

# Paisajes musicales del patrimonio y la memoria: investigando la construcción musical de lugar



John C. Finn

Profesor Asociado de Geografía. Jefe del Departamento de Sociología, Trabajo Social y Antropología. Universidad Christopher Newport, Virginia, Estados Unidos.

Recibido: 24 de junio de 2021. Aceptado: 6 de octubre de 2021.

Publicación original: Finn, J.C. (2015). *Musicscapes of heritage and memory: Researching the musical construction of place*. En S. Hanna, A. Potter, E.A. Modlin, P. Carter y D.L. Butler (Eds.), *Social Memory and Heritage Tourism Methodologies* (pp. 153-169). Nueva York: Routledge.

Traducción: Agustín Arosteguy.

El estudio de la música en geografía se nos presenta con algunos problemas teóricos y metodológicos interesantes. Como lo he discutido en otro lugar (Finn, 2013), pienso que esta dificultad viene, al menos en parte, de la existencia simultánea de la música como parte activa de cómo las identidades son construidas y como atributo cultural entendido para representar a las personas o a la cultura que la produce. Por un lado, “música no es [solo] una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas” (Frith, 1996:111). Música es una parte de lo que Nigel Thrift (2000a:216, *itálica del original*) llama “*el impulso* que mantiene al mundo girando.” Y, por el otro lado, la música es un bien tremendamente rentable, a menudo entendido por estar en una especie de relación estructural/representacional con la sociedad o grupo cultural que la creó. La música es al mismo tiempo representacional y está más allá de la representación (Finn, 2013).

Esta tensión está especialmente presente cuando consideramos la música en el contexto del turismo patrimonial. Mientras que la música es a menudo una parte importante de la singular construcción de la identidad social y cultural de un lugar, es también uno de los tantos atributos altamente comerciables que hacen al turismo patrimonial una industria tan rentable. Pienso en el jazz en Nueva Orleans, en especial los eventos como el *Mardi Gras* y el *Jazz Fest*, o lugares particulares en la ciudad, como el Barrio Francés donde se puede escuchar en simultáneo múltiples actos musicales en vivo día y noche. O la samba y carnaval en Brasil, donde parece que uno no puede existir sin el otro o, en el mismo sentido, cualquiera de las otras formas musicales “regionales” brasileñas que ayudan a los lugares a hacer sus reclamos de unicidad cultural (y por lo tanto su valor como destinos turísticos). Pienso en el son cubano, hecho famoso en la contemporaneidad por el *Buena Vista Social Club* y los turistas que afluyeron a la vieja Habana para escuchar los sonidos de una era pasada. En todos estos casos, no solo la música es una parte central de la historia y la identidad de un lugar, sino que también adquiere vida propia como un significante cultural mercantilizado que se vende a los turistas patrimoniales. Patrimonio, escribe Kirshenblatt-Gimblett (1995),

Paisajes musicales del patrimonio y la memoria...  
JOHN C. FINN

produce “presencia” y la música es muy a menudo una parte central en el esfuerzo de producir patrimonio.

Dada esta existencia dual, en este texto exploro los usos –y límites– de las metodologías tradicionales cualitativas para investigar música y delinea nuevas posibilidades metodológicas para investigar el papel de la música en la sociedad en general, y en la investigación del patrimonio turístico en particular. Haré esto reflexionando sobre las investigaciones que he conducido a lo largo de la última década en las geografías de la música, en las cuales en su mayoría estuve enfocado en cómo el uso de la música en la promoción del turismo patrimonial afecta a los músicos que hacen música, a la música en sí, y a los consumidores locales (es decir, no turistas) de música en los locales turísticos. Primero tomo mi investigación en Cuba donde implementé métodos de investigación cualitativa en su mayoría tradicionales para abordar cuestiones de la música, de la producción de “autenticidad” y de la globalización en Cuba. Luego, basado en mi trabajo más reciente en el noreste de Brasil, detallo el uso de lo que en general se conoce como “metodologías auditivas”, o métodos cualitativos destinados específicamente a lidiar con las limitaciones de los métodos de investigación cualitativos tradicionales para la investigación relacionada con la música. En el final, planteo el argumento de que es necesario un abordaje metodológico diverso que tome en serio la existencia dinámica y compleja de la música en la vida social.

