uexküll ni una subjetividad cerrada ni una universalidad absoluta. Hay un constante proceso de pliegue y de generación de distintas perspectivas, que sin embargo en su necesaria implicación entre unas y otras generan mundos de vida compartidos (Rüting

2004: 67) de manera que ser-ahí implica ser-con; no hay subjetividad sin interactividad. De manera que no hay *ambientes absolutos* en los que todos los habitantes experimenten lo mismo. Hay más bien *ambientes compartidos* en constante proceso de individuación y burbujas individuales en constante proceso de socialización, como burbujas cuyos horizontes están en constante reconfiguración al desplegarse en espumas colectivas (Sloterdijk 2005b). La cercanía al instrumento, por ejemplo cuando Andrew, el violinista, posa su oído muy cerca del violín que sostiene con la barbilla, genera un lugar más íntimo, pero sigue estando mezclado con la auralidad compartida del puerto. Este es un ejemplo de cómo pueden generarse experiencias de lo que se ha llamado “la interioridad en la exterioridad” (Lindón 2006: 439).

El cómo me siento al escuchar al tren en el fondo y unas risas con eco difuminadas entre la música de la gaita es una valoración compleja de la dimensión sonora del espacio, que a su vez se ha basado en experiencias sensoriales y psicomotoras concretas. La afectividad es imprescindible de los procesos de cognición (Damasio 2005). Aprendemos a movernos en nuestros espacios de vida a través de aprendizajes motrices y psicossomáticos cargados de afectividad. Así, el sonido deja de ser meramente una expresión acústica de la distancia y la intensidad de un fenómeno, y es una expresión de nostalgia, de sueño, de fastidio o enamoramiento: el susurro al oído, el canto por la mañana, la carcajada alegre, el llanto desconsolado.

Como observó Adorno, el concepto de aura de Walter Benjamin toca las cualidades musicales del arte (Patke 2005: 7). Escuchar música es como hacerse una burbuja de experiencia. La música re-lugariza. Por otro lado, si entendemos al *lugar* como aquellas vivencias espaciales relacionadas con el arraigo y la seguridad (Relph 1976) la música codificada como desagradable o ruidosa por una comunidad de interpretantes puede convertirse en un elemento de des-lugarización o de inducción de *placelessness*, falta de arraigo al lugar que, para Deleuze y Guattari, es un movimiento de des-territorialización y también de transformación, como una suerte de *fuerza nomádica* de la música que hace que las estancias sean menos duraderas y los desplazamientos más frecuentes (Deleuze y Guattari 1980: 337). Sólo que a diferencia de Relph, Deleuze valora positivamente la fuerza des-territorializante del sonido en tanto fuerza creadora de nuevas relaciones. La música “ruidosa” o desconcertante es una irrupción de la reiteración de coros o motivos musicales que pueden llevar a cierta apatía o a cierto regocijo narcisista y permitir la invención de lo Nuevo. En este sentido Adorno realizó una crítica similar a la “música bonita” que hace sentir seguridad, y particularmente a los *clichés* musicales – la repetición de fórmulas exitosas, melodías pegajosas que son comunes entre la música pop y que sólo reiteran y refuerzan tramas significativas pre-existentes (Adorno y Eisler 1947: 16).

Por otro lado, así como Deleuze insiste en que la invención de lo Nuevo no puede darse en una des-territorialización y des-estratificación radical y total – lo cual sería un movimiento meramente destructivo – y de manera similar a la que Gabriel Tarde encuentra que la repetición puede tener un aspecto inventivo (Barry y Thrift 2007) Sloterdijk destaca la importancia de la socialidad de la música. Una música que produce rechazo colectivo tiene pocas posibilidades de transferencia. Para que la música continúe como proceso productor de esferas vivenciales requiere ser encantadora y desconcertadora al mismo tiempo, permitir reiteración de estructuras de seguridad e innovar con movimientos creativos, exploratorios de nuevos modos de existencia (Sloterdijk 2003: 447).

En particular los músicos del didgeridoo llevan a cabo una constante búsqueda de música en un movimiento de desterritorialización, de invención de nuevas dinámicas sonoras-identitarias a través por ejemplo de la exploración de mezclas con la música electrónica y que rompe con las tradiciones musicales locales, y movimientos de re-territorialización en los que buscan reivindicar sonoridades autóctonas, incluso como en una suerte de empoderamiento musical. Para los músicos del didgeridoo que son quienes tocan más seguido en el puerto, el tocar en el puerto es la invención y reconfiguración de sus espacios de vida como espacios de expresión.

4.1.1 Territorialidad de la transferencia y territorialidad del escapismo.

Un aspecto normalmente no abordado de la territorialidad es la territorialidad del escapismo. En este caso, los agentes no ponen pancartas diciendo “aquí estoy”, sino camuflajes diciendo “aquí no estoy”. En su libro *Escapismo*, Yi-Fu Tuan (1998) concibe a la actividad humana y a las construcciones culturales como formas de escape de una realidad confusa e insegura a parcelas de inmunización frente a lo incierto. Tuan considera que el escape como actividad constructora de lugares ha sido constante en las sociedades de todos los tiempos. En algunos casos se trata de un escape de la naturaleza hacia la ciudad, en otros, de la ciudad a la naturaleza, de lo gélido a lo cálido, de lo ruidoso a lo melodioso, de la materialidad a la imaginación; pero es siempre el escape lo que mueve a la cultura, a la humanización del espacio.

El escapismo ha sido criticado como actitud resignada, derrotada, pasiva, carente de agencia y de potencial de transformación. Basta considerar las fuertes críticas de Zizek a lo que ha llamado el “budismo pop” y en general los estilos de vida “new age” en los que las personas se retiran a meditar a la montaña, a regocijarse al calor del hogar escuchando música de relajación, y que Zizek argumenta, son el soporte de la reproducción del *status quo*, de manera que “si Weber viviera hoy, seguramente escribiría un volumen complementario a su *Ética protestante* llamado *La ética taoísta y el espíritu del Capitalismo Global* (Zizek 2005). Para Tuan, el escapismo puede ser una manera de afrontar la realidad y no de huir de ella. El escape a lo imaginario por ejemplo, es un ejercicio que promueve la generación de nuevas significaciones, la creación de nuevas condiciones – la fuerza de lo utópico como la fuerza de buscar lo nuevo, el cambio (Tuan 1988: xvi). El escape no tiene porqué ser un escape a una individualidad aislada y retraída, puede ser un escape a lo colectivo para sentir mayor seguridad (Tuan 1988: 79). La concepción escapista de la vida que desarrolla Tuan, sigue teniendo, no obstante, cierta connotación de adaptación; la transformación del medio se enmarca en un movimiento de adaptación, de conseguir seguridad personal. La música, desde este horizonte, aparece como un refugio, una caverna de seguridad.

Esta concepción escapista de la territorialidad configurada por la música en las ciudades ha sido constante en investigaciones recientes (Bull 2000; DeNora 2000). Siguiendo la idea simmeliana del sujeto aturdido de la ciudad, la actitud *blasé* o fastidiada del ruido y movimiento incesante en el anonimato (Simmel 1902) los usos personales de la música en la ciudad han sido descritos como vías de escape del relajo urbano a una burbuja de mayor tranquilidad. Particularmente la investigación de Bull (2000) sobre el uso de aparatos personales de reproducción musical en las ciudades han apuntado a esa predominancia de la música como herramienta para reconfigurar lugares más

tranquilos, que con audífonos cada vez más herméticos, se viven aislados del dinamismo urbano.

En el caso del puerto de Sydney encontramos que la música callejera genera territorialidades de transferencia más que de reclusión o escapismo. Aunque hay personas que deambulan por el puerto buscando distintas impresiones sonoras con una actitud de consumo sensorial como en los recorridos por los centros comerciales – lo cual podría verse como una actividad escapista – hay una constante interacción entre los peatones y los músicos de manera que no hay una lógica adaptativa sino dialógica. Muchas personas que pasan escuchando música en sus reproductores personales se quitan los audífonos para escuchar la música callejera. De la reclusión en burbujas de seguridad se pasa al diálogo lúdico, a una interacción que producirá algo inesperado. Por lo tanto, no pensamos que la música se enmarque en una territorialidad del escapismo, sino más bien en una territorialidad de la transferencia, de hacerse presente en la interacción y llevar a cabo una transacción afectiva entre músicos y peatones.

La música como horizonte de interacción con expectativas abiertas más que como una burbuja de protección nos hace recordar la noción de *fuga* en contraste con la de *escape* que plantea Deleuze (Deleuze 1982; Deleuze y Guattari 1980). La fuga es al mismo tiempo un movimiento nomádico y un acto de resistencia y de afirmación. No se trata de buscar seguridad, sino de descentrar las ideas que hay de seguridad, y ahí encontrar posibilidad para la afirmación. El escape es lineal, arbóreo y continuo y sólo reitera las relaciones de las que intenta salir.³⁸ La fuga es rizomática, no busca estabilizar sino encontrar una estabilidad desestabilizadora que fomente una fuerza creadora, no busca liberar al sujeto de la inseguridad sino inventar nuevos modos de existencia (Deleuze y Guattari 1980). La fuga además se entiende como en la música barroca, un despliegue de polifonías. De una voz que se repite en distintos tiempos emergen otras y se van acumulando gradualmente transformando la voz original, a través del pliegue y repliegue de las voces o líneas melódicas en diálogo emerge algo nuevo.

La música callejera del puerto de Sydney se forma entonces más en la dinámica de la fuga que en la del escape. No obstante, emergen también segmentos de configuraciones acústicas de retracción, sobre todo cuando la gente está cansada y quiere llegar a casa y la música callejera se vuelve invasiva. En particular algunas personas que esperan al camión en las cabinas de plástico comentaron sentirse aturdidos por la música. Por lo tanto los usos de la música como técnica de transformación espacial dan lugar a distintas territorialidades superpuestas, territorialidades de la transferencia en ocasiones superpuestas con territorialidades escapistas.

4.2 Navegaciones sonoras.

La manera en la que sentimos auditivamente al espacio va constituyendo también nuestra experiencia en el mundo a partir de la cual aprendemos a movernos. En la investigación indagamos sobre lo que Schutz (1967) llamó el “acervo a la mano de experiencias” que en geografía ha comenzado a plantearse en el plano espacial (Lindón 2007c: 377) y que, en esta investigación, lo exploramos específicamente para la

³⁸ Esto se relaciona con el trabajo de Foucault y sus seguidores, quienes observan que el sujeto es producción y articulación del poder, por lo que quienes quieren escapar del poder para que el sujeto deje de ser aplastado, están continuando la producción del sujeto bajo los modos pre-existentes de articulación del poder (Butler 1997).

dimensión auditiva y la manera en que las personas se desplazan por las ciudades a partir de sus competencias auditivas.

Gadamer destaca la importancia de lo auditivo en la acumulación de experiencias socialmente compartidas. El ser humano “no puede apartar sus oídos igual que se aparta la vista de algo mirando en otra dirección. Esta diferencia entre ver u oír es para nosotros importante porque al fenómeno hermenéutico le subyace una verdadera primacía del oír” (Gadamer 1975: 553). Para detectar el movimiento y la actividad, el oído es más exhaustivo que la vista, pues podemos detectar movimiento detrás de nosotros. El movimiento implica ritmo. El sonido y la música son expresiones del movimiento del mundo y también del espacio y del tipo de materiales que nos rodean.

Recuperando las recientes investigaciones de la escuela de Alfred Tomatis, Sloterdijk pone de relieve el desarrollo temprano del oído en el seno materno:

“El oído fetal desarrolla la capacidad de orientarse activamente en su entorno de ruidos, constante y efectivamente invasivo, por medio de una arbitraria escucha, atenta unas veces y desatenta otras. Como Tomatis no se cansa de poner de relieve, la estancia del niño en el seno materno sería insoportable sin la capacidad discriminativa de desatender y tamizar grandes ámbitos de ruidos, dado que los sonidos del corazón y los ruidos de la digestión de la madre, escuchados desde la mayor proximidad, son equiparables a los de una obra en la que se trabaja día y noche. (...) el oído se dirige de modo especial a los tonos de los que espera su animación particular (...). Al escuchar se abre el sujeto en devenir y sale al encuentro de un determinado afinamiento en el que percibe maravillosamente claro lo *suyo*” (Sloterdijk 2003: 454-453).

El sonido del corazón asociado al movimiento de la madre, por ejemplo al caminar, transfiere una constante sensación de ritmo al feto, e incluso una vez nacido, la madre suele cargar el bebé orientándolo de suerte que el bebé sigue escuchando los latidos. (Tuan 1974: 9). Como sugiere Sloterdijk, es probable que actividades cíclicas y rítmicas como el caminar tengan su primer *input* de experiencia como pulsiones y repeticiones sonoras que él llama “juegos de resonancia” y que son internalizadas desde una edad muy temprana (Sloterdijk 2003: 460). Por ejemplo Talmy ha observado cómo incorporamos la distancia al habla oral haciendo interrupciones del flujo sonoro: “queda lejiiiiisimos”, está “cortitititito” (Talmy 2006). Podemos pensar, siguiendo las propuestas enactivas de la acción-percepción que conceptos abstractos de espacialidad pueden surgir de experiencias auditivas. Es probable que las experiencias auditivas aporten conexiones neuronales que refuerzan sentidos de espacialidad.

No obstante, nuestra reacción emotiva pre-reflexiva no es una caja de herramientas con la que nacemos biológicamente de una vez y por todas. Aprendemos a reconfigurar nuestro acervo de experiencias a lo largo de nuestra vida. Es lo que Hackel llamó la complementariedad entre la ontogénesis y la filogénesis: lo que la evolución biológica no ha reconfigurado debido a sus tiempos lentos es complementado por la experiencia social durante la vida de un individuo. Nuestra capacidad de aprender durante nuestra vida nos permite transformar nuestro entorno y a nosotros mismos en temporalidades que se escapan a la evolución genética.

En la investigación no fuimos tan lejos (o tan cerca) como Sloterdijk y su estudio de la sonoridad prenatal, pero prestamos atención a la manera en que los músicos y los visitantes han aprendido a moverse auditivamente por el puerto, y la manera en que reconfiguran sus acervos de experiencia auditiva. Una de las primeras cosas que hacen los músicos al llegar al puerto es situarse auditivamente. Saben cuál es su campo o círculo sonoro, hasta dónde llegan los sonidos que emiten. Los músicos aprenden a tocar con la espacialidad específica del puerto; aprenden su sonoridad, las zonas de resonancia. El del acordeón toca debajo del puente y no le incomoda; su música se mezcla con la del tren. El tren genera un ambiente sonoro de fondo que rellena la música, un acompañamiento bajo y rítmico que lo hace sentir cómodo. El del saxofón por otro lado prefiere junto al agua. Los músicos del didgeridoo por ejemplo suelen ocupar los lugares más abiertos y más centrales, mientras que por ejemplo quienes tocan el violín suelen escoger lugares más reducidos. Además de la dimensión sonora los músicos toman otras consideraciones que analizaremos más adelante y que tienen que ver con la valoración social del espacio musical. De cualquier manera es importante destacar aquí que el acervo de experiencias sonoras está moldeado por sentidos socialmente compartidos y negociados.

El caminar de las personas por el puerto de Sydney es distinto al de otros lugares de la ciudad. Los caminares son más performativos, y cuando hay música, las dinámicas de los recorridos por el puerto cambian notoriamente. En ocasiones la gente parece guiarse más por el oído que por la vista. Pre-concientemente, los ecos, las intensidades de los sonidos y su direccionalidad orientan a las personas en su caminar.

El sonido y la música tienen por tanto el potencial de transformar ciertas prácticas urbanas. Taoro Maeda, un inventor japonés, ha conseguido desarrollar unos audífonos que controla a distancia y que alterando ciertas frecuencias consigue que las personas caminen en la dirección que él controle. Al alterar el oído que juega un papel importante en el equilibrio y la direccionalidad, puede alterarse el rumbo del caminar (National Geographic 2008). Adorno, extendiendo el trabajo de Cennetì sobre masas y poder hacia la música insistió en las posibilidades que tiene la música para alterar prácticas humanas, advirtiendo por ejemplo la manera en la que se ha utilizado la música en regímenes fascistas para conducir a las multitudes a *dejarse llevar* por la música (DeNora 2003: 51). Los músicos callejeros intuyen que la música puede influir en las personas y la utilizan como lo que aquí llamamos una *tecnología urbana afectiva*.

4.3 Instrumentos musicales como instrumentos espaciales. Tecnologías urbanas afectivas.

La música tal como es practicada en el puerto de Sydney emerge constantemente como una tecnología para afectar el estado de ánimo, la sensación del yo, la disposición con la que hacemos las cosas en la ciudad. Nos vemos en la necesidad de retomar la pregunta geográfica por la técnica, pero ahora ampliada a su relación con la afectividad urbana.

La técnica fue una de las preocupaciones centrales de la geografía clásica francesa en autores como Max Sorre y Pierre Gourou en tanto articuladora entre el ser humano y el medio. Gradualmente el interés por la técnica fue disminuyendo en las vertientes analíticas y de la percepción, conforme la materialidad fue perdiendo relevancia en distintos enfoques geográficos de la segunda mitad del siglo XX. Más recientemente ha

habido una revaloración de la técnica tanto en estudios de Actor-Red (Actor-Network Theory) en los que se consideran micro-procesos técnicos que producen sus propias redes de continuación de prácticas de actualización (Law 2007) y en las aproximaciones complejas a la geografía que reconsideran la dimensión técnica de la vida humana, ahora a escalas más micro que las que abordaba la geografía regional (Pumain 2003) en lo que han llamado el *giro emocional* en la geografía (Bondi, Davidson y Cameron 2005).

Cada músico del puerto, a su manera, busca musicalizar su vida cotidiana y la de los peatones. La musicalización de las películas ayuda a complementar información no visual sobre cómo se sienten los lugares (Altman 1992). En el caso del puerto de Sydney, que no es un lugar fílmico, la musicalización parece profundizar el proceso de lugarización – es decir, la valoración y significación afectiva del espacio configurando lugares, la transformación de espacio en lugar (Tuan 1977). Además de ver y conocer gente y obtener una remuneración económica por su ejecución musical, los músicos insisten en su papel transformador de la *atmósfera* del puerto de Sydney. La música hace que el puerto se viva de manera diferente, que según varios músicos comentaron, “tenga más vida” – con lo que se refieren a una mayor densidad afectiva del lugar.

Vivir en la ciudad lleva consigo una actitud técnica, una capacidad de constantemente transformar los espacios de vida. Esto es así porque la experiencia espacial es también una actividad de juntar y combinar. Aunque los seres vivos son organismos auto-referenciales en tanto que se producen a sí mismos (Maturana y Varela 1972) construyen su experiencia a partir del *agenciamiento*³⁹ de elementos extraindividuales, al grado que la división entre el “dentro” y el “fuera” necesariamente es borrosa (Deleuze y Guattari 1980).