## Preguntas tradicionales, métodos tradicionales

Comencé la investigación relacionada con la música en la Habana, Cuba, en 2004 mientras trabajaba en mi Maestría en Geografía en la Universidad de Missouri, Columbia. Estaba particularmente interesado en cómo los músicos cubanos, y la música en sí, estaban siendo moldeados y afectados tras el colapso de la Unión Soviética, la pérdida de Cuba del apoyo soviético, y su posterior giro a gran escala hacia el turismo como medio de desarrollo económico.

Esta secuencia de eventos no fue casual. Inmediatamente después de la caída de la Unión Soviética en 1989, Cuba entró en lo que popularmente se conoce como el Período Especial. Hasta su colapso, el bloque soviético constituía el 85% del comercio exterior de Cuba: Rusia y Europa del Este fueron los receptores del 75% del azúcar y el níquel de Cuba, y casi todo el petróleo, materias primas, equipamiento, piezas de repuesto y alimentos importados de Cuba procedían de la Unión Soviética (Zimbalist, 1994; Honey, 1999). Con la caída de la Unión Soviética llegó el final de casi toda la ayuda y el comercio soviéticos. Esto, junto con el prolongado embargo económico de la isla por parte de Estados Unidos, “sumió a Cuba en su peor crisis económica y amenazó con deshacer el sistema nacional de salud, la escolarización gratuita hasta el nivel universitario, y otros programas sociales que muchos cubanos consideraban los principales logros de la Revolución Cubana” (Honey, 1999:191). Este período, caracterizado por la devaluación monetaria, cortes de energía a gran escala, escasez de alimentos, medicamentos, petróleo y gasolina y otros bienes necesarios, fue “una de las peores crisis de [Cuba]” (Fabienke, 2001:103).

Paisajes musicales del patrimonio y la memoria...  
JOHN C. FINN

En el apogeo del Período Especial, el presidente cubano Fidel Castro utilizó un importante discurso el 26 de julio para decirle al pueblo cubano que el gobierno estaba preparado para hacer los cambios necesarios:

Hoy hay que salvar la patria, la Revolución y las conquistas del socialismo... No nos resignaríamos jamás a renunciar a eso. Esto es lo que queremos expresar cuando decimos *Socialismo o Muerte*. Hoy tenemos que hacer concesiones... Hoy la vida, la realidad, la dramática situación que está viviendo el mundo, este mundo unipolar, nos obliga a hacer lo que de otra forma no habríamos hecho nunca si hubiésemos tenido capital y si hubiésemos tenido tecnología para hacerlo (Castro, 1993, énfasis del original).

El gobierno emprendió rápidamente planes no solo para impulsar la productividad e incrementar la conservación nacional, sino también para perseguir inversiones extranjeras y facilitar el reingreso económico de la isla a los mercados mundiales (Zimbalist, 1994). Como parte de esta liberalización económica, el gobierno empezó a promover fuertemente *joint ventures* entre inversionistas privados y el gobierno cubano. Estos *joint ventures*, conocidos por los cubanos como empresas mixtas, estaban principalmente orientados al turismo, una industria que se estaba volviendo cada vez más importante para la recuperación económica de Cuba (Zimbalist, 1994). Según uno de los principales diarios de Cuba, el turismo se convirtió en el nuevo “motor de crecimiento”, reemplazando la ayuda y el comercio de la Unión Soviética (Rodríguez, 1995 en Honey, 1999:192). El gobierno cubano aprovechó sus 3600 millas de costa y el clima vacacional durante todo el año y emprendió el camino ya conocido en la Cuenca caribeña.

La música tradicional cubana ha sido durante mucho tiempo una parte importante de la industria turística cubana. Mucho antes del triunfo de la revolución en 1959, la isla ya era un destino turístico y la música era una parte central en el marketing de la isla para los turistas. En el medio del renovado énfasis en el desarrollo turístico en los primeros años del Período Especial, se lanzó un álbum musical singular que aumentó enormemente el perfil internacional de la música cubana. *Buena Vista Social Club* (1996) fue un éxito instantáneo en el extranjero, rápidamente vendió más de un millón de copias en los Estados Unidos, y en 1998 ganó el premio Grammy a la Mejor Performance Latina Tropical. Según el músico cubano Juan de Marcos González, el creador del álbum, el disco pretendió ser un “tributo a la música cubana en el que los músicos más viejos son los protagonistas” (citado en Finn, 2009:192). Como tal, el álbum contó en gran parte con músicos cubanos de edad avanzada, muchos con carreras que se remontan a las décadas de 1940 y 1950, y a los sonidos tradicionales y estilos de las canciones de esa época. Un año después el documental del mismo título del cineasta alemán Wim Wender fue nominado a un premio de la academia. Y aunque algunos criticaron esto como otro ejemplo del dominio occidental de la música local y la cultura musical debido a la participación del artista y productor de música country norteamericano Ry Cooder (ver Finn, 2009), sería difícil subestimar el impacto de este álbum, y el posterior documental, en la elevación del perfil internacional de los músicos cubanos y de la isla como destino de turistas internacionales en busca de vivenciar una auténtica experiencia cultural cubana.

En esta investigación estaba particularmente interesado en los efectos tanto en los músicos como en su música por tener un solo álbum de música cubana tradicional definiendo

Paisajes musicales del patrimonio y la memoria...  
JOHN C. FINN

casi por completo la música cubana “auténtica” para una audiencia global. Quería explorar hasta qué punto los músicos cubanos estaban incentivados económicamente a hacer determinadas cosas, interpretar determinados estilos musicales y buscar determinadas audiencias con el propósito de avanzar en sus carreras musicales. En términos generales, mi interés en este proyecto fue sobre la economía política cambiante de la música en un contexto de globalización y en cómo esto impactó a los músicos locales y su música. Como se nos enseña desde muy temprano en la universidad, la naturaleza de las preguntas de investigación que se preguntan dicta/n el/los abordaje/s metodológico/s que el investigador debe adoptar. Por lo tanto, diseñé mi abordaje metodológico para esta investigación basado sobre todo en métodos cualitativos tradicionales, con algunas alteraciones para adaptar la investigación específicamente hacia la música. Elaboré tres estudios de caso separados, cada uno centrado en un músico cubano específico. Como herramienta metodológica, el estudio de caso es solo una de las muchas maneras de conducir una investigación cualitativa. El estudio de caso es útil en múltiples situaciones a través de muchas disciplinas cuando el objetivo de la investigación es aumentar el conocimiento de una determinada persona, grupo de personas o fenómenos (Yin, 2003). Es, en esencia, una exploración de un sistema acotado, restringido por el tiempo y el lugar, mediante el uso de múltiples fuentes de datos detallados (Creswell, 2013). El contexto es central porque sitúa al caso dentro de su entorno físico, social, histórico, económico y político (Creswell, 2013), proporcionando así un punto de referencia más amplio para la investigación.

Por último, construí tres estudios de caso alrededor de las experiencias de tres músicos. Estaba entusiasmado en diseñar estos estudios de caso basados en músicos que eran muy activos en la escena musical local y nacional, aunque también estaba interesado en que cada participante tuviera, por lo menos, una pequeña exposición o conexión con la escena musical internacional. A su vez, también quería lograr una diversidad entre los casos en algunas áreas, por lo que estaba en particular interesado en trabajar con músicos en diferentes niveles de desarrollo profesional y músicos que tocaran diferentes instrumentos. Al trabajar con algunos músicos que ya habían alcanzado altos niveles de éxito nacional e internacional, junto con otros que estaban apenas empezando el camino hacia la profesionalización, fui capaz de comprender mejor las formas en que estos músicos experimentaron diferentes efectos y presiones de las mismas fuerzas culturales y económicas.

Es importante señalar que estos tres estudios de caso no deben verse como tres muestras generalizables a partir de las cuales extrapolar conclusiones universales aplicables a una población más amplia. Por el contrario, cada caso por separado debe considerarse individualmente y extraer conclusiones separadas de cada estudio específico. La existencia de más de un estudio de caso proporciona efectivamente un conjunto más amplio de conclusiones que pueden ser usadas y consideradas para desarrollar una comprensión teórica más profunda de los fenómenos sociales de interés en la investigación. Es decir, cada caso sirve para un propósito específico: examinar cómo el reposicionamiento de la economía cubana hacia el turismo influyó en los músicos en diferentes niveles de desarrollo profesional dentro del contexto político, económico y cultural singular de Cuba.