Lo que me rodea es constitutivo de mí mismo, como dice el dicho popular, somos nosotros y nuestras circunstancias. Constantemente incorporamos elementos de nuestro entorno que nos caracterizan. Por ello Clark sugiere pensar a la *mente extendida*, no delimitada por los contornos del cráneo, porque los objetos que me rodean son constitutivos de mi cognición (Clark y Chalmers 1998). Ese entorno de la mente extendida constituye el *sentir* de la experiencia y ha sido motivo de conceptualización desde distintas perspectivas fenomenológicas y existencialistas, apuntando a un registro necesariamente espacial. Como observa Berque (2000), en el mundo humano o humanizado, el lenguaje y la comunicación dan pauta a la complejización del sentido otorgado a las experiencias y sentires existenciales. La generación de significado (la significación o la *semiosis*) como actividad relacional caracteriza a muchos procesos vivos, como si la vida para reiterarse en tanto sistema auto-productivo requiriese una referencia o diálogo constante, una actividad proto-semiótica (Lotman 1984). Se han

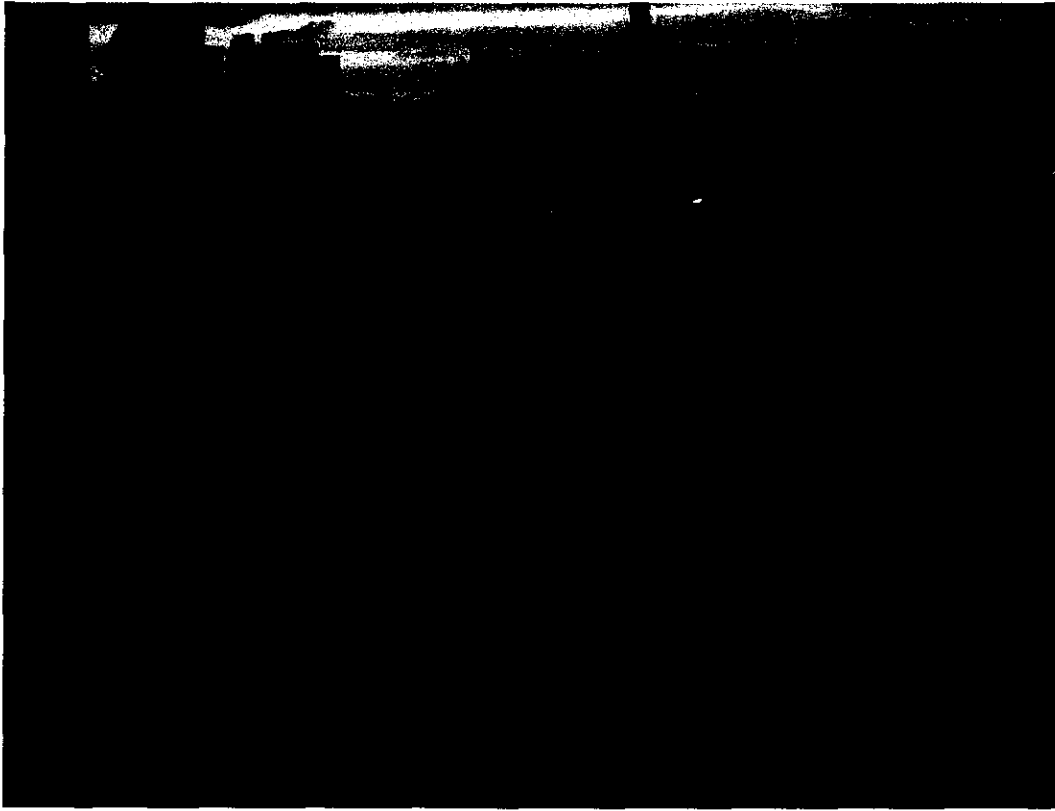
³⁹ La noción de los agenciamientos en los trabajos de Deleuze y Guattari es elocuente al respecto. En francés (*agencements*) significa juntar, ensamblar u organizar y en inglés se ha traducido como *assemblages*. En español el término alcanza una mayor fuerza expresiva. Existe el verbo agenciar para conseguir, recuperar, traer, y además la noción de agencia tanto como organismo como acción. La agencia de la vida requiere juntar, plegar y replegar esferas espacializadas de existencia. Para Guattari el agenciamiento en cuanto a actividad existencial es una “praxis ecológica”. Para ser-en-el-mundo el habitante reterritorializa sus espacios de vida, transforma los pliegues de su existencia a través de repeticiones creadoras, *segmentos catalíticos existenciales* forjando “universos de valor” y “objetos incorporales” – es decir, objetos despojados de sus funciones de denotación y significación (Guattari 1989: 38). La música puede ser entendida como uno de esos objetos incorporales, que no por ello es algo totalmente desmaterializado, se apoya en fisicalidades invisibles y fugaces, químicas y macromoleculares, pero emerge al plano de lo vivido de manera que la experiencia musical no puede reducirse al aglomerado de partículas y reacciones químicas que la componen.

utilizado distintos nombres para denotar el horizonte de “cómo me siento”, frecuentemente asociados a la noción de “ambiente”, que en español suele identificarse erróneamente con lo “natural” en una división dicotómica entre naturaleza (lo ambiental) y sociedad (lo artificial), pero que en su desarrollo desde la biología con el trabajo de Uexküll (1913, 1920) por ejemplo, se piensa como la contigüidad, el *Umwelt*, mi universo subjetivo, lo que me rodea y que me constituye, como una suerte de nicho o nido de vida (Berque 2000: 124) o como un mundo-a-la-mano (Heidegger 1927) y que en tanto que es importante para mi vida, yo también lo constituyo de manera que hay una simbiosis entre yo y mi *Umwelt*. Yo lo transformo como parte de mis procesos con los que consigo seguir viviendo; la relación entre yo y mi *Umwelt*, es tan estrecha como la de un feto y la placenta (Sloterdijk 2003: 343). Este *Umwelt* es también un *Lebenswelt*, un mundo de vida, una fenomenología de la primera persona⁴⁰, una esfera de vida que damos por sentado porque así se siente, así es; es el mundo tal como lo experimentamos. Para Nagel, cuando podemos preguntarnos “¿qué se siente ser algo?”, por decir, “¿qué se siente ser un murciélago?” es cuando puede comenzarse a hablar de una fenomenología primera, de la experiencia (Thompson 2004: 384).

La experiencia ha sido tradicionalmente concebida como una receptividad sensorial de sucesos. No obstante, las experiencias musicales que analizamos en el puerto de Sydney nos han llevado a considerar una concepción activa de la experiencia. Experimentar el mundo, como hemos venido ya esbozando, es también inventarlo. Siguiendo la línea de pensamiento de Maturana y Varela (1973) nuestra vida es un constante proceso de producción de nosotros mismos. No estamos pasivamente recibiendo datos de un mundo exterior, sino que constantemente buscamos sentirnos de ciertas formas. O siguiendo a Foucault no somos sujetos, sino procesos de subjetivación (Foucault 1980; 1984). Para producirnos y sentirnos de ciertas maneras realizamos actividades de transformación de nuestros espacios de vida en un movimiento que caracteriza a lo técnico. Los procesos musicales del puerto de Sydney nos han llevado a considerar a la técnica como algo que no se limita a la racionalidad instrumental o a una praxis calculística, sino que está imbuida en una suerte de fuerza poética. La técnica tiene algo de artístico así como el arte tiene algo de técnico.

La concepción de la vida como un despliegue paralelo de técnica y de estética puede encontrarse en el pensamiento del pliegue Deleuze, quien entiende al individuo, siguiendo a Whitehead, como una *prehensión*, la formación creativa de algo nuevo en una concrecencia de elementos, un proceso de subjetivación o individuación como pliegue, repliegue y despliegue que a su vez prehende sus espacios creando lugares. “Cualquier cosa prehende sus antecedentes y sus concomitantes y, por contigüidad, prehende un mundo. (...) Los vivientes prehendén el agua, la tierra, el carbono y las sales” (Deleuze 1989: 103). El infante se subjetiviza y se hace a sí mismo en un despliegue paralelo de su capacidad para juntar palabras y para juntar haceres (Berque 2000: 96). “Los ecos, reflejos, huellas, deformaciones prismáticas, perspectivas, umbrales, pliegues son las prehensiones que anticipan en cierto sentido la vida psíquica” (Deleuze 1989: 103). Cuando Dardel dice que el espacio se repliega con el sonido de la sirena (Dardel 1952: 49) destaca el poder de la música de transformar disposiciones espaciales. Los instrumentos musicales devienen en instrumentos espaciales.

⁴⁰ La “fenomenología de la primera persona” se refiere a la experiencia tal como es vivida por cada organismo. Esta perspectiva rompe con una idea general de la experiencia y la sitúa en cuerpos y puntos de vista concretos y específicos; aunque estos puntos de vista individuales tengan cosas en común con otras situaciones de experiencia (Thomasson 2005).



Fotografía 4.3 Músicos cantando baladas al atardecer.
Fotografía propia. 9/mayo/08

La idea que la música “le añade algo al lugar” fue recurrente entre los músicos y algunos visitantes. “Lo hace menos vacío” decía por ejemplo Morrow, el guitarrista de la fotografía 4.3. Esto nos hace recordar la idea de cómo el aroma de un lugar puede hacer que la gente se sienta de manera distinta, y que desde la Grecia clásica la aromatización de los lugares como algo que añade y que transforma ha sido persistente en distintas tradiciones (Sloterdijk 2003). La música en el puerto es vista como un proceso de aromatización del espacio; algo que lo llena de vaporosidades que entran en combinación con nuestros cuerpos produciendo cambios en nuestra experiencia. Varios músicos se expresaban de la música como algo que se difumina por el puerto, “sonidos que llenan” y que pasan flotando por el malecón y distintos rincones, cambiando la manera en la que se siente al puerto, como si se tratara de aromas. La aromatización como técnica de transformación de los espacios vividos ha sido ya reconocida en el caso de los inciensos por ejemplo para incidir en las disposiciones de consumo (Moeran 2007). La idea de la música como aroma en el puerto tiene que ver con esa materialidad difusa con poderes afectivos.

Womba, que toca el saxofón, está convencido que la música cambia el estado de ánimo de la gente y dice haber comenzado a tocar en las calles como terapia, a partir de una aflicción personal. Womba insiste en que la música puede hacer feliz a la gente. “Al ver a la gente contenta, yo me pongo contento. (...) La música toca el alma, luego la gente está ocupada y preocupada, y puede hacer un pequeño alto para relajarse y tener un pequeño cambio en su día”. Y en efecto, los músicos parecen funcionar como imanes a

los peatones en su navegación urbana. Muchas personas se detienen para escucharlos, y en ocasiones se sientan en las bancas del rededor para descansar con la música. Así se forma un pequeño momento de interacción más densa, de estar-juntos o *togetherness*, un lapso de “estar” entre su caminar. A propósito de la música de Womba, una de las personas sentadas en las bancas me comentaba que “no puedo dejar de sentir ciertos sentimientos de optimismo al escuchar la música del saxofón. (...) La manera en la que pasa el día es totalmente diferente”. Quienes se sientan en las bancas escuchan más cuidadosamente la música, y varios de ellos comentan que cuando están sentados pueden entrar más al ambiente generado por la música.

Un aspecto destacable de las observaciones es que conforme la gente se acerca a los músicos en su caminar, sonríen más; y esto fue algo sorprendentemente frecuente. La música como una tecnología para producir sonrisas parece así reducir tensiones interpersonales en ese fragmento de la ciudad. El consejo de la ciudad de Sydney reitera en varios documentos oficiales que la música callejera “ayuda a producir un sentido de lugar” (City of Sydney 2007) por lo que ha puesto en operación ciertos procedimientos institucionales para que la música callejera continúe en el puerto⁴¹.

Mientras en la mayoría de los casos la música parece propiciar hacer un “alto” para escuchar, en ocasiones la manera en la que transforma la actividad en el puerto es hacia el dinamismo, hacia el baile y la exploración de distintos ritmos y movimientos corporales en la ciudad. Por ejemplo, muchas personas van a trotar por el malecón del puerto, principalmente en las mañanas de los fines de semana. Entonces la mayoría de los corredores sincronizan su ritmo del trote con el de la música, lo cual nos hace recordar la observación de Michel Chion que los espacios acústicos suelen sincronizar lo auditivo a otros registros visuales y táctiles (Chion 1994). DeNora ha ya destacado el uso de la música para reforzar performatividades de ejercicio físico en el contexto de los aerobics (DeNora 2000). Se ha observado también que varios trotadores llevan su reproductor portátil de música para llevar un mundo sonoro con ellos (Bull 2000). Lo que destaca del puerto de Sydney es que quienes pasan trotando, incluso aquellos que llevan sus audífonos, toman frecuentemente el ritmo de la música callejera, lo cual nos hace pensar que hay cierta apertura a la música del puerto por parte de los trotadores. Esta observación entra en consonancia con otras que hemos hecho en la investigación que apuntan a que las experiencias sonoras de la ciudad son más abiertas e inclusivas que en otros contextos como en calles transitadas con coches o en el transporte público⁴².

Los niños suelen responder con actividades marcadamente lúdicas a la música callejera. Fue muy común encontrarlos bailando y tejiendo interacciones con los músicos, que respondían al baile de los niños enfatizando ciertos motivos musicales y exagerando movimientos corporales durante la interpretación musical. En estos casos el despliegue técnico de la música como agente transformador de formas de vida urbana es claro. Al menos para el caso de los niños, la música parece ser una tecnología urbana afectiva eficiente en transformar la ciudad para generar lugares de juego.

⁴¹ En el capítulo 6 sobre Paisaje se aborda más detalladamente las políticas de paisaje sonoro del Puerto de Sydney en relación a la valoración institucional de la música callejera.

⁴² En un trabajo nuestro no publicado sobre el metro de la ciudad de México y los vendedores de música con bocinas encontramos menor apertura a su recepción por parte de los usuarios del transporte, quienes preferían construir una esfera sonora más cerrada en sí misma, en el estilo de la actitud fastidiada que describe Simmel (1902) para las grandes ciudades.



Fotografía 4.4 Niñas bailando con la música en uno de los escenarios callejeros del puerto. Fotografía propia. 11/mayo/2008

Varios estudios han enfatizado que las ciudades no están diseñadas para el juego, en detrimento de la espacialidad infantil, y suelen plantear el recurrente problema de la elección de materiales (Hendricks 2001). Sin intentar plantear ya algo programático para diseño de espacios públicos, podemos destacar que pensamos que se han explorado poco las materialidades invisibles y no-sólidas como la de la música para generar espacios de juego y de mayor riqueza lúdica. Hay una tendencia a pensar las ciudades sólo desde materialidades duraderas. Hay que empezar a pensar en procesos más vaporosos que sin embargo configuran afectivamente los lugares. Además de que la música cambia la relación semiótica con el espacio en planos imaginarios, el modelado material de la música ocurre en lo químico y lo fugaz, pensemos en neblinas.

Los sonidos y lo musical tienen un poder evocador como el famoso sabor de la magdalena de Proust, tienen la capacidad de recrear espacios vividos; en ese sentido la música puede pensarse como una tecnología de la evocación. Repitiendo una secuencia musical pueden evocarse experiencias espaciales anteriores; nuevamente la idea del *ritornelo* en los trabajos de Deleuze.

El *ritornelo* es la repetición de una burbuja de sentido (“sentido” entendido en su dimensión somática y en su dimensión social). El *ritornelo* existencial recrea el cómo se siente un lugar o una disposición espacial, frecuentemente a través de flujos sensibles valorados de distintas maneras por los habitantes. Proust trabaja constantemente con *ritornelos* existenciales en sus novelas, “núcleos catalíticos de subjetivación” (Guattari 1989: 39). La cancioncilla de Vinteuil hace sentir a Swann como si el bosque de Bologne fuera claramente su territorio (Deleuze y Guattari 1980: 325). Proust atribuye a la música una cualidad específicamente de pliegue y de reiteración del sentir.¹⁸

“Lo que sentimos de la vida no lo sentimos en forma de ideas, su traducción literaria, es decir, intelectual, lo expresa, lo explica, lo analiza, pero no lo reconstruyó como la música, en la que los sonidos parecen tomar la inflexión del ser, reproducir esa punta interior y extrema de las sensaciones que es la parte que nos da esa embriaguez específica que encontramos de cuando en cuando, y que cuando decimos: ¡Qué tiempo más hermoso!, ¡qué hermoso sol!, no la comunicamos al prójimo, en el que el mismo sol y el mismo tiempo suscitan vibraciones muy diferentes” (Proust 1923: 220)

La reiteración o evocación de lo familiar a través de la música es una manera de producir seguridad, una suerte de inmunología frente a desconciertos sonoros. Como lo plantea Bachelard:

“A lo largo del tronco del árbol, su pico golpea la madera. Desaparece con frecuencia pero se le oye siempre. Y de esta manera el pico-verde ha entado en el universo sonoro. Lo convierto para mí en una imagen saludable. Cuando en mi casa parisiense un vecino martilla clavos en la pared a una hora tardía yo “naturalizo” el ruido. Fiel a mi método de apaciguamiento frente a todo lo que me incomoda, me imagino que estoy en mi casa de Dijon y me digo, encontrando natural todo lo que oigo: “es mi pico verde que trabaja en mi acacia” (Bachelard 1957: 131).

Conforme los temas musicales se van repitiendo se anclan con más fuerza en la memoria auditiva. No obstante ciertas repeticiones pueden ser fastidiosas, como la del sonido del taladro que como sugiere Henri Michaux “no calma a nadie, excepto quizá a quien taladra” (Michaux 1967: 3).

La música como ruido y como algo incómodo se topa con rechazos, deja de ser una tecnología considerada para la vida urbana y se convierte en una chatarra escandalosa. No encontramos frecuentemente esta situación en el puerto, pero en la zona de espera para los camiones donde hay unas cabinas cubiertas con materiales plásticos se hacen resonancias que amplifican la música del puerto y la hacen difícil de soportar. Es entonces cuando surgen intentos de filtrar la música o evitarla. Hay enorme diversidad en cómo responde la gente a la música. Incluso una misma persona responde de distintas maneras según si está cansada, etc. Pero estamos preparados a responder a sonidos rápidos y estruendosos, por otro lado nos gustan los sonidos rítmicos y las voces tranquilas. Podemos aprender incluso a que nos guste el sonido estruendoso, como es el caso de los géneros “hard core”. Todo esto lo tienen que tomar en cuenta los músicos, y lo hacen, aunque no se dan cuenta muchas veces que lo están tomando en cuenta.

Estas consideraciones nos llevan a destacar la importancia de pensar al individuo en constante proceso de actualización, que como ya hemos ido destacando, está siempre imbuida en tramas sociales de experiencias compartidas. En el puerto de Sydney la actualización de la vida espacial-sonora del individuo nos lleva a considerar los contextos de interacción en la que es desplegada y que aquí llamamos escenarios musicales callejeros.

5. Escenarios de música callejera. Entre las prácticas y las performatividades.

“Each actor on this architectural stage
From empires so varied their investments to gauge
Historical pageantry, polyphonous sound
Base melody seasonal, rhythmic, earthbound”
(Buttimer 1981: 9)

El puerto de Sydney tiene espacios abiertos que se prestan a que los sonidos se difuminen de tal manera que no sería posible trazar fronteras de distintos espacios auditivos. No obstante, la actividad musical tiene sitios de concrecencia particulares con características propias. La manera en que analizamos esos sitios de concrecencia es a partir de pensarlos como escenarios de música callejera, siguiendo aproximaciones interaccionistas (Blumer 1969, Goffman 1959) y performativas (Thrift 2000) para las cuales son las relaciones sociales, tal como se despliegan en cada instante de los encuentros entre personas, las que configuran un fragmento (siempre con límites cambiantes) significativamente singular de la realidad social. Es decir, las interacciones sociales y los encuentros dan lugar a un proceso que podemos llamar la *singularización* del espacio general complejo en lugares socialmente significativos. Como Weber no se cansó de poner de relieve, las cosas sólo aparecen divididas cuando hay puntos de vista que las aprecian así (Weber 1908). La sensación de individualidad, por ejemplo, es de lo más social en tanto que sólo es posible sentir al *yo* como algo distinto al resto del mundo una vez que hemos tenido interacciones sociales con otras personas que nos reconocen como alguien singular (Cooley 1922; Mead 1934). Algo similar pasa con los lugares. Es a través de la interacción que se reconocen y valoran socialmente a los lugares como fragmentos singulares del mundo (Seamon 1979; Berque 2000). La singularización es un proceso social, por lo que la formación de lugares implica la formación de escenarios de encuentro y de interacción. Para estudiar cómo es que la música construye lugares en el puerto de Sydney es necesario considerar cómo construye escenarios de interacción.

5.1 Escenarios abiertos de música callejera

Uno de los contrastes principales que encontramos en esta investigación respecto a otras investigaciones sobre la música en la vida cotidiana (DeNora 2000; Bull 2000) fue precisamente el carácter interactivo de la música callejera. Tia DeNora y Michel Bull han investigado el uso de la música pre-grabada y han encontrado, así como nosotros en esta investigación, que la gente usa la música para alterar su estado de ánimo y su sentido del lugar. Lo que no encontraron como sí lo hicimos nosotros en esta investigación fue que la música produjera escenarios. Con sus audífonos, en sus cuartos o en el automóvil, la música genera distintos espacios vividos pero las personas sólo pueden alterar el volumen de la música y no su forma. En estos casos estudiados por DeNora y Bull las personas responden a la música, pero la música no responde a las personas.

En el caso del puerto de Sydney nos encontramos con una situación distinta. El que la música sea en vivo y los peatones vean y escuchen tocar a los músicos produce una

relación de reciprocidad; los músicos cambian su música – y por tanto la manera de sentir los lugares – según las personas que pasan cerca y tejen una interacción con ellos. La música deja de ser un mero acompañamiento de encuentros de personas en la ciudad y se convierte en configuradora de (y configurada por) escenarios de interacción.

Uno de los problemas recurrentes de los ingenieros de sonido de los estudios de grabación es que la música grabada tenga una espacialidad convincente, que la música no suene a un cuarto cerrado como en el que de hecho la música es grabada sino a un paisaje abierto, viñedos, mares, montañas y otras imaginaciones espaciales emocionantes. Para ello tienen que usar distintos recursos como eco y modulación de frecuencias y generar impresiones acústicas distintas (Doyle 2005). No obstante, la música se produce en un espacio generalmente estandarizado y la música incorpora esa espacialidad homogeneizante. En el caso de la música callejera, la música incorpora en su textura sonora parte de las relaciones de interacción que la componen y que a su vez la música está transformando. Así la música se convierte en una suerte de personaje elástico que juega con las interacciones entre los músicos y los peatones. La música integra e incorpora elementos de las interacciones en espacios públicos – la música callejera es un producto y una productora de la ciudad.

Podríamos dar muchos ejemplos de cómo cada pieza que tocan los músicos es resultado de las relaciones socioespaciales del puerto. Aquí abordaremos con detalle la música de un escenario musical en particular, de un Domingo por la mañana y de los músicos del didjeridoo del lado oeste del puerto para ejemplificar estas ideas.



Imagen 5.1 Escenario de música del didjeridoo en un Domingo en la mañana.
Fotografía propia. 24/febrero/08

Los músicos no llegan a la misma hora todos los días del año. Como la luminosidad y la temperatura cambian según las estaciones del año, en verano los músicos llegan más temprano y se van más tarde, mientras que en invierno llegan más tarde y se van más temprano. No obstante, los trabajadores del *Central Business District*, que es contiguo al puerto llegan a su trabajo relativamente siempre a la misma hora. A las ocho de la mañana el murmullo de la ciudad por el tráfico vehicular es similar en verano y en invierno. Cuando el grupo de Scotty, del didgeridoo, llega en verano, entre 8 y 9 de la mañana el sonido es distinto a cuando llega en otoño, entre 9 y 10 de la mañana (fotografía 5.1).

Así, cuando se combina el sonido del didgeridoo con el murmullo del tráfico de la ciudad, el collage acústico resultante ya trae incrustado distintas relaciones socioespaciales, ya *dice* algo sobre la ciudad donde la música está siendo desarrollada. *Dice* por ejemplo el día de la semana, la hora del día y la estación del año en que la música está siendo tocada. Además, en otoño, así como en verano, cuando aún no se han caído las hojas de los árboles, el grupo de Scotty toca debajo de un árbol que hace sombra y que les protege de lluvias ligeras (ver fotografía 5.1). La presencia o ausencia de las hojas en los árboles cambia las condiciones acústicas del lugar. Los materiales del puerto en la cercanía del árbol y del agua favorecen la resonancia de frecuencias acústicas particulares. La música resultante suena distinta a si se tocara en otro lugar, la música suena a música bajo el árbol y no a música bajo el puente.

En suma, la música mantiene lo que Walter Benjamin ha llamado el *aura*, esa esfera de singularidad de una obra de arte que para Benjamin se pierde con la reproducción mecánica (Benjamin 1999: 216). Benjamin sugiere que al romperse la unicidad espacio-temporal de una obra de arte *auténtica* el arte se vuelve más accesible pues las personas lo pueden recibir y reinterpretar desde contextos muy distintos (Benjamin 1999: 215). Esto, como ha observado John Berger, tiene la ventaja de que se destituye la autoridad institucional del arte permitiéndole a la gente relacionarse con la obra de arte desde su propia experiencia histórica, reactivando así procesos de significación artística (Berger 1972: 32-33). No obstante, desde el punto de vista de la investigación social y a partir de nuestras experiencias con esta investigación, pensamos que la música callejera y en vivo es particularmente valiosa para indagar sobre relaciones socioespaciales, ya que a diferencia de la música pre-grabada en estudios estandarizados, condensa las singularidades de los lugares.

Esto se pone de mayor relieve si consideramos los aspectos propiamente interactivos, desde un punto de vista social, de la música callejera. Continuando con el ejemplo del performance del grupo de didgeridoo de Scotty, en esa mañana otoñal se empezó a hacer un conglomerado de personas que se pararon frente a los músicos para verlos y escucharlos tocar. Cuando quien estaba tocando el didgeridoo en ese momento vio a las primeras parejas comenzó a tocar más, haciendo menos pausas, pues se dio cuenta que le estaban prestando atención. Entonces empieza el juego de microinterpretaciones en cada instante, gestualidades y otras performatividades de comunicación social. Uno de los músicos dice “¡Bienvenidos a Sydney!” – ha interpretado que algunos peatones son turistas internacionales. Quien estaba tocando el didgeridoo empieza entonces a mostrar con su mano el tipo de animal del que hace sonidos con su instrumento. Cuando hace el sonido del brinco del canguro, dobla dos dedos de su mano simulando el brinco del canguro; cuando hace el sonido de alguna ave, extiende la palma de su mano y la baja como en un movimiento de planeación aérea; cuando hace el sonido de

la serpiente, hace un movimiento en zigzag con la mano. La música cambia entonces de acuerdo a la interacción. Cuando el turista reconoce el sonido de algún animal y muestra emoción al respecto, el músico reitera el sonido para reafirmar la conexión que se ha hecho.

Los turistas o los excursionistas que entran en interacción con los músicos comienzan a su vez a configurar *displays*, pantallas de sí mismos que le dan información al músico. Es frecuente que el turista comienza a practicarse como turista y saca su cámara fotográfica para capturar el momento. Entonces los músicos lo invitan a que se saque la foto con ellos. En ocasiones los músicos abren abiertamente la interacción verbal con los peatones: “¿Quieren algo más rápido?” “¿Algo más lento?”. Los espectadores piden algo más rápido, y entonces comienzan a tocar más rápido. Después la música, que ya ha sido reconfigurada por la interacción, lleva a nuevos despliegues interactivos. Por ejemplo, una vez que la música va más rápido, algunas personas empiezan a mover más enfáticamente sus cuerpos. Los músicos observan esto y exageran ciertas frases musicales. La música se vuelve así un diálogo elástico que articula la interacción entre músicos y peatones. Estas musicalidades y auralidades son por tanto bastante distintas a la música pre-grabada en estudios profesionales. Son tramas sonoras constantemente reconfiguradas por interacciones desplegadas con espacio-temporalidades urbanas específicas.

5.2 Teatro Wagneriano en las calles de Sydney

En la propuesta dramática de Erving Goffman (1959) las personas se configuran a sí mismas en las interacciones sociales al reconocer que son vistas por otras personas. La idea y la actividad que hago de mí mismo es producto de cómo me siento visto y reconocido por el otro; la manera en la que reconozco al otro influye en cómo se produce a sí mismo. Para vivir como ser social me aseguro de comunicarle al otro que soy un personaje socialmente reconocido, a través de gestos, movimientos y otros objetos que funcionan como máscaras.

En las metáforas teatrales de Goffman, las tras bambalinas son los aspectos no visibles de la interacción, pero que la preparan y la configuran. En las obras de teatro la orquesta suele estar tras bambalinas o debajo del escenario, oculta pero influyendo en la teatralidad. No obstante, en la representación de tragedias en Grecia clásica, como observa Nietzsche en el *Nacimiento de la Tragedia*, no había la división entre el público y coro; no existía la noción de “público espectador”, todos eran parte de la acción. Wagner tuvo un proyecto llamado el “teatro del futuro”, de retomar el auditorio griego en el que la audiencia “viviera y respirara sólo en el arte que le pareciera como la vida misma” (Elden 2001: 50). Los escenarios de música callejera en el puerto de Sydney parecen ser ese tipo de teatro en el que la música, los actores y el público se funden en el escenario de interacción. La música misma parece convertirse en actor y en público.

¿Cómo es que se generan escenarios a partir de la actividad musical? Mead sugirió que en tanto se actúe socialmente frente a objetos inanimados, pueden pasar a formar parte del otro generalizado desde el que reconfiguramos nuestra acción y nuestra subjetividad. “El ambiente se convierte en parte del otro generalizado” (Mead 1934: 184). La música como parte del ambiente puede pensarse también como otro generalizado que redefine prácticas y performatividades. Como insiste Nattiez la música nunca es un objeto abstracto que encaje en cualquier situación; la música sólo suena

como música en contextos específicos (Nattiez 1990). Los himnos nacionales, por ejemplo, son escuchados socialmente como personajes que hay que respetar, son un otro generalizado que condensa semióticas nacionalistas; reírse del himno nacional, reírse en su cara suele verse como una falta de respeto a la patria (Adorno y Eisler 1947: 15). Además, en tanto instrumento de comunicación social (Miell, McDonald y Hargreaves 2005) la música misma puede pensarse como extensión de la gestualidad, como otro despliegue performativo en las interacciones. Alguien me guiña el ojo, y en lugar de responder con otro guiño, respondo con una frase musical.

Como destacó Garfinkel, la gente interpreta significado aún donde no lo hay. Estamos acostumbrados a asociar intencionalidades a la acción (Garfinkel 1967). En el caso de la música, solemos pensar que está relacionada estrechamente con las emociones de quienes la ejecutan, y asociamos gestos del ejecutante con motivos expresivos de la música (Davidson 1997: 22). Tendemos a asociar lo visual y lo auditivo, por ejemplo ruido y movimiento, para que la combinación sensorial “tenga sentido”. Por eso “nunca vemos lo mismo cuando escuchamos así como nunca escuchamos lo mismo cuando vemos” (Chion 1998: xxvi). La música en vivo, con toda la carga interpretativa asociada a ella, se vuelve entonces una actividad desde la que se tejen escenarios de interacción, mantiene aunque sea en tiempos breves, el encuentro entre distintas personas. Los músicos interpretan disposiciones anímicas de los peatones, la hora del día, la temporada del año y otros aspectos contextuales para tocar cierto tipo de música específicamente relevante para la situación de interacción.

El encuentro en una situación espacio-temporal específica como generador de interacciones es también generador de escenarios, escenarios cuyos límites estarán en reconfiguración constante según las prácticas de los participantes (Lindón 2006b: 373). Las particularidades del lugar son también constituyentes de los escenarios en tanto que son agenciados por los participantes en el flujo de la interacción, generando lo que se ha llamado “site-specific performance” (Burvill 2006). En el caso del puerto de Sydney, los músicos permanecen como participantes constantes del escenario, mientras que los peatones van cambiando constantemente a lo largo del día, y a distintas duraciones generalmente cortas.

Los escenarios musicales por tanto van cambiando conforme distintas personas entran en interacción con los músicos. No obstante, la interacción sigue anclada hasta cierto punto al *locus* de los músicos. En ocasiones los músicos se mueven de un lugar a otro del puerto y algunos, como el músico de la gaita, tocan mientras caminan por el puerto – lo cual es meros usual, pero así construye un escenario en movimiento (Lindón 2006b: 374). En el caso del músico de la gaita, produce fusión de escenarios musicales, pues entra a los espacios acústicos de otros músicos, iniciando así una negociación del espacio sonoro.

Se trata de un escenario en movimiento porque, por un lado, el músico va caminando de un lado del puerto a otro, y por otro lado, porque conforme avanza en su caminar entra en contacto con otros actores sociales tejiendo nuevas redes de interacción. Se trata de una fusión de escenarios porque las dinámicas interaccionistas de cada escenario son incorporadas por el músico y llevadas a los distintos escenarios en los que participa. En cierta medida esto ocurre seguido en las ciudades pues las personas vinculan unos escenarios con otros en sus trayectorias urbanas: los gestos que una persona incorpora en una interacción en el metro pueden ser evocados y reiterados en

una interacción en el autobús. En cada interacción el gesto conserva y pierde algo. Algo similar ocurre con la música como gesto expresivo en el puerto de Sydney. El músico de la gaita por ejemplo, ha sido restringido en varias ocasiones por el consejo de la ciudad debido a que el alto volumen de su música interfiere con la de otros músicos. Las pautas de proxiemia acústica tienen que ser renegociadas y los músicos reconfiguran las distancias entre ellos. Esto no siempre se da de manera inmediata y en ocasiones la negociación del sonido llega a la rivalidad de volumen. Uno comienza a tocar más fuerte que otro para ampliar el territorio de su escenario musical. No obstante, los músicos en general toman actitudes reconciliadoras porque dicen estar concientes de los resultados mutuamente perjudiciales de una eventual cacofonía



incontrolable a alto volumen en el puerto.
Fotografía 5.2 Escenarios musicales de tiempos cortos.
Fotografía propia. 17/abril/2007

Los escenarios musicales por tanto van cambiando conforme distintas personas entran en interacción con los músicos. No obstante, la interacción sigue anclada hasta cierto punto al *locus* de los músicos. En ocasiones los músicos se mueven de un lugar a otro del puerto y algunos, como el músico de la gaita, tocan mientras caminan por el puerto – lo cual es menos usual, pero así construye un escenario en movimiento (Lindón 2006b: 374). En el caso del músico de la gaita, produce fusión de escenarios musicales, pues entra a los espacios acústicos de otros músicos, iniciando así una negociación del espacio sonoro.

Se trata de un escenario en movimiento porque, por un lado, el músico va caminando de un lado del puerto a otro, y por otro lado, porque conforme avanza en su caminar entra en contacto con otros actores sociales tejendo nuevas redes de interacción. Se

trata de una fusión de escenarios porque las dinámicas interaccionistas de cada escenario son incorporadas por el músico y llevadas a los distintos escenarios en los que participa. En cierta medida esto ocurre seguido en las ciudades pues las personas vinculan unos escenarios con otros en sus trayectorias urbanas: los gestos que una persona incorpora en una interacción en el metro pueden ser evocados y reiterados en una interacción en el autobús. En cada interacción el gesto conserva y pierde algo. Algo similar ocurre con la música como gesto expresivo en el puerto de Sydney. El músico de la gaita por ejemplo, ha sido restringido en varias ocasiones por el consejo de la ciudad debido a que el alto volumen de su música interfiere con la de otros músicos. Las pautas de proxiemia acústica tienen que ser renegociadas y los músicos reconfiguran las distancias entre ellos. Esto no siempre se da de manera inmediata y en ocasiones la negociación del sonido llega a la rivalidad de volumen. Uno comienza a tocar más fuerte que otro para ampliar el territorio de su escenario musical. No obstante, los músicos en general toman actitudes reconciliadoras porque dicen estar concientes de los resultados mutuamente perjudiciales de una eventual cacofonía incontrolable a alto volumen en el puerto.

Los demás músicos también negocian sus espacios y escenarios musicales de manera que los sonidos no se cancelen entre sí. De cualquier manera, desde un escenario puede escucharse, aunque sea de manera leve, la música de otro escenario, de tal suerte que al caminar por el malecón en fin de semana, que es cuando están la mayoría de los músicos, es pasar de un escenario a otro. Los peatones tejen redes de continuidad entre los distintos escenarios musicales que hacen presentar al puerto de Sydney como un escenario de escenarios. Porque los peatones entran en contacto con distintos escenarios musicales durante un mismo recorrido, hay ciertas líneas de continuidad y vinculación entre los distintos escenarios configurados por distintos músicos. El puerto de Sydney como “escenario de escenarios” es como una tela de fondo de un escenario rotatorio. Podría llamarse también “metaescenario”. Hay pautas e índices de interacción que están marcados por las condiciones generales del puerto, que caracterizan a cada escenario musical particular. Además, prestando una atención cercana a cada escenario particular, observamos que dentro de cada escenario hay microescenarios – por ejemplo el espacio de interacción entre dos personas que se ven a los ojos en un momento dado, llevando a cabo una transacción simbólica, aunque sea de un par de segundos.

Siguiendo esta lógica podría preguntarse si por ejemplo la ciudad de Sydney sería un escenario que contiene al escenario del puerto de Sydney que a su vez contiene escenarios musicales (que a su vez contienen microescenarios). Nuestra respuesta sería que dicho planteamiento en términos de escenarios – y que podría prolongarse hasta concebir la Tierra como una suerte de escenario global – puede hacerse desde una epistemología de la metáfora, pero no tomando en cuenta las condiciones geográficas y sociológicas del escenario tal como lo venimos entendiendo – en el despliegue interaccional en vivo, cara a cara, de proximidad corporal material o simbólica. El puerto de Sydney sigue siendo un escenario, o un escenario de escenarios, porque las personas lo están tejiendo con sus recorridos. Aún no terminan de tener un despliegue interactivo con un grupo de músicos cuando ya están viendo a otro músico. Las personas están tejiendo *in situ* al puerto de Sydney como escenario de escenarios. En el caso de la ciudad de Sydney que como muchas otras ciudades se vive de manera fragmentaria (Connell 2000) es más difícil poderla plantear como un escenario que unifique a todos los demás. En todo caso, siguiendo con la imaginación dramaturgica, la ciudad vendría siendo como una de esas calles como *Brodway*, que tienen muchos

teatros y escenarios con obras tan distintas que no podrían ser subsumidas por una sola historia que se cuente sobre *Broadway*.

El consejo del puerto de Sydney ha asignado lugares específicos del puerto donde está permitido tocar música y hacer otros performances (Figura 5.1). Por lo general los músicos no confrontan la asignación de esos espacios, y escogen entre los lugares asignados según el instrumento y tipo de música que tocan.

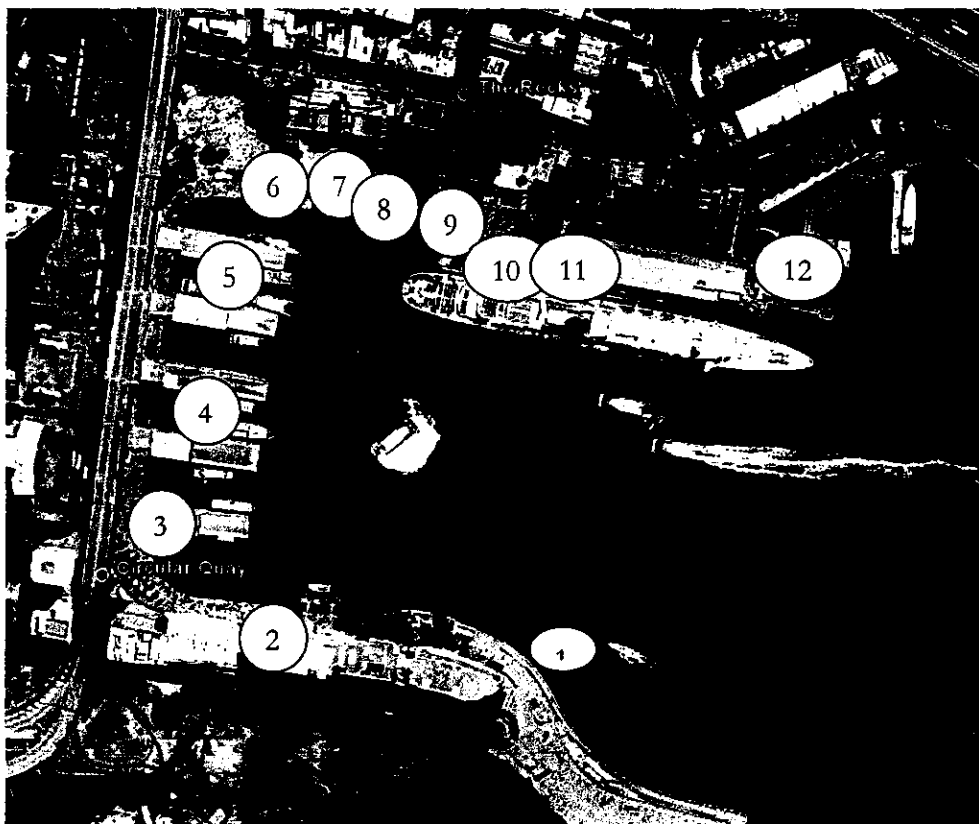


Figura 5.1. Lugares asignados para performance callejero por el consejo de la ciudad de Sydney. Fuente: Elaboración propia a partir de base gráfica de Google Earth 2008 y “Busking in the Rocks and Circular Quay”, Sydney Harbour Foreshore Authority. 2007.

Otro aspecto importante que consideran los músicos es el de las posibilidades de remuneración económica asociadas al sitio de elección como escenario musical. Sin embargo, su consideración no opera desde una mera racionalidad instrumental, pues interpretan ciertas condiciones emocionales de los peatones desde las que los peatones se sientan más motivados a escuchar la música y a hacer una donación. El sitio más demandado del puerto es el que está justo al lado del muelle del Ferry que va a la playa de Manly (Sitio 4 en la Figura 5.1). Se trata del muelle más transitado de toda la ciudad, y por lo tanto aumenta el potencial de visitantes interesados en escuchar la música mientras esperan al Ferry. Como observó Womba, uno de los músicos, “la multitud atrae más multitud”. El sitio normalmente está reservado para los músicos aborígenes que tocan el didgeridoo, pero cuando éstos lo desocupan, otros músicos están atentos para comenzar a ocuparlo. Entonces los músicos interpretan el tipo de disposiciones afectivas de las personas con las que entran en interacción en el escenario musical. Como una proporción importante de quienes usan el Ferry son turistas o excursionistas que van a la playa, los músicos recubren la música con un toque de excursión, una

música emocionante para el turista. Esta interpretación ordinaria fue constante sobre todo con los músicos del digerido y con Womba, del saxofón.

5.3 Prácticas sonoras y performatividades espaciales.

Como hemos venido poniendo de relieve, en las interacciones de los escenarios musicales, los participantes llevan a cabo una constante interpretación imbuida de consideraciones espaciales para constituir su actividad como una actividad socialmente reconocida, traducible a tramas de sentido compartidas. No obstante, al hacer observaciones y escuchas detalladas y atentas de la situación de interacción de los escenarios musicales nos dimos cuenta que hay muchos elementos vividos que necesariamente se escapan a la articulación reflexiva-interpretativa de los actores, e incluso la del investigador mismo. Mi experiencia de presenciar un performance musical, por un lado tiene una dimensión interpretativa en tanto que busco comprender la manera en que las personas están de por sí reflexionando sobre sí mismas de maneras ordinarias – en el sentido de la doble hermenéutica planteada por Giddens (1976). Pero por otro lado tiene una dimensión que se escapa a cualquier intento de articulación discursiva y reflexiva: sensaciones vividas sobre las que puedo tener una actitud crítica-fenomenológica pero que por su densidad afectiva son intraducibles a discursos explicativos.

Algunos autores han sugerido que no obstante la difícil aprehensión de los fenómenos performativos es pertinente tomarlos en cuenta para comprender la espacialidad (Thrift y Dewsbury 2000). Particularmente en el performance musical, hay procesos neurofisiológicos y movimientos corporales rápidos como los movimientos de la mano (Sudnow 1978) que no emergen en el plano consciente y que sin embargo configuran considerablemente la actividad del actuante (O'Modhrain y Essl 2008). La facialidad y la gestualidad del performance articula interacciones en planos aún pre-conscientes, regulando por ejemplo los tiempos de la ejecución (Thompson et.al. 2003: 203-204).

Atendiendo a lo que Francis Morton ha llamado *off-the cut behaviour*, es decir el comportamiento espontáneo, *impromptu* y contextual como el de la improvisación musical (Morton 2005: 661) encontramos distintas maneras de poner en práctica espacialidades performativas para distintos escenarios musicales. Detalles que a primera vista podrían parecer irrelevantes, como una pequeña risa, un movimiento repetitivo de la cabeza en dirección al piso, cómo alguien se seca el sudor de la cara, y otras micro-prácticas de hecho son importantes en la constitución de cómo se siente el lugar y del horizonte de naturalidad desde el que se desarrolla la actividad musical en los escenarios callejeros.

Escribir sobre lo performativo es ya ir en contra de la fuerza performativa de lo no-verbal. Por tanto, intentamos presentar algunas impresiones sobre la performatividad de los escenarios musicales, como diría Thrift, “más en términos de efectividad que en términos de representación. No el qué sino el cómo” (Thrift 2000 en Anderson et.al.: 2005: 641). Más que hacer una descripción exhaustiva de cada micro-movimiento y modos de corporalidad y afectividad de las interacciones en los escenarios musicales, lo cual excedería los alcances de esta investigación, lo que intentamos aquí es poner de relieve que lo que de hecho mantiene las interacciones y los escenarios musicales en constante actualización son prácticas específicas que no pueden ser dissociadas de

elementos ambientales o espaciales; son prácticas espaciales en sí mismas que producen micro-lugares que sustentan el despliegue de la actividad musical en el puerto.

Por ejemplo, Morrow y su pareja (ver figura 5.3), que tocan en las tardes y en las noches, consiguen atraer a un público amplio que se sienta en las bancas del rededor a escucharlos tocar y cantar baladas. Se genera entonces un espacio-tiempo de la música vespertina-nocturna, de ritmos musicales más lentos y armonías más tonales que las de la música de la mañana. Varios de quienes se sientan a escucharlos dicen que el ambiente es el de una “tarde romántica”. Pero otras personas simplemente no pueden dar una cuenta oral o verbal del “ambiente” de aquel escenario. De cualquier forma, la pareja de músicos ha conseguido desplegar ese escenario musical como algo *suyo*, único.

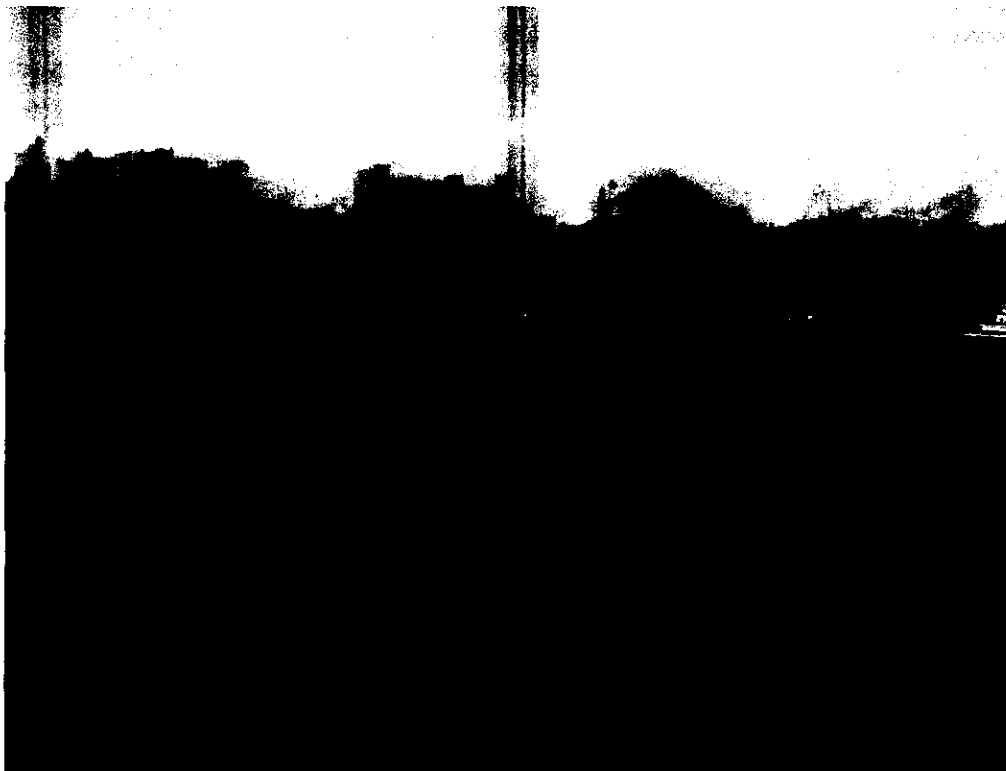
Siempre escogen el mismo lugar, más alejados de los muelles del Ferry, y justo frente al agua, que como dice Morrow, “el choque del agua con el puerto es relajante”. Además de estas consideraciones que ellos mismos reconocen, llevan a cabo ciertos movimientos corporales, como menear el cuerpo de un lado a otro en tiempos lentos, mientras tocan, que capturan el ritmo de la tarde que producen en ese escenario musical. La vocalista usa un amplificador que tiene el efecto de eco difuminado, que genera la impresión de que su voz se esparce por el aire (escuchar grabación 5.1). Las audiencias a su vez toman movimientos más lentos y ondulados que los que toman por ejemplo en la mañana con la música más percusiva del didgeridoo.



Fotografía 5.3 Música de baladas en la tarde-noche. Tiempos corporales más lentos. Las texturas de la ropa de los músicos de la noche son texturas de abrigo, del descanso. Las posturas son más de reposo. En general se trata de una performatividad más suave que la de la mañana, que es más intermitente y brincadora. Mientras en la mañana los músicos suelen dar la bienvenida a los visitantes con un enfático “Hola, sí, bienvenidos a Australia! (*G'day everybody! Welcome to Australia all of ya!*) la vocalista de la tarde los saluda con un “Buenas tardes, gracias por acompañarnos. Espero que todos hayan

tenido un buen día”, con una voz más melodiosa, además filtrada por el efecto de eco del amplificador (*Good evening, thank you for joining us. I hope that you had a good day*). Cuando habla y canta, se acerca más al micrófono, estirando el cuello hacia delante. El guitarrista mientras tanto se mueve tranquilamente de un lado a otro.

Los sonidos de la noche, el agua rompiendo con el puerto, la luminosidad baja, y el menor murmullo de la ciudad forman parte de ese ambiente vaporoso, como si esos elementos ambientales se vivieran como un vapor, una humedad que se presta a confundir la vivencia de la luminosidad con la del sonido del agua. En la fotografía 5.4 se ha intentado presentar el movimiento, intentado hacer un uso performativo de la fotografía, o “fotografía evocativa” (Morton 2005: 668). Los movimientos y gestos sincronizados en espacio-tiempos hacen del ambiente un medio performativo. La luminosidad por ejemplo se vuelve un aspecto que es parte del performance. Por ello estamos de acuerdo con Gregson y Rose en considerar a los espacios como performativos. El espacio tiene que ser reiterado en performatividades para ser constituido como espacio social (Gregson y Rose 2000: 441).



Fotografía 5.4. Espacio-movimiento de un escenario de música vespertina/nocturna.
Fotografía propia. 9/mayo/08

Elementos de la espacialidad urbana constantemente reconfigurada por la actividad performativa, que en este caso es musical, llevan a lo que Thrift ha identificado como caminares más performativos, formas de caminar que “toman las calles”, haciendo del caminar un estar, pero un estar activo (Thrift 2008: 436; Lindón 2006: 435). Así, aún cuando la gente pasa caminando sin detenerse a presenciar el performance musical de cualquier manera entra en una interacción particular con la música. Es notorio que la gente cambia su manera de caminar al pasar cerca de la música. La condensación de concreciones afectivas y emotivas que resultan del performance genera nuevas maneras de hacer ciudad.

Cabe señalar que en la investigación encontramos impertinente la frecuente oposición entre aproximaciones interpretativas (interaccionistas) y aproximaciones performativas no-representacionales para el estudio de fenómenos urbanos como el de la música callejera. Mientras las tradiciones interpretativas desdeñan la inmediatez pre-conciente, las aproximaciones no-representacionales en geografía suelen desdeñar lo interpretativo y lo biográfico, lo que se construye reflexivamente y en tiempos más prolongados⁴³. A partir de esta investigación sugeriríamos no oponer lo interpretativo y lo pre-reflexivo, sino verlo como parte del mismo proceso de la experiencia humana, retomando las investigaciones de la fenomenología social de Alfred Schutz.

En efecto, buena parte de la performatividad cotidiana, es decir, la reiteración y repetición de prácticas y disposiciones corporales, “preceden y exceden al actuante” (Butler 1993: 24), quedan en planos pre-reflexivos, no-discursivos y pre-conscientes. Esto es así porque de esta manera se facilitan los tiempos de acción del actuante. Sería impráctico para las personas estar constantemente discursivamente conscientes de todo su acervo de experiencias para moverse en el mundo (Schutz 1974: 98; Berger y Luckmann 1966: 76). No obstante, las tipificaciones de conducta que hacemos son moldeadas por procesos interpretativos de interacción social (Luckmann y Schutz 1973: 182-183). La significatividad de una experiencia que se asienta en profundidades posteriormente inaccesibles a los planos reflexivos puede ser reconsiderada a partir de ciertas experiencias y según distintos contextos biográficos, espacio-temporales. Como puede leerse de los trabajos de Foucault (1976, 1980) distintos horizontes sociohistóricos y distintos discursos sobre “normalidad” producen distintas prácticas de subjetivación. La sociedad constantemente está re-negociando performatividades automatizadas.

Así por ejemplo la respuesta pre-reflexiva y pre-discursiva de miedo y sus despliegues corporales como la contracción muscular al escuchar un grito puede ser reconfigurada a partir de un proceso de resignificación sónica. En varios géneros “hard-core” los gritos de los vocalistas, muchas veces acústicamente muy similares a los de un grito de miedo o enojo, generan respuestas de emoción sin las contracciones musculares normalmente asociadas al miedo, y esto puede llegar a ocurrir en un plano también pre-reflexivo. Por lo tanto la inmediatez del aquí y el ahora que se escapa a cualquier actividad interpretativa puede ser resultado de experiencias previamente interpretadas que se han sedimentado. No hay por qué oponer la interpretación de la vida cotidiana con la performatividad pre-reflexiva desde la que se actualizan los espacios. Más bien podemos pensar en “intensidades y emociones imbuidas de pensamiento” (Connolly 1999 en Anderson 2005: 645).

⁴³ Aunque cabe destacar que por ejemplo en el trabajo de Nigel Thrift y John David Dewsbury (Thrift y Dewsbury 2000; Thrift 2000; Thrift 2008) el movimiento contra el interpretativismo no es porque ignoren la dimensión interpretativa, reflexiva y discursiva de la vida social sino porque su proyecto empirista busca dinamizar con distintas aproximaciones performativas lo que piensan que se ha vuelto una melancolía académica de elucubraciones discursivas.

6. El Puerto abierto. Paisajes musicales y sonoros

“Entre los intervalos de los instrumentos musicales, cuando la mar estaba muy llena, se oía, continuo y ligado, el resbalar del agua de una ola que envolvía los trazos del violín en sus volutas de cristal y parecía lanzar su espuma por encima de los ecos intermitentes de tina música submarina” (Proust, 1919: 326)

Los habitantes de Sydney, conocidos como *Sydneysiders* reivindican constantemente la apertura espacial del puerto como uno de los elementos definitorios de la identidad de la ciudad. Mientras otras ciudades parecieran estar cubiertas por edificios y constantes murmullos del tráfico, el puerto de Sydney se abre hacia el cielo sin obstáculos (Coleman 1995: 8). En las pláticas con los músicos y peatones del puerto describían esa apertura en términos auditivos y sonoros, insistiendo que el agua hacía sonar al puerto más claro que otras ciudades australianas. Para estudiar la música y el sonido del puerto desde una perspectiva geográfica recurrimos al concepto de paisaje, como acceso al estudio de relaciones socioespaciales. Más que recuperar las concepciones tradicionales de paisaje como conjunto de objetos visibles y relativamente permanentes que han resultado de las interacciones hombre-medio (Sauer 1925, Santos 1988, 2000) retomamos aproximaciones recientes al estudio del paisaje desde registros más variados que incluyen lo invisible (Lindón 2007a), tiempos cortos, efímeros y fugaces (Hiernaux 2007) y los paisajes móviles (Linkola 2008).

Recuperamos lo que en la acústica y otras disciplinas afines, y más recientemente también en geografía, se ha venido llamando *paisajes sonoros* o *soundscape*s en tanto formas auditivas no-visibles que están en tensión con la actividad humana y que son vías de acceso para el estudio y la comprensión de los espacios humanos (Schafer 1977; Porteous y Mastin 1985, Smith 1994, Amphoux 1996, Roulier 1999).

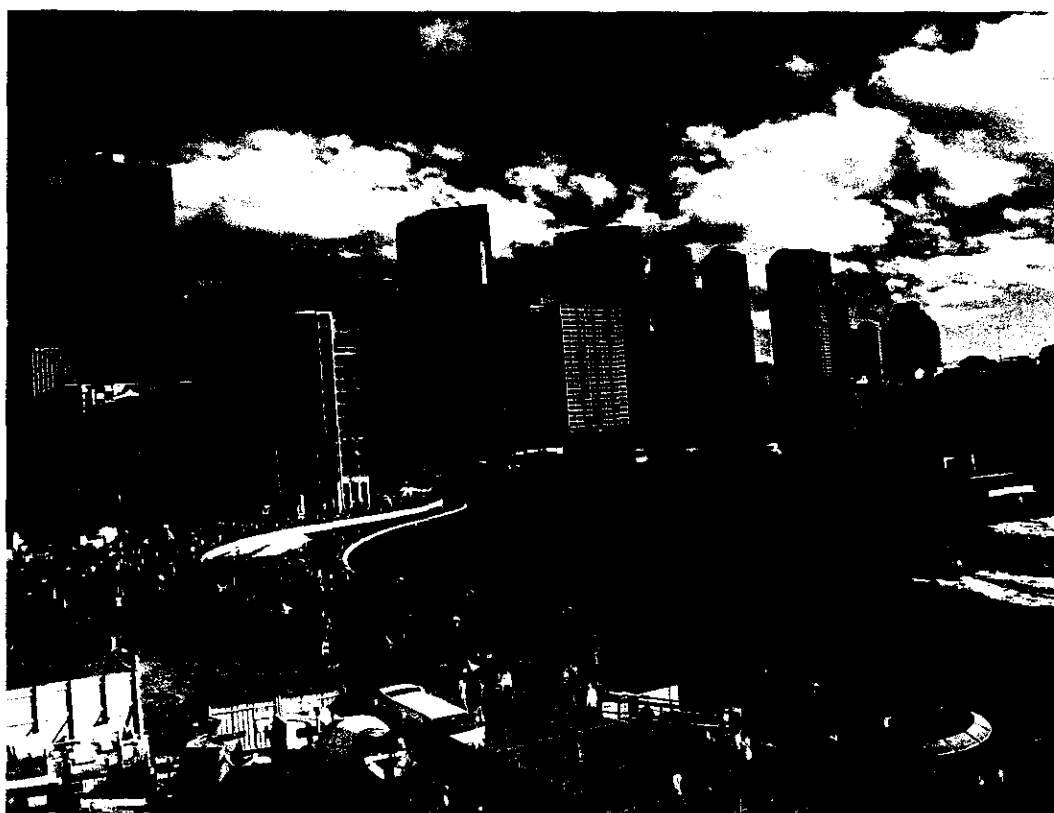
La relevancia de los paisajes sonoros ha sido reconocida por el *World Soundscape Project* (Schafer 1977) liderado desde la década de 1970 por Murray Schafer, un proyecto que busca grabar distintos paisajes sonoros como expresiones de momentos de la historia de los lugares y las ciudades del mundo. La peculiaridad acústica del puerto ha llevado al escultor sonoro Bill Fontana a hacer una escultura sonora del puerto de Sydney, llamada Kirribilly Wharf, en la que captura los sonidos del agua del puerto. No obstante, como señalamos en capítulos anteriores, no se han realizado trabajos que busquen comprender relaciones socioespaciales de la ciudad y el puerto de Sydney a partir de lo sonoro. En este capítulo presentamos algunas lecturas de los paisajes sonoros del puerto de Sydney que hemos podido realizar en la investigación y que presentan al sonido y la música del puerto como importantes materiales de estudio. Y cuando hablamos de materiales, lo hablamos en el sentido más amplio de fisicalidades que incluyen instantes, micro-reacciones, ondas sonoras resonando en las construcciones de cemento, cristal y acero de la ciudad de Sydney y haciendo vibrar los canales cocleares desatando distintas incorporaciones por cada caminante urbano que reimagina a su vez los sonidos.

Al estudiar los paisajes sonoros tenemos que ser selectivos hasta cierto punto, prestar atención a ciertos aspectos de la “cacofonía de pláticas” que caracteriza a las ciudades

(Amin y Thrift 2002: 86). Posteriormente ya se puede hacer un esfuerzo por pensar cómo los distintos elementos de los paisajes sonoros interactúan en su conjunto.

6.1 La ciudad resonante

La ciudad de Sydney es como una caja de resonancia. Un claxon en Sydney no suena igual que un claxon en la Ciudad de México debido a las materialidades que componen a la ciudad, incluyendo los rascacielos de acero y cristal apiñonados en el *Central Business District* y las grandes extensiones de agua que rodean al puerto; y debido también a las distintas imaginaciones sonoras de los habitantes. La manera en la que suena una voz que se despliega en el puerto de Sydney tiene incrustados elementos de la espacialidad de la ciudad. Nuestros cuerpos son también cajas de resonancia. Al escuchar los sonidos del puerto que resuenan en el cuerpo escuchamos cómo nos relacionamos con la ciudad. Por ello, hacer una genealogía o una geología del sonido es como hacer una genealogía o una geología del espacio⁴⁴.



Fotografía 6.1. Concreto, acero, cristal y agua. Materiales de resonancia del puerto de Sydney. Fotografía propia. 2/agosto/07

La ciudad se oye de distinta manera desde distintos “puntos de audición” (Zuckerlandl 1956). Según la cercanía de los escenarios musicales al agua, al metro, a espacios rodeados de paredes bajo el puente, cambia la manera en la que se escuchan los sonidos. Conforme va avanzando el peatón en su caminar va tejiendo una red de distintos puntos de audición desde la que se escucha al puerto. Hay elementos de continuidad y otros de ruptura. La experiencia de esos paisajes sonoros móviles se

⁴⁴ Recuperamos la idea de la geología en vez de genealogía para espacializar el estudio de las relaciones estudiadas, tomando en cuenta que lo geológico está articulado por relaciones temporales, así como lo sugieren Deleuze y Guattari en su “Geología de la moral” (Deleuze y Guattari 1980).

obtiene cuando se practica lo que Westerkamp ha llamado “caminares sonoros” o “soundwalking” que consiste en caminar guiándose por el sonido (Westerkamp 1974). En la grabación 6.1 podemos escuchar la transición de sonoridades conforme se avanza de un lugar a otro, de un escenario musical a otro. Lo que varía no es únicamente la música, sino también el plano acústico ambiental general, al ir cambiando las frecuencias con las que entra en particular resonancia el sonido. Al caminar por ejemplo de los extremos del puerto más adentrados al agua hacia el centro de la ciudad, puede escucharse cómo los sonidos de la ciudad abierta se van cerrando conforme se acerca uno a la densidad de edificios.

Algunos sonidos característicos del puerto son los del tren, el Ferry, las gaviotas, y el murmullo urbano que se difumina hacia el espacio abierto del puerto. Cada uno de esos sonidos expresa relaciones específicas del puerto. Por ejemplo los Lunes por la mañana los sonidos expresan el inicio de la semana: los coches que llegan, las personas en su camino al trabajo, las calles recreativas del puerto están más silenciosas. Los domingos al medio día en cambio se escucha un ambiente más festivo, risas, gritos y otras sonoridades que no están asociadas al trabajo matutino. A diferencia de paisajes inanimados como los que concibe Milton Santos (2000: 89) los paisajes sonoros son paisajes vivos, llenos de actividad en constante movimiento. Grabar el paisaje sonoro de un lugar en un momento determinado es grabar la expresión acústica de relaciones socioespaciales. El dominio acústico emerge por lo tanto como patrimonio cultural, como una vía de comprender a través del estudio de sonidos, cómo son los espacios de vida en un momento determinado. Así se han iniciado varios proyectos de conservación acústica, por ejemplo en la arqueología del sonido que busca preservar ambientes sonoros de distintas ruinas como vía de estudio histórico a sociedades del pasado (Walker et.al: 1998: 7).

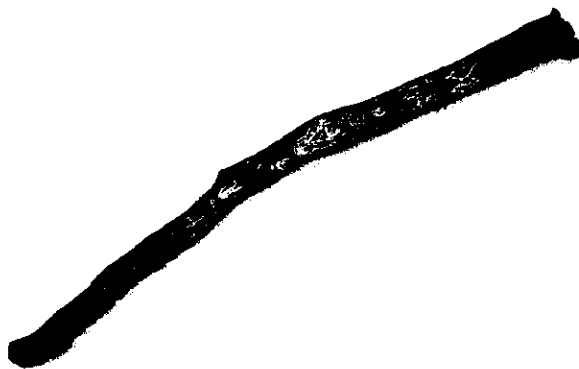
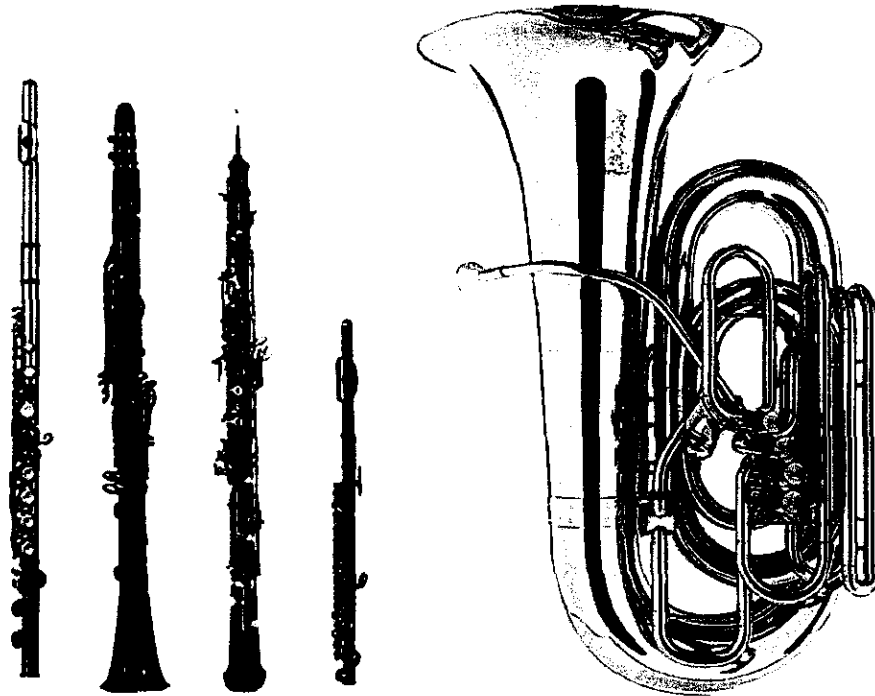
6.2 Resonancias musicales. La música como paisaje

Así como los sonidos de un lugar incorporan elementos espacio-temporales de ese lugar, la música incorpora también elementos de la espaciotemporalidad desde la que es producida. Para Goethe la arquitectura es “música petrificada”⁴⁵ (Stravinsky 1935: 442). Hay una estrecha relación entre cómo es y cómo suena el espacio. En este sentido, siguiendo con la metáfora de Goethe, podríamos pensar a la música como arquitectura en movimiento.

Prestemos atención por ejemplo a la música del didjeridoo (grabación 6.2). Una primera observación es que el sonido del instrumento no es independiente de la madera del eucalipto de la que está hecho. El didjeridoo es un instrumento con gran carga ambiental. Primero son las termitas quienes agujeran la raíz del eucalipto, proveyendo así el material para la elaboración del didjeridoo. El sonido del didjeridoo incorpora entonces elementos del medio ambiente de donde fue producido. Johnny, uno de los músicos que tocan el didjeridoo comenta que puede distinguir los didjeridoos provenientes de su región natal, que están hechos con los árboles con los que él creció. Además los músicos hacen sonidos de distintas aves y animales de sus lugares de procedencia a través del instrumento.

⁴⁵ Como sugiere David Seamon, antes que Heidegger y Merleau-Ponty, Goethe ya reflexionaba desde cierta fenomenología existencial (Seamon 1998).

La anchura de la raíz del didgeridoo, su longitud y el tipo de la madera influyen en la sonoridad del eucalipto. Así al escuchar el didgeridoo escuchamos ya ciertos elementos espaciales. En el esquema 6.1 podemos ver cómo los instrumentos que emiten sonidos agudos tienden a ser delgados y pequeños, mientras que los instrumentos que emiten sonidos graves suelen ser grandes y robustos.



Esquema 6.1 Instrumentos agudos

/

Instrumentos bajos

Fuente: Google images.

Pero la incorporación del espacio en la música es más compleja cuando empezamos a considerar la construcción de motivos musicales. La música del puerto de Sydney es resultado de numerosas combinaciones. Por ejemplo, la música del didgeridoo suele estar acompañada por música electrónica. Los músicos del didgeridoo han tejido relaciones sociales con otros músicos influidos por la música electrónica, y hacen colaboraciones para crear nuevas producciones musicales. Así la música es resultado de interacciones y encuentros situados. La música condensa numerosas trayectorias espaciales de los músicos que la han ido desarrollando. Para Wayne, quien toca el didgeridoo, la música del didgeridoo mezclada con la música electrónica rompe con el sonido auténtico de la tradición aborígen, por lo que se ha separado de los grupos que tocan las mezclas electrónicas. Por otro lado, para Tom, otro de los músicos, la combinación presenta la manera en que de hecho muchos aborígenes viven las ciudades; conservando elementos identitarios de sus tierras natales pero también retomando temas urbanos contemporáneos que son expresados por la música electrónica.

A propósito de la música electrónica cabe hacer una consideración. Hay una tendencia a pensar que como la música electrónica está hecha en computadoras y sintetizadores, no incorpora elementos espacio-temporales y que el *loop* ha logrado desterritorializar la música. No obstante, la música electrónica es expresión de la historicidad y la espacialidad contemporánea. Lo liso puede ser visto también como rugosidad, como rugosidad del siglo XXI. Parece haber un movimiento por inventar desde cero distintos elementos, desde genéticos (en la ingeniería genética) hasta musicales (en la música electrónica). Si se desarrollara una píldora para modificar genéticamente las células cutáneas de suerte que nunca aparecieran arrugas en la piel, esa piel lisa tendría no obstante una rugosidad, pero menos evidente. La rugosidad – es decir, la acumulación de procesos sociohistóricos en el espacio (Santos 1990: 154) sería la lisitud, la suavidad; una expresión de cierta historicidad y espacialidad del siglo XXI, que busca alisar y homogeneizar. La música de los músicos del didgeridoo del puerto también es una expresión de relaciones urbanas contemporáneas: el encuentro internacional de distintas formas musicales y sonoras.

No es el objetivo de esta investigación, pero podría hacerse una historia del crecimiento urbano a partir de estudiar la música, que fue adoptando mayores disonancias desde el siglo XIX, cuando las personas fueron habituándose a escuchar polifonías complejas en las ciudades, en ocasiones rayando en cacofonías.

Pero como hemos mencionado ya, la música no es meramente un reflejo de relaciones socioespaciales, sino un proceso activo que configura la espacialidad del puerto. Se trata por tanto de una ventana activa. No sólo expresa relaciones socioespaciales sino que además al expresarlas, las transforma. La capacidad transformativa de la música que hemos analizado en el capítulo anterior como tecnología urbana afectiva, es un elemento que las instituciones de la ciudad toman en cuenta para producir el puerto de una manera más atractiva y eficiente.

6.3 Políticas de paisaje sonoro.

Al tener relevancia social, el paisaje sonoro se vuelve objeto de regulación institucional. El consejo de la ciudad de Sydney ha elaborado políticas de paisaje sonoro para crear

ambientes sonoros propicios para el desempeño de la ciudad. Tomando en cuenta que Sydney es una de las ciudades globales que está compitiendo por presentarse como la ciudad global ideal para así atraer capital financiero. La música callejera se vuelve un elemento importante del ambiente cultural de la ciudad que así quiere vender. Con la prevaleciente “economía de la experiencia” para la cual vender experiencias es más importante que vender productos (Pine y Gilmore 1999) el ambiente cultural de una ciudad es uno de los elementos más importantes para mantener a la ciudad como una ciudad emocionante dónde estar y potenciar así la atracción de capital financiero.

El documento oficial de regulación callejera del puerto de Sydney reconoce reiteradamente que la música y otros performances callejeros contribuyen al ambiente *creativo* de la ciudad:

“La autoridad del puerto reconoce que: Sydney tiene una importante tradición de performance callejero que contribuye a generar un sentido del lugar en el dominio público; los músicos proveen entretenimiento y experiencias estimulantes para turistas y miembros del público general; el performance es un medio válido de autosustento económico y el performance no debe interferir con tráfico peatonal, los negocios o la seguridad.

(...)

La política busca atender a las siguientes situaciones: motivar actividad que contribuye al color y a la vida del dominio público y a las oportunidades para performances públicos; motivar repetir la visita mejorando la experiencia del visitante...” (City of Sydney 2007).

El interés de instituciones en regular políticas sonoras y de uso de los espacios públicos es un ejemplo de la consideración de la música y el sonido por parte de esas instituciones, como una tecnología ambiental. Se ha destacado que aunque la ciudad de Sydney tiene grandes áreas verdes que la hacen sentir amigable, ha habido poco apoyo para desarrollar el arte cívico (Coleman 1995: 8). Es así como la ciudad de Sydney ha ido regulando la música callejera como una actividad que refuerce ciertos vínculos emocionales con el puerto, en particular aquellos que hacen imaginar al puerto como un lugar “culturalmente activo”. Se trata por tanto de una espontaneidad controlada; se intenta que tenga la libertad de la música callejera que la hace atractiva, pero regular que sea música que refuerce asociaciones identitarias con el lugar. Estamos de acuerdo con Barbara Hendricks (2001) que hay un creciente uso de la música como elemento de transformación ambiental desde un punto de vista vivencial. Es decir, el uso de la música se plantea con fines de transformar las experiencias que las personas tienen de los lugares. Esto que desde hace varias décadas ha sido una práctica común en parques de diversiones (Connellan 1997) ahora parece comenzara ser proyectado como “ambientación de la ciudad” por parte de instituciones estatales como lo es el consejo de la ciudad de Sydney.

El apoyo de la ciudad a los músicos del didgeridoo muestra el interés por reforzar ciertas identidades sonoras, recuperar por ejemplo aspectos únicos de la música aborigen y presentarlos al turista internacional. Es una manera de reivindicar un patrimonio sonoro nacional a la escala de la ciudad y del puerto. El poder evocador de la música es también un potencial de memoria. Las políticas sonoras son también

entonces políticas de memoria. Hacen recordar cómo suenan ciertos aspectos que se privilegian de la espacialidad del pasado.

“Que una sensación de año pretérito – como esos instrumentos musicales registradores que conservan el son y el estilo de los diferentes artistas que los han tañido – permita a nuestra memoria que nos haga oír el nombre con el timbre particular que entonces tenía para nuestro oído ese nombre que en apariencia no ha cambiado, y sentimos la distancia que separa entre sí a los sueños que significaron sucesivamente para nosotros sus sílabas idénticas. Por un instante, del gorjear nuevamente oído que tenía en tal antigua primavera, podemos extraer, como de los tubitos, de que se sirve uno para pintar, el matiz exacto, olvidado, misterioso y fresco de los días que habíamos creído recordar cuando, como malos pintores, dábamos a todo nuestro pasado extendido sobre un mismo lienzo los tonos convencionales y de unánime semejanza de la memoria voluntaria” (Proust. 1921: 2-3).

Nos parece entonces pertinente reiterar que la música como expresión de las relaciones entre espacio y sociedad no se trata de una cristalización pasiva en una ventana-reflejo, sino una sublimación efímera con la capacidad de transformar. De ahí que pensar en metodologías cualitativas con música puede ser un instrumento heurístico para explorar los significados y sentidos que dan las personas a un lugar, y la trama de relaciones entre sociedad y espacio. Habría que romper entonces con la tendencia que puede remontarse a lecturas marxistas y dialécticas, a pensar en el paisaje como mera *huella* de la actividad humana, como meras formas-objeto sin vida propia que requieren ser animadas por lo social (Santos 2000). El paisaje en este caso sonoro, en su dimensión identitaria, de memoria y de configuración de experiencias sensoriales, está jugando un papel activo en la reconfiguración de la espaciotemporalidad.



Fotografía 6.2. Músicos del didjeridoo, reconfigurando identidades sonoras del puerto.

7. El ritmo del espacio. Cotidianidad y la producción del espacio y el lugar a través de la música y el sonido.

“La experiencia del mundo de vida puede describirse como la orquestación de varios ritmos espacio-temporales” (Buttimer 1976: 289)

“Muy de mañana, mirando todavía a la pared y sin haber visto aún el matiz de la raya del día sobre las grandes cortinas de la ventana, sabía ya qué tiempo hacía. Me lo decían los primeros ruidos de la calle, según llegaran amortiguados y desviados por la humedad o vibrantes como flechas en el aire resonante y vacío de una mañana espaciosa, glacial y pura; en el paso del primer tranvía notaba yo si rodaba aterido en la lluvia o iba camino del azul” (Proust 1923: 1)

Este capítulo intenta encapsular hasta cierto punto los anteriores. Si hemos prestado ya atención a la fenomenología acústica del puerto, a los distintos escenarios musicales de interacción desde los que se tejen relaciones socioespaciales y a los paisajes sonoros, filtrados a su vez por políticas institucionales, jugando un papel activo; un ejercicio integrador de las consideraciones anteriores es estudiar cómo se arma la espaciotemporalidad del puerto a través de la música.

El espacio social se produce con actividades y prácticas cotidianas que se tejen en tramas espacio-temporales específicas (Lindón 1999: 273). En esta investigación prestamos atención a la dimensión sonora de la producción y actualización cotidiana del espacio. En tanto fenómeno rítmico, la música puede ayudarnos a comprender procesos cíclicos y repetitivos de las ciudades que conforman espacialidades cotidianas que son finalmente las que mantienen el dinamismo urbano del puerto de Sydney. En este capítulo presentamos primero algunos hallazgos sobre la espaciotemporalidad de la música callejera del puerto de Sydney, y después los ponemos en relación con otros procesos rítmicos del puerto para comprender cómo se da la transferencia de distintas espaciotemporalidades a través del ejercicio vinculatorio del habitante.

7.1 El Timespace de la música

Lefebvre, para quien ritmos musicales, biológicos y socioespaciales eran parte del mismo fenómeno rítmico, tenía la idea de que el espacio está “rítmado”, entendiendo al ritmo como “tiempo localizado” y como “lugar temporalizado” (Amin y Thrift 2002: 22). Una idea similar del espacio puede encontrarse en el concepto de “rugosidades” de Milton Santos, quien las concibe como formas espaciales de distintos tiempos, resultado de distintos horizontes de historicidad – por ejemplo, distintos modos de producción de un periodo de la historia – cristalizados en el espacio con una inercia correspondiente a los tiempos de esas formas espaciales (Santos 1990). Para Lefebvre, el ritmo como expresión de la indisolubilidad entre espacios y tiempos sociales tiene patrones de repetición y puede ser observable incluso en prácticas con materialidades poco duraderas (Lefebvre 1991: 6) que Santos (1990) no consideró en su noción de rugosidades.

Como se destacó en el capítulo 5 sobre escenarios musicales, a diferencia de la música pre-grabada, la música callejera condensa espacio-temporalidades desde las que es producida, de manera que al escuchar música callejera, también escuchamos ciertos aspectos de la espacio-temporalidad de la ciudad.

La recurrencia de los escenarios musicales del puerto está asociada a la hora del día, las estaciones del año, el día de la semana, al tiempo atmosférico y a la densidad peatonal. Los músicos toman en cuenta los ritmos del puerto al proyectar su performance musical. Como dice Scotty, uno de los músicos del didjeridoo, “si llegas en la madrugada, cuando todos están durmiendo, nadie va a escuchar tu música”.

En la tabla 7.1 podemos ver una síntesis de distintos géneros musicales asociados a distintas temporalidades. Vemos que en la mañana del fin de semana es cuando la música es más rápida y percusiva, mientras que al medio día de días entre semana hay música de tiempos andantes – de caminar, trotar, apresurarse, ir de un lugar a otro – que acompañan la actividad del urbanita. Los fines de semana en las tardes, hay música más tranquila y lenta; mientras que entre semana hay pequeños performances un poco *en el fondo*, apenas acompañando la noche.

Tabla 7.1 Géneros musicales según el instrumento de ejecución y su temporalidad.

Instrumento musical	Recurrencia	Hora del día (verano / invierno)	Ritmo musical
Didjeridoo	Diaria	8-18 (ver) 10-16 (inv)	Rápido, percusivo
Guitarra blues	Fin de semana	13-17 (ver); 13-16 (inv)	Andante
Guitarra y armónica	Entre semana	12 - 16	Andante
Saxofón	Fin de semana	15- 20 (ver); 15- 18 (inv)	Andante
Acordeón	Mier-Dom	18 – 23(ver); 18 – 22 (inv)	Tranquilo
Baladas (guitarra y voz)	Fin de semana	18 – 22(ver); 17 – 21 (inv)	Tranquilo

Los ritmos de la música se combinan con los ritmos de la ciudad. Además, los ritmos de los escenarios musicales generan nuevas relaciones rítmicas en el puerto. Insistimos entonces que la música del puerto no es sólo una adaptación a los ritmos de la ciudad, sino que juega un papel en la producción de ritmos subsecuentes. Por ejemplo, los trabajadores que van entre semana a comer al puerto, se sientan a escuchar a algunos músicos. Ir a escuchar música de cierto ritmo se vuelve parte de su rutina.

La música en las noches de los fines de semana es tranquila. La gente va a pasear de modo relajado. La semana está terminando, se abre cierta temporalidad del descanso. La música de baladas y del acordeón contribuye a la construcción de ese espacio-tiempo del fin de semana por la tarde. Es importante destacar que los ritmos musicales de cada escenario no pueden ser desvinculados de su contexto temporal así como de su contexto espacial. A la misma hora de la noche en fin de semana, a sólo unos metros hacia el oeste, sobre la calle de George Street en *The Rocks*, donde hay varios bares y discotecas, la música está a un ritmo más rápido y dinámico. Canciones disco-dance como “Saturday Night” o “It is the rhythm of the night” tienen títulos elocuentes a propósito de su espacio-temporalidad. Encapsulan el surgimiento del *clubbing* en contextos urbanos en los 80s y 90s.

La lógica espacio-temporal de las noches de fines de semana en *The Rocks* es distinta pues gira en torno a la fiesta. Mientras en el puerto de Sydney la música va tranquilizándose conforme entra la noche, en *The Rocks* la música va aumentando su intensidad y rapidez rítmica. Entonces el cambio de lugar invierte las relaciones de temporalidad de la música. En la mañana del Sábado, mientras los escenarios del didjeridoo celebran enfáticamente la entrada del fin de semana, en los restaurantes de *The Rocks* se escucha el radio, mientras las discotecas están cerradas. Conforme avanza la noche y los escenarios musicales en el malecón desarrollan una musicalidad tranquila, del reposo, las discotecas ponen la música más acelerada.

Hay que destacar también de la tabla 7.1 que los escenarios musicales no se ajustan a la temporalidad de la racionalidad instrumental urbana – del tiempo atómico – sino conservan temporalidades pre-modernas de la música callejera, asociadas a la luminosidad, las estaciones del año y el tiempo atmosférico. Quizá eso caracteriza a la modernidad. La mezcla de distintas temporalidades que permite la operación de redes de producción urbana. La mezcla de ritmos de la música con los ritmos de la ciudad provee sentidos de estar-juntos, de compartir una situación. Parece que la música provee un ritmo común para sentirse juntos, aún si no hay interacciones verbales, se lleva el mismo ritmo sentido; lo que Lefebvre llamó “euritmia” (Lefebvre 1991: 68)



Fotografía 7.1 Mezcla de ritmos de la música con los ritmos de la ciudad entre semana.
Fotografía propia. 23/mayo/08.

El sonido y el ritmo como medio de transmisión afectiva y de comunicaciones no conscientes (Thrift 2008: 228) parece funcionar como una tecnología atmosférica de contagio de espacio-temporalidades vividas. La transividad y porosidad de la ciudad permite la recreación de la ciudad (Amin y Thrift 2002: 10). Así se crean lo que Sloterdijk llama “sistemas inmunológicos” de autoproducción y autoprotección (Sloterdijk 2003b: 877) desde los que, siguiendo la idea de David Seamon, “la ciudad se

sana a sí misma” (Seamon 2004: 126). Lo que hay que destacar particularmente a partir de nuestros hallazgos en el puerto de Sydney es que los ritmos y las espacio-temporalidades son transmitidos. Tomando en cuenta que hay una constante transferencia del ritmo podemos comprender, aunque sea parcialmente, cómo se integran las distintas dimensiones de los escenarios de música callejera del puerto.

7.2 La música y el holograma espacial.

¿Cómo se da la transferencia del ritmo musical y espacial? ¿Cómo es posible que los ritmos viajen? Si tomamos en cuenta la observación de Alicia Lindón de que las personas llevan lugares a otros lugares, o transfieren lugares a través de sus prácticas y experiencias espaciales (Lindón 2006: 432; 2007b: 42) podemos plantear la transferencia de ritmos, entre ellos los musicales, también a partir del ejercicio vinculatorio de las personas en sus prácticas y desplazamientos.

Si recordamos las observaciones (y escuchas) que expusimos en el capítulo anterior sobre paisajes sonoros y musicales, podemos identificar cierta intertextualidad musical (Hatten 1985; Klein 2005) en la música y sonidos resultantes y configuradores de los escenarios musicales callejeros. Por ejemplo la música del didjeridoo condensa ritmos aborígenes, ritmos de distintas regiones de Australia, ritmos urbanos y ritmos cosmopolitas contemporáneos como los de la música electrónica, que a su vez podrían rastrearse hasta centros de desarrollo de la música electrónica como Bristol y Francfort. Uno de los colaboradores del grupo de músicos de didjeridoo, Gamerloy, que es de origen italiano, ha tocado el didjeridoo con otros grupos de Estados Unidos, Chile y Europa.

Las trayectorias migratorias de la mayoría de los músicos del puerto han propiciado que los músicos incorporen distintos ritmos y frases musicales, así como distintas prácticas sonoras, de los diferentes lugares donde han estado. Por ejemplo, Guba que toca canciones de los Beatles en el saxofón, es procedente de la India, y aprendió varias prácticas sonoras de su padre, que vivió muchos años en Sudáfrica. Así, tan sólo desde una lectura superficial, vemos que la música de Guba articula prácticas sonoras de Sudáfrica, de la India, de Sydney y de los Beatles. Y así se pueden tejer tramados similares para los otros músicos.

La condensación de otros escenarios y otros ritmos en escenarios musicales nos lleva a pensar que el puerto de Sydney y sus escenarios musicales callejeros pueden ser pensados como cierto holograma espacial, como un lugar que contiene a otros lugares (Lindón 2007b: 42), un ritmo que contiene a otros ritmos, un equivalente sonoro al *aleph*, como las campanitas en la música de Arvo Pärt, que buscan encapsular sonoridades dentro de otras sonoridades de manera que “nada está afuera y nada está adentro, pues lo que está afuera está adentro” (Hiller 1999: 1).

La gran cantidad de ritmos y relaciones sociales espacio-temporales que se condensan en los escenarios de música callejera del puerto de Sydney nos han permitido explorar espacios que no están inmediatamente ahí, pero que han sido actualizados por la práctica vinculatoria de los habitantes.

Para mostrar el tipo de espacio-temporalidad que los escenarios musicales estudiados han condensado, haremos un pequeño ejercicio de analogía con un importante trabajo

de Habermas (1962) frecuentemente pasado por alto en los estudios de musicales espaciales. En *La transformación estructural de la vida pública* Habermas estudia cómo la vida pública y la vida privada como dos esferas distintas emergieron gracias a transformaciones en los espacios urbanos durante el siglo XVIII, donde comenzó a desarrollarse una subjetividad autónoma que entra en diálogo con otras subjetividades y construye así el dominio de lo público. Las casas modernas comenzaron a tener cuartos individuales para cada miembro de la familia, pero también un cuarto común donde se reunían y donde encontraban a personas externas a la familia: el *salón*, o la *sala*, que es el sitio de preparación para hacer uso público del discurso razonado, que implica adoptar el punto de vista del interlocutor para poder desarrollar así una competencia comunicativa (Habermas 1962: 44-45).

Al mismo tiempo había un movimiento de los conciertos en la corte, por ejemplo del palacio de Versalles, hacia las *salas* de concierto por ejemplo en París. Mientras que en la corte del palacio no había opinión pública a propósito de los conciertos en tanto que sólo se emitían juicios de valor basados en el poder de la autoridad de la corte; en las *salas* de concierto, el público que podía acceder al arte ya no por estatus aristocrático, sino por capacidad de adquisición económica, opinaba no haciendo uso del estatus de la autoridad cortés, sino haciendo un uso público de la razón; de manera que el público de la sala de conciertos fue deviniendo en la construcción de *lo público* como tal (Habermas 1962: 30, 39). La transición de la corte a la ciudad, de la monarquía y aristocracia a la economía de mercado y la conformación de la subjetividad individual y pública, fueron parte del mismo proceso. La casa, dividida en cuartos individuales y con una sala común es como una suerte de holograma de un gran proceso socioespacial de la época que consistió en la privatización de la vida, tanto en la subjetividad doméstica como en la esfera político-económica. Es importante destacar que la casa como holograma no sólo condensa otras espacialidades de la época relacionadas y que por tanto puede ser una ventana de estudio a la espacialidad de la época, sino que además la casa y las relaciones socioespaciales que se tejieron en ella fueron cruciales para el desarrollo de la vida moderna tal como la analiza Habermas.

El espacio como *aleph* es entonces un elemento fundamental de la producción del proceso que encapsula. La casa victoriana no puede verse como un mero reflejo de la sociedad, sino como un sitio de producción de la modernidad. Habermas lo menciona pero no hace énfasis en ello. Sin las casas, sin la ciudad no habría sido posible el desarrollo incipiente de la *esfera pública* en el siglo XVIII y otros modos de existencia de la sociedad moderna.

Como hemos estado poniendo de relieve a lo largo de la investigación, lo que ocurre en el mundo-a-la-mano es el soporte de procesos sociales más generales que luego se vuelven sobre el mundo a la mano. Así, no pensamos que la casa victoriana sea resultado de la transición de una economía feudal a una economía basada en el mercado, con principios de liberalismo e individualidad (categorías muy generales), sino al revés: del despliegue de interacciones en lo cotidiano que fueron produciendo la clase burguesa, a través del comercio por ejemplo (acciones muy concretas en espacios concretos de interacción y circulación que no analizo en esta tesis) fueron también produciendo nuevas configuraciones espaciales y empezó a surgir la casa moderna. Eso permitió la institucionalización de nuevas relaciones sociales como la generación del dominio privado y el público y eso dio paso a su vez al desarrollo de las economías de mercado. Estas economías de mercado, con procesos ya institucionalizados tienen

también efecto en las relaciones sociales espacializadas por ejemplo en las casas y la comodificación de la cultura tuvo lugar, dando lugar también a las salas de concierto.

Entonces los grandes sistemas, tal como los entiende Habermas, influyen en la espacialidad; pero estos sistemas a su vez se han constituido y desplegado a partir de las relaciones ancladas espacialmente en lugares y circuitos cotidianos; y los sistemas operan además en el plano del mundo-a-la-mano, lo corporal y lo que se despliega en interfaces de interacción social, en lugares y circuitos concretos, con personas concretas.

La sala de conciertos no es producto, reflejo de “la comodificación de la cultura” o de “la clase burguesa” sino un espacio de producción de nuevas condiciones de vida moderna. Esto lo muestra Habermas, pero ni él ni varios de sus seguidores han hecho énfasis en éste aspecto. Sobretudo en los textos de carácter menos histórico y más lingüístico de Habermas, pareciera que la “razón pública” no necesita anclajes espaciales (Gardner 2004); pero la investigación empírica que soporta la construcción teórica de Habermas, apunta a lo crucial que fueron esos espacios específicos.

Aquí radicalizaríamos aún más la lectura de Habermas al tomar en cuenta la fenomenología de la música de la sala de conciertos. Beethoven fue el primero en usar grandes sinfonías. Desarrolló la música sinfónica al extender el tamaño de la orquesta y aumentar la sección de los metales (Spitzer 2006). La sociedad, desde interacciones y experiencias cotidianas fue desarrollando música que requería espacios más amplios que la música de cámara. Los mecenas de Mozart eran unos cuantos príncipes; los mecenas de Beethoven eran mucho más burgueses. Se necesitaba más espacio para tocar esa música, salas de concierto más grandes donde más gente, más público pudiera escucharlas. La música de Beethoven evoca sí paisajes pastorales (Dardel 1952: 53) pero en su conjunto puede ser escuchada como una producción de la época cuando surgen las clases burguesas, la casa victoriana, etc. Y lo relevante es que su música no sólo es producto de la sociedad; sino también productora de la sociedad.

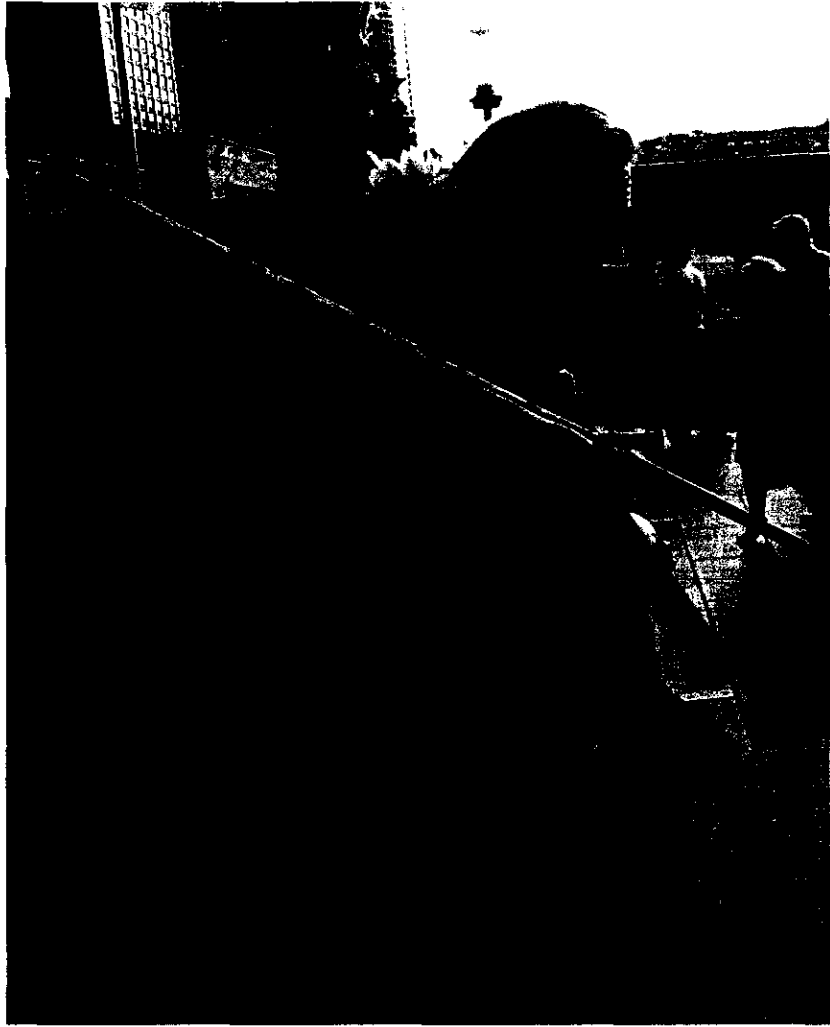
En las casas victorianas de aquella época comenzó a ser común tener un instrumento en la *sala* de la casa, generalmente un piano, y recibir músicos para que tocaran, y discutir la música entre ellos y con otros invitados. Así, la *sala* de la casa sería como una *petrushka* miniatura de la sala de conciertos. Pero hay hilos articuladores entre ambas. La sala de conciertos se fue desarrollando gracias a los modos de subjetividad que fueron desplegándose en espacios domésticos, y estos a su vez, por ejemplo la introducción del piano a la casa, se desarrollaron gracias al aumento de la música sinfónica de conciertos. Por ello hay que ver al lugar holográfico no sólo como ventana, sino por sus propiedades holográficas, como productor y generador de espacio-temporalidades.

Si ahora llevamos estas consideraciones a nuestra investigación en el puerto de Sydney, vemos que hay también un concierto, pero con características distintas a los que menciona Habermas a propósito del siglo XVIII. Son, como mencionamos en el capítulo 5, sobre escenarios musicales, teatros wagnerianos, donde la división entre ejecutante y público es borrosa; la música es resultado de la interacción en los escenarios. No se trata de una sala al interior de una casa, pero sí de ciertos lugares que son vividos como interioridad en la exterioridad (Lindón 2006: 439), como burbujas moviéndose en espumas colectivas, por usar la terminología de Sloterdijk (2003,

20005b). ¿Qué tipo de relaciones sociohistóricas estarán expresadas por la espacialidad de los escenarios musicales en Sydney?

Si el piano en la casa es la *petrushka* en miniatura de la sala de conciertos del siglo XVIII la música en Circular Quay es la *petrushka* de cierto cosmopolitanismo contemporáneo. Hemos visto que el puerto de Sydney es un espacio intersticial donde confluyen trayectorias de distintas personas con distintas prácticas y experiencias espaciales. Entre los músicos callejeros se ha dado una circulación de textos y prácticas musicales provenientes de distintos lugares de Australia y del mundo. En ese ambiente se encuentran distintos ritmos y temporalidades. Por ejemplo la temporalidad del tiempo exacto, del mundo de los negocios y de la racionalidad instrumental, que es clara al ver la persistente puntualidad del comienzo del murmullo del tráfico y, por ejemplo, los restaurantes del puerto que están abiertos 24 horas; contrasta con la temporalidad de los músicos callejeros, más vinculada al estado del tiempo atmosférico, la hora del día, la hora de la comida, las estaciones del año, etc. La coexistencia de ritmos ilustra la politemporalidad de las ciudades. Los circuitos migratorios de los músicos, el encuentro de personas de distintas partes del mundo en la construcción de escenarios de interacción, en fin, ponen de relieve el carácter cosmopolita del puerto de Sydney y de las tendencias de la música contemporánea. Las campanitas de Pärt, que son el equivalente sonoro del *aleph*, además de ser ventanas a otros espacios, son productoras de ciudad, se desdoblan con la actualización del espacio-tiempo del puerto de Sydney.

Una figura-movimiento elocuente del carácter holográfico del puerto de Sydney es la del “hombre-mundo” que puede verse en la fotografía 7.2. Se trata de un señor que lleva muchas banderas del mundo y globos terráqueos, y se pasea por las calles del puerto. Dice hacer un ejercicio simbólico de protesta frente al gobierno japonés. Lo destacable es que pasea a todos esos países y lugares simbolizados al ir caminando por el puerto. Lleva al mundo cuando camina. Es él y muchos otros lugares. En su caso el vestido lo hace visible, pero cada persona que camina por el puerto, también lleva consigo muchos otros lugares, y conforme teje interacciones con los músicos y otras personas, transfiere los lugares que lleva consigo hacia los demás. El contagio del ritmo del que hemos hablado en la investigación es también un contagio de espacialidad. Así espacialidades grandes están constituidas por prácticas, haceres, decires, sonidos y músicas que mantienen al espacio, como una parte de nosotros y nosotros como una parte del espacio, en un constante proceso de actualización.



Fotografía 7.2 El “hombre mundo” del puerto de Sydney.
Fotografía propia. 11/mayo/08

8. Conclusiones

La realización de esta investigación en el puerto de Sydney implicó experimentar la actitud del “forastero” expresada elocuentemente por Schutz como aquella situación en la que se encuentra una persona al intentar entrar a, y orientarse en, un grupo social con un esquema cultural distinto (Schutz 1943). Esa actitud no es la del sentido común de la vida cotidiana, que no cuestiona sus prenociones, ni la de una fría actitud academicista de no involucrarse en los esquemas culturales estudiados. Se trata más bien de una actitud que busca comprender la vida cotidiana de los grupos estudiados y sus horizontes de naturalidad, y al mismo tiempo que busca ponerlos a la luz del análisis. Este estado de forastero que lo tuve desde que llegué a la ciudad de Sydney y comencé a plantearme realizar la investigación en esa ciudad, nunca fue un estado estable o apacible, sino un estado en constante tensión, entre la cotidianidad y el análisis. No obstante, cotidianidad y análisis no fueron dos polos opuestos de la investigación, es decir, no son contrarios. Al contrario, conforme fui realizando mis primeras aproximaciones empíricas al puerto de Sydney, desde mis primeras sesiones de trabajo de campo, me fui dando cuenta de la necesidad de romper con la dicotomía cotidianidad – análisis. Para interpretar el horizonte cotidiano del puerto de Sydney, que en realidad se trató de varios horizontes y no uno únicamente, me fue de gran ayuda apoyarme de ensayos de análisis alimentados de teorías como las de la hermenéutica, la fenomenología social y el interaccionismo simbólico. Y para desarrollar el análisis de la investigación me fue de gran ayuda sumergirme en una actitud espontánea frente a lo vivido en el puerto.

En el contexto particular del puerto de Sydney fue afortunada mi posición de forastero en tanto que los músicos y habitantes del puerto estaban interesados en contarles su historia a alguien que venía “de fuera”. Esta situación tuvo, sin embargo, una dimensión riesgosa que fue la de la turistificación de algunos discursos y disposiciones de los entrevistados. Sobre todo en las primeras fases del trabajo de campo mi presencia era interpretada como la de un turista, uno de los tantos turistas del puerto que están interesados en “llevarse algo de Australia”, fotos, experiencias, conversaciones con alguien del lugar, grabaciones, discursos, etc. Al ser reconocido como un turista, ellos conversaban y convivían conmigo respondiendo a mi personaje del turista. Me platicaban algunas cosas, me tocaban algunas melodías y me permitían tomarles fotos, pero sólo como ofreciéndomelo como un regalo para llevar, un *souvenir*. Lo producido en campo durante esta primera etapa fue sin duda valioso, había podido acceder a la imaginación turística de las personas con quienes había establecido contacto. Sin embargo, era sólo una cara de la moneda (una moneda poliédrica).

Conforme fue avanzando el trabajo de campo y seguí realizando visitas al puerto, mi estatus y personaje de turista-estudiante fue cambiando. También a partir de las experiencias iniciales que tuve decidí cambiar mi manera de aproximarme al trabajo de campo. Por ejemplo, presentarme como estudiante o como investigador marcaba fuertes diferencias entre el investigador y el investigado, el que pide que hablen y cuenten y los que hablan y cuentan. Era desde mis propias prácticas discursivas que me había generado ese personaje del turista que se lleva cosas. Frecuentemente me decían “cómo puedo ayudarte”, como si yo fuera a pedir un servicio. Cuando me di cuenta que era mucho mejor para la investigación y para la interacción con los músicos y otros actores del puerto (como los trabajadores que van a comer su almuerzo) no marcar esa lógica dual de estudiante-estudiado, sino de devenirme una persona más tan interesada

en que me cuenten de ellos como en contarles de mí mismo, se abrió toda una nueva veta para la investigación. Fue hasta ese momento que por ejemplo el grupo de músicos del didgeridoo me invitaron a sus reuniones bajo el puente del tren, donde platicaban con otros amigos y conocidos de muchos temas que no habrían salido en una conversación únicamente conmigo. Escuchar todos esos temas, muchas veces no relacionados directamente con lo musical ni con lo espacial, me permitieron comprender más el horizonte desde el que planteaban temas más directamente relacionados con la investigación. Hasta cierto punto seguía siendo un turista. Siempre que me presentaban entre ellos, decían “Eduardo, de México”, y me preguntaban si ya había ido a la playa de Manly, al barrio de Balmain y a otros lugares que a ellos les gustan. Pero ya no era considerado como un turista que únicamente se lleva recuerdos, pláticas y fotos; sino que era de esos turistas que hacen todo lo posible por no parecer turistas, que están más interesados en dejarles algo que en llevarse *souvenirs*. A partir de ese momento, lo que me platicaban, la música que me sugerían y las actividades a las que me invitaban ya no se enmarcaban en la lógica del agente de viajes que quiere complacer al visitante, sino en la lógica del *mate* australiano, es decir, el cuate, con el que se intenta ser sincero como muestra de amistad.

La idea no es usar la amistad para la investigación, sino encontrar el gusto por la amistad misma, aún si la investigación corriera peligro de ser sacrificada en algunos ámbitos. Es cuando viví de lleno en esa inmersión en relaciones sociales ya no definidas por la investigación ni por intereses académicos cuando más relevancia analítica encontré en el trabajo de campo (que casi había dejado de ser trabajo de campo para convertirse en una experiencia de vida). Si se olvidara por completo la investigación entonces estas consideraciones metodológicas dejarían de ser atractivas desde el punto de vista de la investigación social. La idea no es olvidar por completo a la investigación, sino poder desprenderse de ella hasta un límite extendido. Ese irse al límite en el desprendimiento de la investigación es lo que puede llevarnos también a experiencias *liminales* tal como las entiende Turner (1967) como experiencias de enorme densidad social que escapan a la clasificación. Es por ello que mi papel como forastero en esta investigación no estuvo entre la cotidianidad y el análisis, sino más bien un análisis desde la cotidianidad y una cotidianidad desde el análisis. Como ha observado Thrift (2005b) la teoría suele convertirse en un horizonte de experiencia y afectividad. El geógrafo que se sumerge en la cotidianidad de un acontecimiento experimentará esa cotidianidad con un cierto *sentir geográfico*, un horizonte vivencial moldeado por la formación geográfica. Animarse a vivir más de cerca y en contextos no regulados académicamente sólo representa un *plus* para el estudio geográfico. Pareciera que cuando estamos dispuestos a soltar la investigación con tal de entablar una relación de reciprocidad con las personas y los lugares es cuando más fuerza y potencial cobra el trabajo de campo para la investigación.

Hemos intentado estudiar cómo se despliegan espacialmente los procesos de auralidad y musicalidad de escenarios de música callejera en el puerto de Sydney. Para ello hemos intentado mostrar cómo se articulan las experiencias fenomenológicas del sonido y de la música con las interacciones y performatividades que configuran escenarios musicales y con los ritmos y temporalidades del puerto, ayudándonos de los paisajes musicales y sonoros para estudiar relaciones socioespaciales del puerto. El orden en el que presentamos la investigación no es el orden en el que se desarrollan los procesos. Como intentamos poner de relieve, los procesos no se desarrollan linealmente sino en simultaneidades retroactivas. Las interacciones y los escenarios musicales están

constituidos por micro-fenomenologías, pero también las experiencias sonoras y auditivas están estructuradas por interacciones, así como por espacio-temporalidades que a su vez están configuradas por vivencias espaciales e interacciones sociales.

Hemos visto que Circular Quay pasa de ser un puerto-nodo a un puerto-ciudad, de ser un lugar para transitar se convierte en un lugar para estar a través de prácticas e interacciones musicales. La música y sonoridad del puerto, experimentada de distintas maneras según los puntos de audición condensan ritmos de otros espacios y a su vez producen ciertas maneras de hacer ciudad. Los ritmos son transmitidos por la actividad de los músicos y las personas que visitan al puerto.

Con la investigación hemos visto que fenómenos como la musicalidad y la auralidad requieren nuevas formas de pensar los lugares, espacios y paisajes; tomando en cuenta fisicalidades más vaporosas, fugaces e invisibles, tomando en cuenta registros de afectividad relacionados con las maneras de sentir espacialmente a la música. Particularmente vemos la necesidad de superar concepciones binaristas o dicotómicas del espacio. La espacialidad que encontramos en la investigación no es un híbrido o un punto medio entre el ser humano y la naturaleza. La oposición ser humano – naturaleza conduce a pensar que hacemos cosas *en* el medio *en* el espacio. Nos parece en cambio que la actividad humana es otra faceta del medio, de suerte que no estamos *en* la naturaleza sino que desenvolvemos nuestras actividades *junto con* la naturaleza, *junto con* el medio. El espacio no es producto de lo que el ser humano le hace a la naturaleza, sino que el ser humano, junto con el espacio, se practica y se actualiza de determinadas maneras, que permiten la continuación o la disrupción de procesos en operación.

Por ello queremos poner de relieve el carácter *poético*, es decir creativo, inventivo y afectivo del espacio. El espacio acústico y los escenarios musicales no se producen tan sólo con una praxis de racionalidades instrumentales, sino hay una dimensión creativa inherente a los procesos de transferencia espacial. La música es usada como tecnología urbana afectiva para producir nuevos sentires espaciales. Las personas enactúan varias prácticas para relacionarse inventivamente con ese sentir. Constantemente hay dimensiones creativas del espacio que han sido generalmente olvidadas en geografía y que ahora esta investigación destaca su relevancia. Quizá hay que transformar nuestra concepción de la proposición “en”. Los músicos no están “en” Circular Quay; los músicos se hacen con el puerto de Sydney. Los estudios sobre geografía y música pueden empezar a esbozar un nuevo sistema de proposiciones concebidas como acciones y no como relaciones estáticas; hablar de música y de espacio como verbos y no como sustantivos. Sonamos espaciando y espaciarnos sonando.

Bibliografía

- Adorno, Theodor y Hanns Eisler. 1947 [2005] *Composing for Films*, Continuum, Londres y Nueva York.
- Altman, Nick. 1992. 'Sound Space' in Altman Nick (ed.) *Sound Theory, Sound Practice*, Routledge, London.
- Amin, Ash y Thrift, Nigel. 2002. *Cities. Reimagining the urban*, Blackwell, Malden.
- Amphoux, Pascal. 1996. "Environment, Milieu et Paysage Sonores" en Bassand, M. y Leresche, J-P. (coords) *Les faces cachées de l'urbain*, Peter Lang, Berna; pp.159-176.
- Anderson, Ben. 2002. "Principle of Hope: Recorded Music, Listening Practices and the Immanence of Utopia" *Geografiska Annaler B*. 2002; 84:211-227.
- Anderson, Ben. 2004. "Recorded music and practices of remembering", *Social and Cultural Geography*, 5:1-17.
- Anderson, Ben. 2005. "Practices of judgement and domestic geographies of affect", *Social and Cultural Geography*, vol. 6, n.5; pp. 645-659.
- Anderson, Ben. 2006. Becoming and being hopeful: towards a theory of affect. *Environment and Planning D: Society and Space*. 2006; 24:733-752.
- Anderson, Ben; Morton Frances; Revill George. 2005. "Practices of music and sound" en *Social and Cultural Geography*, vol6, n.5; pp. 639-644.
- Attali, Jacques 1985 *Noise: The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Augoyard, Jean-Francois. 2004. "Une sociabilité a entendre", *Espaces et Sociétés*. N. 115. Ambiances et espaces sonores, L'Harmattan, Paris ; pp. 25-42.
- Austin, John L. 1955. [1971] *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Buenos Aires.
- Badiou, Alain. 2000. *Deleuze. The Clamour of Being*, University of Minnesota Press, Minneapolis y Londres.
- Bachelard, Gaston. 1957 [1975] *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Baker, Lynne Rudder. 2000. *Persons and Bodies. A constitution view*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Baker, Lynne Rudder. 2007. *Metaphysics of Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge y Nueva York.
- Balay, Oliver. 2004. "Trois utopias sonores pour la ville contemporaine", *Espaces et Sociétés*. N. 115. Ambiances et espaces sonores, L'harmattan, Paris ; pp. 61-78.

- Balazs, Bela. 1985. 'Theory of the Film: Sound' in Weis, Elisabeth and Belton John (eds.) *Film Sound*, Columbia University Press, New York.
- Bauman, Zigmunt. 1998. *Globalization. The human consequences*, New York, Columbia University Press.
- Barry, Andrew y Thrift, Nigel. 2007. "Gabriel Tarde: imitation, invention and economy", *Economy and Society*, vol.36,n. 4; pp. 509-525.
- Benjamin, Walter. 1999. 'The Work of Art in the age of mechanical reproduction' en Arendt, Hannah (ed.) *Illuminations*, London, Pimlico, pp. 211-244.
- Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*, BBC Books, London.
- Berger y Luckman. 1966. [1972] *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Berque, Agustin. 2000. *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Paris.
- Blacking, John. 1973. *How musical is man?*, (1976 edition) Faber and Faber, Londres.
- Blumer, Herbert. 1969. [1982] *Interaccionismo simbólico*, Ed. Hora, Barcelona.
- Bohm, David. 1998. *On Creativity*, Edición de Lee Nichol, Routledge, Londres y Nueva York.
- Böhme, Gerome. 2000. 'Acoustic Atmospheres. A contribution to the Study of Ecological Aesthetics', *Soundscape*, vol. 1, n.1, Primavera; pp. 14-18.
- Bolt, Barbara y Barret, Estelle (eds.). 2007. *Practice as research: Approaches to Creative Arts*, Taurus, Londres.
- Bondi, Liz; Davidson, Joyce; Cameron, Laura. 2005. "Geography's emotional turn" en Bondi, Liz; Davidson, Joyce; Cameron, Laura (eds.) *Emotional Geographies*, Ashgate, Burlington y Aldershot.
- Bourdieu, Pierre; Chamboredon, Jean-Claude y Passeron, Jean-Claude. 1975. *El oficio de sociólogo*, Siglo XXI, México.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loic. 1995. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México.
- Bonta, Mark y Protevi, J. 2004. *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and a Glossary*, Edinburgh University Press y Columbia University Press; Edinburgo y Nueva York.
- Braudel, Fernand. 1958. "Histoire et Science Sociale : La Longue Durée" *Annales*, 13 ;4 ; pp.725-753.

- Bull, Michael. 2000. *Sounding out the city: Personal Stereos and the Management of Everydaylife*, Berg, Oxford.
- Burke, John. 1983. *Musical Landscapes*, Webb & Brower, Exeter.
- Burvill, Tom. 2006. "On the waterfront: Three Live events on the Sydney Harbourside", en McAuley, Gay (ed) *Unstable Ground: Performance and the Politics of Place*, Peter Lang, Bruselas; pp. 25-44.
- Butler, Judith. 1990. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, Routledge, Nueva York y Londres.
- Butler, Judith. 1993. "Critically Queer", *QLO: A journal of Lesbian and Gay Studies*, vol.1; n.1; pp. 17-32.
- Butler, Judith. 1997. *The Psychic life or Power. Theories in Subjection*, Standford University Press, California.
- Butler, Richard. 1984. "The Geography of Rock: 1954-1970" *Ontario Geography*, n.24; pp. 1-33.
- Buttimer, Anne. 1976. "Grasping the dynamism of the lifeworld", *Annals of the Association of American Geographers*, n. 66; pp. 277-292.
- Buttimer, Anne. 1981. "Reflections on Lungagaard" en *Space and Time in Geography. Essays dedicated to Torsten Hägerstrand*. Lund Studies in Geography, Ser. B. Human Geography, n. 48.
- Cage, John. 1961. *Silence. Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Connecticut.
- Carney, George. 1977. "From down home to uptown: The diffusion of country music radio stations in the United States, *The Journal of Geography*, n. 75; pp. 104-110.
- Carney, George. 1979. "T for Texas, T for Tennessee: The origins of American music notables", *The Journal of Geography*, n. 78; pp. 218-225.
- Carney, George. 1994. *The sounds of people and places. Readings in the geography of American folk and popular music*, Rowman & Littlefield, Lanham.
- Carney, George. 1999. "Cowabunga! Surfer rock in Southern California and Beyond", *Popular Music and Society*, n. 23; pp. 3-29.
- Carpenter, Edmund y McLuhan, Marshall. 1969. *Explorations in communication: an anthology*, Beacon Press, Boston.
- Carter, Paul. 1992. 'Traveling blind: notes for a sound geography' in *The Sound in Between. Voice, Space, Performance*, Strawberry Hills, New South Wales University Press, pp. 117-138.

- Carter, Paul. 2001. 'Ambiguous Traces: Mishearing and Auditory Space', in *Hearing Culture: New Directions in Anthropology of Sound, International Symposium no.129*, Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.
- Casey, Edward. 'How to get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time. Phenomenological Prolegomena' in Feld, Steven and Basso, Keith (eds) *Senses of Place*, Santa Fe, School of American Research Press, pp. 13-52.
- Chion, Michel. 1992. 'Sound Space' in Altman Nick (ed.) *Sound Theory, Sound Practice*, Routledge, London.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York, Columbia University Press.
- City of Sydney. 2007. "Busking Policies in Circular Quay and The Rocks", City of Sydney, Sydney.
- Clark, Andy. Chalmers, David. 1998. "The extended mind", *Analysis*, n.58; pp. 10-23.
- Cohen, Sarah. 2002. 'Sounding Out the City: Music and the Sensuous Production of Place' in Dear, Michael & Flusty, Steven (eds.) *Spaces of Posmodernity. Readings in Human Geography*, Blackwell, Oxford; pp. 262-276.
- Coleman, James. 1995. "A City tells us things" en Lochhead, Helen (ed) *Sydney Spaces*, Sydney City Council; Sydney.
- Cooley, Charles Horton. 1922. *Human Nature and the Social Order*, Charles Scribner's and Sons, Nueva York.
- Connell, John. (ed.). 2000. *Sydney. The emergence of a world city*, Oxford University Press, Melbourne.
- Connell, John y Gibson, Chris. 2003. *Sound tracks. Popular music, identity and place*, Routledge, Londres y Nueva York.
- Connell, John y Gibson, Chris. 2005. *Music and Tourism. On the Road again*. Channel View, Clevedon.
- Connell, John; Gibson, Chris y Brennan-Horley, C. 2007. 'The Parkes Elvis Revival Festival: economic development and contested place identities in rural Australia', *Geographical Research*, 45, 1, 71-84.
- Connellan, Thomas. 1997. *Inside the Magic Kingdom. Seven Keys to Disney's Success*, Bard Press, Austin.
- Cooley, Charles Horton. 1902. *Human nature and social order*, Charles Scribner's Sons, Nueva York.
- Coulon, Alain. 1998. *La etnometodología*, Cátedra, Madrid.

- Crang, Michael. 2003. "Qualitative methods: touchy, feely, look-see?" *Progress in Human Geography*, vol. 27, n. 4; pp. 494-504.
- Crowley, John. 2006. "Homely Pleasures: The pursuit of comfort in the Eighteen Century", en Classen, Constance (ed) *The Book of Touch*, Berg, Oxford y Nueva York; pp. 82-91.
- Custodero, Lori. 2005. "Being-with: The Resonant Legacy of Childhood's Creative Aesthetic", *The Journal of Aesthetic Education*, vol.3, n. 22; pp. 35-57.
- Custodero, Lori; et.al. 2006. "One day in Taipei. In touch with Children's Spontaneous Music Making" *11th International Seminar on Early Childhood Education*, Taipei.
- Cytowic Richard. 2003. *The man who tasted shapes*, 2a ed; Putnam, Nueva York.
- Dale, Jaquette (ed.). 1996. *Schopenhauer, philosophy and the arts*, Cambridge University Press, Nueva York.
- Damasio, Antonio. 2005. *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow and the Feeling Brain*, Heinemann, Londres.
- Daniels, Stephen. 1993. *Field of vision: Landscape Imaginary and National Identity in England and the United States*, Polity Press, Londres.
- Dankbaar, Ben. 1995. *Enriching Production. Perspectives on Uddevalla plant as an alternative to lean production*, Aldershot, Avebury.
- Danto, Arthur. 1964. "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, v.61;n.19; pp. 571-584.
- Dardel, Eric. 1952. *L'homme et la terre*, CHTS, Paris.
- Davidson, Jane. 1997. "The social in musical performance", Hargreaves, David y North, Alex (eds) *The Social Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York; pp. 209-228.
- De Castro, Constanancio. 1997. *La geografía en la vida cotidiana*, Ediciones el Serbal, Barcelona.
- De Certeau, Michel (1984) *The practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley y Londres.
- De la Cruz, Antonio. 2005. "El giro hermenéutico de la Fenomenología: De Husserl a Heidegger", *A parte rei. Revista de Filosofía*, n. 38; pp. 1 – 8.
- Deleuze, Gilles y Guattari Felix. [1988] 1980. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia.
- Deleuze, Gilles. 1988a. *Bergsonism*, Zone Books, Nueva York.

- Deleuze, Gilles. 1988b. *Spinoza. Practical Philosophy*, City Lights Books, San Francisco.
- Deleuze, Gilles. [1988] 1992. *The fold. Leibniz and the Baroque*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Delgado, Manuel. 1999. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, Anagrama.
- Dennett, Daniel. 1996. *Kinds of Minds. Towards an understanding of consciousness*, Phoenix, Londres.
- DeNora, Tia. 1986. "How is extra-musical meaning possible? Music as a Place and Space for "Work", *Sociological Theory*, n.4; pp. 84-94.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in everyday life*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DeNora, Tia. 2003. *After Adorno. Rethinking Music Sociology*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Descartes, R. [1641] 'Second Meditation' in Anscombe, E; Geach P.T. (eds.) (1970) *Philosophical Writings*, The Open University Press, London; pp. 66-75.
- Despret, Vinciane. 2004. *Our Emotional Makeup: Ethnopsychology and Selfhood*. Other Press. New York,
- Dewsbury, John David; Thrift, Nigel. 2005. "'Genesis Eternal': After Paul Klee", en Buchanan, Ian, Lambert, G. (eds) *Deleuze and Space*. Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 89-108.
- Dhomont, Francis. 1996. 'Is there a Quebec sound', *Organized Sound*, vol. 1, n. 1, April; pp. 23-28.
- Di Meo, Guy. 1991. *L'homme, la société, l'espace*, Anthropos, Paris.
- Doel, Marcus. 1996. "A hundred thousand lines of flight: a machinic introduction to the nomad thought and scrumpled geography of Gilles Deleuze", *Environment and Planning D: Society and Space*, n. 14; pp. 421-439.
- Doel, Marcus. 1999. *Poststructuralist Geographies: The Diabolical Art of Spatial Science*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Doyle, Peter. 2005. *Echo and Reverb. Fabricating Space in Popular Music recording 1900-1960*, Wesleyan University Press, Connecticut.
- Duffy, Michelle. 2000. "Lines of Drift: festival participation and performing a sense of place", *Popular Music*, n.19; vol.1; pp. 51-64.
- Duffy, Michelle. 2003. "We feel we found ourselves again: (re)creating identity through performance in the community music festival", *Australian Music Research*.

- Duffy, Michel; Waitt, Gordon; Gibson, Chris. 2007. 'Get into the groove: the role of sound in generating a sense of belonging through street parades', *Altitude* (disponible en línea: www.altitude21c.com)
- Dunn, Kevin. 2005. "Interviewing" en Hay, Iain (ed) *Qualitative Research Methods in Human Geography*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York; pp. 79-105.
- Dürer, Albercht. 1514 [1964] "Melencolia I" en *Drawings*, Introducción de Stephen Longstreet, Borden, Los Angeles.
- Ekman, Paul. 2003. *Emotions revealed*, Weidenfeld & Nicolson, Londres.
- Elden, Stuart. 2001. *Mapping the present. Heidegger, Foucault and the Project of a Spatial History*, Continuum; Londres y Nueva York.
- Eyles, John. 1988. "Interpreting the Geographical World. Qualitative Approaches in Geographical Research" en Eyles, John y Smith, David (eds) *Qualitative Methods in Human Geography*, Politi Press, Cambridge; pp. 1-16
- Feld, Steven. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Feld, Steven. 1996. 'Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea' in Feld, Steven and Basso, Keith (eds) *Senses of Place*, Santa Fe, School of American Research Press, pp. 91-135
- Fernández-Christlieb, Pablo. 1999. *La afectividad colectiva*, Ed. Taurus Alfaguara, México.
- Fernández-Christlieb, Pablo. 2000. 'El territorio instantáneo de la comunidad posmoderna' en Lindón, A. (ed.) *La Vida Cotidiana y su Espacio-Temporalidad*, Barcelona and Mexico; Antrhopos, El Colegio Mexiquense y UNAM; pp. 147-170.
- Fitzgerald, Shirley. 1998. *East Circular Quay*, The City of Sydney, Sydney.
- Florida, Richard. 2005. "The Experiential Life" en Hartley, John (ed.) *Creative Industries*, Blackwell, Londres; pp. 133-146.
- Ford, Larry. 1971. "Geographic factors in the Origin, Evolution, and Diffusion of Rock and Roll Music", *Journal of Geography*, n70; pp. 455-464.
- Foucault, Michel. 1975 [1997]. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, London, Penguin Books.
- Foucault, Michel. 1980. 'Lecture Two: 14 January 1976' in *Power/Knowledge*, New York, Pantheon; pp. 92-108
- Foucault, Michel. 1984. 'What is Enlightenment?' in Rabinow, Paul (ed.) *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books; pp. 32-50.

- Foucault, Michel. 2004. "Technologies of Self" en Rabinow, Paul y Rose, Nicholas (ed.) *The Essential Foucault*, The New York Press, Nueva York.
- Frémont, Armand. [1976]1999. *La Région. espace vecú*, Flammarion, Paris.
- Gadamer, Hans-Georg. 2005 [1975] *Verdad y Método I*; Ediciones Sígueme, Salamanca.
- Galindo, Jesús. 1994. "De la cultura y más allá de la cultura. Notas sobre algunas reflexiones metodológicas" en González y Galindo (coords.) *Metodología y cultura*, CNCA, México.
- Gardner, Michael. 2004. "Wild publics and grotesque symposiums. Habermas and Bakhtin on dialogue, everyday life and the public sphere" en Crossely y Roberts (eds) *After Habermas*, Blackwell, Londres, pp. 32-33.
- Garson, Barbara. 1988. *The Electronic Sweatshop: How Computers Are Transforming the Office of the Future into the Factory of the Past*, Simon & Schuster, Nueva York.
- Garfinkel, Harold. 1967. *Studies in Ethnometodology*, The Free Press, Nueva York.
- Geertz, Clifford. 1996. "Afterword" en Feld Steven y Basso, K.H. (eds.) *Senses of place*, School of American Research, Santa Fe.
- Giddens, Anthony. 1976. *New Rules of Sociological Method: a positive critique of interpretative sociologies*; 2nd edition of 1992; Stanford University Press, Stanford.
- Giurgola, Romaldo; Francis-Jones Richard; Korasnos Angelo; Wiford Karla. 1995. "Circular Quay: Removing the Barrier" en Lochhead, Helen (ed) *Sydney Spaces*, Sydney City Council, Sydney.
- Glasow, Jon. 1979. "An Example of Spatial Diffusion: Jazz Music", *Geographical Survey*, n. 8; p. 10-21.
- Goffman, Erving. 1959. *Presentaron of Self in Everyday life*, Doubleday, Nueva York.
- Goffman, Erving. 1971 [1979] *Relaciones en Público. Microestudios del orden público*, Alianza Editorial, Madrid.
- Gonzalez-Crussi, F. 1989. *The five senses*, Harcourt, Nueva York.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, BFI, London.
- Guattari, Felix. 1995. *Las tres ecologías*, Pre-Textos, Valencia.
- Gray, Michael; Osborne, Roger (1996) *The Elvis Atlas: A Journey through Elvis Presley's America*, Henry Holt, Nueva York.
- Gregory, Derek. 2000. "Cross-Section", en Johnston *et.al.* (eds.) *The Dictionary of Human Geography*, Routledge, Londres y Nueva York.

- Gregson, Nicky; Rose, Gillian. 2003. "Taking Butler elsewhere: performativities, spatialities and subjectivities", *Environment and Planning D: Society and Space*, vol.18; pp. 433-452.
- Haesbaert, Rogélio y Bruce, Glauco. 2002. "A Desterritorialização na Obra de Deleuze y Guattari", *Geographia*; año IV; n. 7; Universidade Federal Fluminense.
- Haesbaert, Rogélio. 2004. *O mito da desterritorialização. Do fim de territorios a multiterritorialidade*, Bertrand, Rio de Janeiro.
- Habermas, Jürgen. 1962 [1989]. *The Structural Transformation of the Public Sphere*, MIT Press, Cambridge.
- Hägerstrand, Torsten. 1983. "Essay on Creativity and Place" *Lund Studies in Geography, Ser B*, No. 50, Creativity and Context. A seminar report edited by Anne Buttmer, Lund, pp. 85-90.
- Hall, Michael. 2005. 'Seducing global capital: Reimagining space and interaction in Melbourne and Sydney' in Cartier, Carolyn & Lew Alan (eds.) *Seductions of place*, Routledge, Abingdon; pp. 121-134.
- Hargreaves, David. 1998. *Música y desarrollo psicológico*, Graó, Barcelona.
- Hatten, Robert. 1985. "The Place of Intertextuality in Music Studies", *American Journal of Semiotics*, vol.3; n. 4; pp. 69-82.
- Hay, Iain (ed.) *Qualitative Research Methods in Human Geography*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York.
- Heidegger, Martin. 1927. [1977] *El Ser y el Tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Hendricks, Barbara. 2001. *Designing for Play*, Ashgate, Sydney.
- Hibbits, Bernard. 1994. "Making sense of metaphors. Visuality, Aurality and the Reconfiguration of American Legal Discourse", *Cardozo Law Review*, n.16.
- Hienraux, Daniel. 2000. "La fuerza de lo efímero. Apuntes sobre la construcción de la vida cotidiana en el turismo", en Lindón, Alicia (ed) *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*, El Colegio Mexiquense, CRIM-UNAM; México; pp. 95-122.
- Hienraux, Daniel. 2006. "De flâneur a consumidor: hacia una fisonomía del transeúnte en las ciudades contemporáneas", en Aguilar, Miguel Ángel y Ramírez Kuri, Patricia (eds.) *Pensar y habitar la ciudad*, pp. 145-156; UAM, Antrhopos; Barcelona.
- Hienraux, Daniel. 2007. "Paisajes fugaces y geografías efímeras en la metrópolis" en Nogué, Jean (ed.) *La construcción social del paisaje*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid; pp. 237-258.

- Hiller, Paul. 1999. *Arvo Pärt*, Oxford University Press, Oxford.
- Hughes, Fiona. 2007. *Kant's aesthetic epistemology*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Husserl, Edmund. 1937. "The way into phenomenological transcendent philosophy by inquiring back from the pregiven life-world", *Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*; en Mooran, Dermont y Mooney Timothy (eds.) *The phenomenology reader*, Roudlege, Londres y Nueva York; pp. 151-174.
- Jenkins, Richard. 2002. "In the present tense: time, identification and human nature", *Anthropological Theory*, vol. 2, n.3; pp. 267-280.
- Kearns, Robin. 2005. "Knowing Seeing? Understanding observational research" en Hay, Iain (ed.) *Qualitative Research Methods in Human Geography*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York; pp. 182-206.
- Kindon, Sara. 2005. "Participatory Action Research" en Hay, Iain (ed.) *Qualitative Research Methods in Human Geography*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York; pp. 207-220.
- Klein, Michael. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis.
- Kong, Lili. 1996. "Popular music in geographical analyses", *Progress in Human Geography*, 19, 183-98.
- Kosko, Bart. 1994. *Fuzzy thinking. The New Science of Fuzzy Logic*, Flamingo HarperCollins Publishers, Londres.
- Lakoff, George y Johnson, Mark. 1999. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenges to western thought*, Basic Books, Nueva York.
- Landry, Charles. 2005. "Creative Cities" en Hartley John (ed.) *Creative Industries*, Blackwell, Londres, pp. 233-243.
- Lane, Cathy. 2000. "Space, Sound and Music. Using embodied experiences of space to produce multiple and interconnecting experiences of space in acousmatic music" *ISEA*, UNESCO.
- Latour, Bruno. 2006. "Air" en Jones, C.A. (ed.) *Sensorium: Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*.
- Law, John. 2007. "Actor Network Theory and Material Semiotics", Centre for Science Studies, Lancaster University. Unpublished draft version of April 25th, 2007; en URL:<http://www.heterogeneities.net/publications/Law-NTandMaterialSemiotics.pdf>
- Lazzarato, Maurizio. 1996. "Immaterial Labour" en Hardt, Michael y Virno, Paolo (eds) *Radical Thought in Italy: A Potential politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

- Lefebvre, Henri. 1992 [2004]. *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday life*, London, Continuum.
- Lefebvre, Henri. 1972 [1939]. *Nietzsche*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Lester, Embree (ed.). 1997. *The encyclopedia of phenomenology*, Dordrecht, Kluwer.
- Leyshon, Andrew, Matless, David y Revill, George (eds.). 1998. *The place of Music*, The Guilford Press, Nueva York y Londres.
- Liébert, Georges. 2004. *Nietzsche and Music*, University of Chicago Press, Chicago.
- Lightfoot, William. 1990. "A regional musical style: The legacy of Arnold Shultz" en Allen, Barbara y Schlereth Thomas (cords.) *Sense of Place. American Regional Cultures*, The University Press of Kentucky, Lexington.
- Lindón, Alicia. 1999. *De la trama de la cotidianidad a los modos de vida urbanos. El valle de Chalco*, El Colegio de México y Colegio Mexiquense, México.
- Lindón, Alicia. 2000. "Del campo de la vida cotidiana y su espacio-temporalidad", en Lindón, Alicia (ed) *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*, El Colegio Mexiquense, CRIM-UNAM; México.
- Lindón, Alicia. 2004. "Las huellas de Lefebvre sobre la vida cotidiana", *Veredas*, vol.5; N.8; pp. 31-61.
- Lindón, Alicia. 2006. "La espacialidad de la vida cotidiana: hologramas socio-territoriales de la cotidianidad urbana", en Nogué, Jean (ed.) *Las Otras Geografías*, pp. 425-445.
- Lindón, Alicia. 2006b. "Geografías de la vida cotidiana" en Hiernaux, Daniel y Lindón Alicia (dirs.) *Tratado de Geografía Humana*, Antrhopos-UAM; Barcelona; pp. 356-400.
- Lindón, Alicia. 2007a. "La construcción social de los paisajes invisibles del miedo", en Nogué, Jean (ed.) *La construcción social del paisaje*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid; pp. 217-240.
- Lindón, Alicia. 2007b. "Los imaginarios urbanos y el constructivismo geográfico: los hologramas espaciales" *EURE*, v.33,n.99; pp. 31-46
- Linkola, Hannu. 2008. "Liikkuvia maisemia / Moving Landscapes". En Ruth, A. (ed.) *Maailman ympäri kahdeksassa päivässä*, 9–11, 90–92. Mäntykustannus, Ranua.
- Lotman, Juri. [1984] 2005. "On the Semiosphere", *Sign Systems Studies*, vol.33; n.1; pp. 205-229.
- Lovering, John. 1998. "The global music industry: Contradictions in the commodification of the sublime" en Leyshon, Andrew, Matless, David y Revill,

- George (eds.). 1998. *The place of Music*, The Guilford Press, Nueva York y Londres, pp. 31-56.
- Lowenthal, David. 1961. "Geography, experience and imagination. Towards a geographical epistemology", *Annals of the Association of American Geographers*, vol.51, n.3; pp. 241-260.
- Lucas, P.W; Darvell B.W; Lee P.K; Yuen, T.D; Choong M.F. 1998. "Color cues for Leaf Food selection by long tailed macaques (*Macaca fascicularis*) with New Suggestion for the Evolution of Trichromatic Color Vision", *Folia Primatologica*, vol. 63, n. 3; pp. 139-154.
- Schutz, Alfred y Luckmann, Thomas. 1973. *Las estructuras del mundo de la vida*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Maffesoli, Michel. 2000. "Socialidad y Naturalidad, o la ecologización de lo social", en Lindón, Alicia (ed) *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*, El Colegio Mexiquense, Antrhopos y UNAM, México y Barcelona; pp. 19-44
- Massumi, Brian. 1997. "Deleuze, Guattari and the Philosophy of Expression (Involutionary Afterword)", *Canadian Review of Comparative Literature*, v. 24, n. 3.
- Maturana, Humberto. 1970. "Biology of Cognition" en Maturana, Humberto y Varela, Francisco. 1980. *Autopoiesis and Cognition. The realization of living*, Reidel, Boston; pp. 5 – 58.
- Maturana, Humberto y Varela, Francisco. 1973. "Autopoiesis. The Organization of the Living" en Maturana, Humberto y Varela, Francisco. 1980. *Autopoiesis and Cognition. The realization of living*, Reidel, Boston; pp. 63-140.
- McLeay, Collin. 2006. "Government Regulation in the Australian Popular Music Industry: The rethoric of cultural protection, the reality of economic production", *GeoJournal*, 65, 91-102.
- Mead, George Herbert. 1934. [1982] *Espíritu, Persona y Sociedad*, Paidós, Barcelona.
- Mels, Tom. (ed.) 2004. *Reanimating Places. A Geography of Rhythms*, Ashgate, Aldershot.
- Michaux, Henri. [1967] 2006. *Towards Totality*, vol. II; Longhouse, Vermont.
- Miell, Dorothy; MacDonald Raymond; Hargreaves, David (eds.). 2005. *Musical Communication*, Oxford University Press, Oxford.
- Moeran, Brian. 2007. "Marketing scents and the anthropology of smell", *Social Anthropology*, vol.15, n. 2; pp. 153-168.
- Moraes Mena, Natalia. 2007. "Identidad transnacional, diáspora/s y nación: Una reflexión a partir del estudio de la migración uruguaya en España", en Mato, Daniel;

- et.al. (coords) *Cultura y Transformaciones Sociales en Tiempos de Globalización*, CLACSO; pp. 181- 197.
- Morin, Edgar y Kern Anne. 1992. (1999) *Homeland earth. A manifesto for the new millennium*, Hampton Press, Nueva Jersey.
- Morton, Frances. 2005. "Performing ethnography: Irish traditional music sessions and new methodological spaces", *Social & Cultural Geography*, vol.6, n.5; pp. 661-676.
- Moy, Michael. 2008. *Sydney Opera House: idea to icon*, Alpha Orion Press, Queensland.
- Nash, Peter. 1968. "Music Regions and Regional Music", *Journal of the Deccan Geographical Society*, vol. 6, n. 2; pp. 1 – 24.
- National Geographic. 2008. "Incredible Human Machine", 28/01/2008 9pm, South East Asia.
- Nattiez, Jean Jaques. 1990. *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music*, Princeton University Press, Princeton.
- Neffa, Julio. 1990. *El proceso de trabajo y la economía del tiempo*, CNRS HVMANITAS, Buenos Aires.
- Nietzsche, Friederich. 1882. [1988] *La Gaya Ciencia*, Akal, Madrid.
- Nietzsche, Firederich. 1880. [2007] "Voluntad de Poder y Eterno Retorno" en *Fragmentos Póstumos*, vol. 4; Ed. Tecnos, Madrid.
- Olson, J. 1997. "Multimedia in Geography: Good, Bad, Ugly, or Cool?" *Annals of the Association of American Geographers*, 87:571-578.
- O'Modhrain, Sile; Essl, G. 2008. "Enaction in the context of Musical Performance", *ENACTIVE*, papers, n. 17. En URL: www.interdisciplines.org/enaction/papers/17
- Pailhé, Joël. 2004. "La musique dans le processus identitaire en Europe centrale: Hongrie et pays tchèques", *Annales de Géographie*, Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités ; n. 638/639 ; pp. 445-468.
- Patke, Rajeev. 2005. "Benjamin on Art and Reproducibility: The Case of Music" en Benjamin, Andrew (ed.) *Walter Benjamin and Art*, Continuum, Nueva York; pp. 185-208.
- Peretz, Isabelle. 2006. "The nature of music from a biological perspective", *Cognition*, n. 100; pp. 1 – 32.
- Péttonet, Colette. 1982. "L'Observation Flotante: L'exemple d'un cimetière parisien", *L'Homme*, vol.22, n. 4; pp. 37-47.
- Pillow, Kirk. 2000. *Sublime Understanding. Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

- Pine, Joseph y Gilmore, James. 1999. *The Experience Economy*, Harvard Business School Press, Boston.
- Platón. 380 a.C. (aprox) 189c. *El Banquete*, Trad. Fernando García Moreno, Alianza Editorial, Madrid.
- Pocock, Douglas. 1989. Sound and the Geographer. *Geography*, 74:193-200.
- Pond, D. 1979. The roots and the creative emergence in a free environment of the young child's native musicality, *Music Educators National Conference Eastern Division*. Atlantic City.
- Porteous, Douglas y Mastin Jane. 1985. "Soundscape", *Journal of Architectural Planning Research*, n.2; pp. 169-186.
- Porteous, Douglas. 1990. *Landscapes of the Mind: Worlds of Sense and Metaphor*, University of Toronto Press, Toronto.
- Proust, Marcel. 1919. [2005] *En busca del tiempo perdido. II. A la sombra de las muchachas en flor*, Ataraxiainc, Hoboken.
- Proust, Marcel. 1921 [2005] *III. El Mundo de Guermantes*, Ataraxiainc, Hoboken.
- Proust, Marcel. 1923 [2005] *V La Prisionera y Albertina Desaparecida*, Ataraxiainc, Hoboken.
- Pumain, Denise. 2003. "Une approche de la complexité en géographie", *Géocarrefour*, vol. 78 ; n.1. En URL : <http://geocarrefour.revues.org//index75.html>
- Pred, Allan. 1977. "The Choreography of Existence: Comments on Hägerstrand's Time-Geography and its usefulness", *Economic Geography*, vol.53;n.2; pp. 207-221.
- Pred, Allan. 1990. *Making histories and constructing human geographies : the local transformation of practice, power relations, and consciousness*, Westview Press, Boudler.
- Rancière, Jacques. 1994. *The Names of History. On the poetics of knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis y Londres.
- Rancière, Jacques. 2004. *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*, Continuum, Londres.
- Reguillo, Rosana. 1995. "De la pasión metodológica o la (paradójica) posibilidad de la investigación" en Mejía Rebeca y Sandoval Sergio (eds.) *Tras las vetas de la investigación cualitativa. Perspectivas y acercamientos desde la práctica*, ITESO, México; pp. 17-38.
- Relph, Edward. 1976. *Place and Placelessness*, Pion, London.

- Relph, Edward. 1984. "Seeing, Thinking and Describing Landscapes", en Saarinen, Thomas; Seamon, David y Sell, James (eds.) *Environmental Perception and Behaviour: An inventory and prospect*, The University of Chicago Department of Geography, Research paper no. 209; Chicago. pp. 209-223.
- Revoll, George. 2000. "English pastoral: music, landscape, history and politics" en Cook et.al. (cords.) *Cultural turns/Geographical turns*, Longman, Londres.
- Rodaway P. 1994. *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, Routledge, Londres.
- Rolfe, Charles. 2006. "An unlikely alliance. Aesthetics after Rancière and Guattari", RGS-IBG Annual Conference, Septiembre de 2006; Londres.
- Roulier, Frédéric. 1999. "Pour une géographie des millieaux sonores", *Cybergeog. Environment, Nature, Paysage*, n. 71. Disponible en URL : <http://www.cybergeog.eu/index5034.html>
- Rowles, Graham. 1978. "Reflections on Experiential Fieldwork" en Samuels, M. y Ley D. (eds.) *Humanistic Geography: Prospects and Problems*, Maaroufa, Chicago; pp. 173-193.
- Rütting, Torsten. 2004. "History and significance of Jacob von Üexkull and of his institute in hamburg", *Sign Systems Studies*, 32; ½; pp. 36-72
- Sack, Robert. 1997. *Homo Geographicus. A framework for Action, Awareness and Moral Concern*, Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres.
- Santos, Milton (1988) *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: HUCITEC
- Santos, Milton. 1990. *Por una nueva geografía*, Espasa Calpe, Madrid.
- Santos, Milton. 2000. *La naturaleza del espacio*, Ariel, Barcelona.
- Sauer, Carl (1925) *La Morfología del Paisaje*, en Castro, Guillermo (2005) *La gestión del hombre en la tierra y otros ensayos*, Panamá, pp. 11-34
- Sawyer, Kaith. 2005. "Music and conversation" en Miell, Dorothy; MacDonald Raymond; Hargreaves, David (eds.) *Musical Communication*, Oxford University Press, Oxford.
- Schafer, Murray. 1977. *Soundscape. The tuning of the world*, Knopf, Nueva York.
- Schopenhauer, Arthur. [1818] 1966. *The World as Will and Representation*, vol.1; Dover Publications, Nueva York.
- Schutz, Alfred. 1967. [1974] *Fenomenología del mundo social*, Paidós, Buenos Aires.
- Schutz, Alfred. 1947. [1999] "El forastero", en *Estudios sobre teoría social*, Amorrortu Editores, Buenos Aires.

- Seamon, David. 1979. *A Geography of the Lifeworld. Movement, Rest and Encounter*, Croom Helm, Londres.
- Seamon, David. 1980. "Body-subject, Time-Space and Place-Ballets" en Buttimer, Anne y Seamon David (eds.) *The human experience of space and place*, Croom Helm, Londres.
- Seamon, David. 2004. "Grasping the dynamism of Urban Place: Contributions. from the Work of Christopher Alexander, Bill Hillier, and Daniel. Kemmis", en Mels, Tom (ed.) *Re-animating place. A geography of rhythms*, Asghate, Aldershot; pp.123-145.
- Seamon, David. 2006. "A Geography of the Lifeworld in Retrospect: A response to Shaun Moores", *Particip@tions*, vol.3,n.2; edición especial.
- Simmel, Georg. [1990] 1903. "The metropolis and mental life", en Glencoe, K.W. *The Sociology of Georg Simmel*, The Free Press.
- Sloterdijk, Peter. 2003. *Esferas I. Burbujas*, Siruela, Madrid.
- Sloterdijk, Peter. 2003b. *Esferas II. Globos*, Siruela Madrid.
- Sloterdijk, Peter. 2005. 'Atmospheric Politics' in Latour, B. and Weibel P. (eds) *Making things public: Atmospheres of Democracy*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Sloterdijk, Peter. 2005b. *Esferas III. Espumas*, Siruela, Madrid.
- Smith, Susan. 1988. "Constructing Local Knowledge. The Analysis of Self in Everyday Life" en Eyles, John y Smith, David (eds) *Qualitative Methods in Human Geography*, Politi Press, Cambridge.
- Smith, Susan. 1994. "Soundscape". *Area*, 26:232-240.
- Smith, Susan. 1997. "Beyond geography's visible worlds: A cultural politics of music". *Progress in Human Geography*, 21:502-529.
- Smith, Susan. 2000. "Performing the (sound)world, *Environment and Planning D: Society and Space*, 18; pp. 615-637.
- Spitzer, Michael. 2006. *Music as Philosophy. Adorno and Beethoven's Late Style*, Indiana University Press, Bloomington.
- Stilwell, Robynn. 2001. 'Sound and Empathy: Subjectivity, Gender and the Cinematic Soundscape', in Donnelly, K.J. (ed.) *Film Music. Critical Approaches*, Continuum, New York.
- Stravinsky, Igor. [1935] 1956. "Chroniques de ma vie" en Mongersterm, Sam *Composers on Music*, Pantheon, Nueva York.
- Sudnow, David. 1978. *Ways of the Hand. The organization of improvised conduct*, Harvard University Press; Massachusetts.

- Sui, Daniel. 2000. "Visuality, Aurality, and Shifting Metaphors of Geographical Thought in the Late Twentieth Century", *Annals of the Association of American Geographers*, V. 90, n. 2; pp. 322-343.
- Talmy, Leonard. 2006. "Sign-language and space", Conferencia presentada en el Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México.
- Tanenbaum, Sussie. 1995. *Underground Harmonies: Music and Politics in the Subways of New York*, Cornell University Press, Ithaca.
- Taylor, Frederick W. [1911] 1964. *The principles of scientific Management*, Harper and Brothers, Nueva York.
- Thibaud, Jean-Paul. 1994. "Composer l'espace: les territoires du pas chanté", Bassand, M. y Leresche, J-P. (coords.) *Les faces cachées de l'urbain*, Peter Lang, Berna ; pp. 183-195.
- Thomasson, Amie. 2005. "First-person knowledge in Phenomenology", en Woodruff, Smith y Thomasson, Amie (eds.) *Phenomenology and Philosophy of Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Thompson, Evan. 2004. "Life and Mind: From Autopoiesis to neurophenomenology. A tribute to Francisco Varela", *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, n.3; pp. 381 – 398.
- Thompson, William; Graham, Philip; Russo, Frank. 2003. "Seeing music performance: Visual influences on perception and experience", *Semiotica*, vol.156; n.1/4; pp. 203-227.
- Thrift, Nigel. 1983. "On the Determination of Social Action in Space and Time", *Environment and Planning D: Society and Space*, v1; n. 3; pp. 407-424.
- Thrift, Nigel. 2000. "Afterwords" *Environment and Planning D: Society and Space*, 18; pp. 213-255.
- Thrift, Nigel. 2005. "Torsten Hägerstrand and social theory", *Progress in Human Geography*, n.29; pp. 337-340.
- Thrift, Nigel. 2005b. *Knowing Capitalism*, Sage, Londres.
- Thrift, Nigel. 2008. *Non-representational theory. Space|politics |affect*. Routledge, Londres y Nueva York.
- Thrift, N.J. and Dewsbury, J.D. 2000. "Dead geographies- and how to make them live", *Environment and Planning D: Society and Space*; 18; pp. 411-432.
- Thrift, Nigel y May, Jon. 2001. *Timespace. Geographies of temporality*, Routledge, Londres.
- Tuan, Yi-Fu. 1974. *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Prentice-Hall, Englewood.

- Tuan, Yi-Fu. 1977. *Space and Place. The perspective of Experience*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Tuan, Yi-Fu. 1989a. "Surface phenomena and aesthetic experience", *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 79, n. 2; pp. 33-241.
- Tuan, Yi-Fu. 1989b. "Space and Context", en Schecher, Richard y Appel Willa (eds) *By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge University Press, Cambridge y Nueva York; pp. 236-244.
- Tuan, Yi-Fu. 1998. *Escapism*, John Hopkins University Press, Baltimore.
- Tuan, Yi-Fu. 2004. *Place, Art and Self*, University of Virginia Press, Santa Fe.
- Tuan, Yi-Fu. 2006. "The pleasures of touch", en Classen, Constance (ed) *The Book of Touch*, Berg, Oxford y Nueva York; pp. 74-79.
- Turner, Victor. 1967. *The forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, Ithaca.
- Uexküll, Jakob von. 1913 [1951] *Ideas para una concepción biológica del mundo*, Espasa Calpe, Buenos Aires.
- Uexküll, Jakob von. 1920 [1944] *Teoría de la Vida*, Summa, Madrid.
- Varela, Francisco. 1999. *Ethical Know-How. Action, Wisdom and Congition*, Standford University Press, Standford.
- Varela, Francisco; Thompson, Eva y Rosch, Eleanor. 1991. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Walker, Steven; Lubman, David; Mantrhaudi, Uma. 1998. "Acoustics, archeology and heritage", *New Scientist*, 10 de Octubre de 1998; pp. 5-14.
- Waitt, Gordon. 2005. "Doing Discourse Analysis" en Hay, Iain (ed.) *Qualitative Research Methods in Human Geography*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York; pp. 163-191.
- Weber, Max. 1908. [1985] *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales*, Tecnos, Madrid.
- Westerkamp, Hildegard. 1974. "Soundwalking", *Sound Heritage*, vol. III; n.4; Victoria.
- Wightman, Frederic; Kistler Doris; Perkins Mark. 1987. "A New Approach to the Study of Human Sound Localization" in Yost, William and Gourevitch George (eds.) *Directional Hearing*, New York, Springer-Verlag; pp. 26- 43.
- Wolff, Mauro. 1982. *Sociologías de la vida cotidiana*, ed. Cátedra, Madrid.

- Wright, John K. 1947. "Terra Incognitae: The place of the Imagination in Geography", *Annals of the Association of American Geographers*; vol.37; n.1; pp. 1-15.
- Wrightson, Kendall. 2000. 'An Introduction to Acoustic Ecology', *Soundscape*, vol. 1, n. 1; pp. 10-13
- Zizek, Slavoj. 2001. "Self deceptions", *Die Gazette*, 27 de Agosto de 2001; Israel.
- Zizek, Slavok. 2005. "Revenge of Global Finance", *In These Times*, 21 de Mayo de 2005; disponible en línea: <http://www.inthesetimes.com/article/2122/>
- Zuckerandl, Victor. 1956 *Sound and Symbol: Music and the External World*, Princeton University Press; Princeton.