Si bien utilicé múltiples fuentes de datos, varias entrevistas en profundidad con cada participante formaron la base de cada estudio de caso. Académicos como Cochrane (1998), Valentine (1999), Elwood y Martin (2000) y Crang (2002) han explorado la

Paisajes musicales del patrimonio y la memoria...  
JOHN C. FINN

multitud de cuestiones relacionadas con las entrevistas, incluidos los beneficios de las entrevistas individuales versus las grupales, la vestimenta apropiada para las entrevistas, las formas (si es que las hay) para documentarlas mejor y las microgeografías de los sitios de las entrevistas. En general, ellos enfatizan la importancia de los abordajes individualistas ya que las circunstancias varían entre los participantes y las situaciones. Teniendo en cuenta tales consideraciones, en este estudio organicé la logística de cada entrevista de manera *ad hoc*. Dejé el lugar de la entrevista a los entrevistados, conduciéndolas en una variedad de lugares como resultado, incluyendo cafés, casas de los participantes y estudios de grabación durante los ensayos y las sesiones de grabación. Las entrevistas siempre fueron con final pautado y, en general, se parecían más a conversaciones. Evité largas listas de preguntas predeterminadas, de único tamaño, y elaboré tópicos de conversación para entrevistas subsecuentes basadas en un análisis preliminar de los encuentros anteriores. Todas ellas se realizaron en español y se grabaron de manera digital. Pasé los días posteriores a cada una revisando y transcribiendo las partes más importantes para preparar la siguiente. En las semanas posteriores, todas las grabaciones fueron transcritas en español. Debido a mi comodidad trabajando en el idioma español y debido a la importancia del contexto original de cada entrevista, no traduje las transcripciones al inglés, sino que analicé los datos en su español original.

Si bien las entrevistas constituyeron la pieza central de mis datos, hubo varias otras fuentes que agregaron amplitud y textura a los análisis de cada estudio de caso. Utilicé el análisis de contenido de una variedad de fuentes textuales para contextualizar y ubicar los tres casos. Estas fuentes incluían noticias y entrevistas publicadas con sujetos de estudios de caso, *booklets* de discos compactos, casetes y LP, anuncios de hoteles, clubes nocturnos, eventos especiales y paquetes turísticos, entre otras. Otra fuente de datos externa fue la propia música. Mi análisis de la música real, grabada e interpretada por estos y otros artistas, fue la clave para comprender cada caso específico en su propio contexto. Y aunque el análisis musical a menudo comienza y termina con el análisis lírico, es de vital importancia *no* reducir el compromiso académico con la música al análisis de contenido basado en la lingüística de las letras y *booklets* escritos (es decir, los aspectos no musicales de la música). Esto es en especial cierto para los investigadores con antecedentes en música que pueden prestar su oído musical al análisis de formas musicales, estilos y estructuras de canciones, melodía, armonía, ritmo y los linajes y desarrollos musicológicos de todas ellas.

Este diseño particular de investigación me permitió responder a las preguntas que me había planteado al comienzo del proyecto. De hecho, la enorme influencia que tuvo *Buena Vista Social Club* para fijar lo que la música cubana “auténtica” era en la mente del turista –y, por lo tanto, sentar las bases musicales de lo que el turista patrimonial quiere consumir– tuvo un tremendo impacto en los músicos de todo el ecosistema musical de la isla. Incluso cuando los músicos, incluida una de las figuras centrales de uno de mis estudios de caso, quisieron desarrollar sus propias identidades musicales singulares como cantantes, compositores e intérpretes, dada la realidad económica de Cuba, hubo un fuerte incentivo financiero para los músicos que podían interpretar música cubana tradicional y “auténtica” (es decir, tradicional y “auténtica” como definidos en los oídos de los turistas). Irónicamente, a pesar de no ser una sorpresa, en mi investigación concluí que este incentivo económico, que realmente influye en los músicos para interpretar música tradicional cubana, no solo tuvo el efecto de difundir los sonidos de las décadas de 1940 y 1950 por toda la Habana Vieja, declarada Patrimonio

Paisajes musicales del patrimonio y la memoria...  
JOHN C. FINN

de la Humanidad y un importante destino turístico por la Unesco, sino que también los músicos que (a menudo a regañadientes) interpretaban esas canciones tradicionales y “auténticas”, estaban reforzando –incluso fortaleciendo– la autenticidad *artificial* de este sonido. Y aunque puede ser tentador pensar que la capacidad de un solo álbum para definir completamente la música nacional podría tener un plazo de prescripción bastante corto, en mi viaje más reciente a la Habana en el verano de 2018 esos mismos sonidos tradicionales y, en muchos casos, exactamente las mismas canciones del álbum original de *Buena Vista Social Club*, lanzado hace casi 25 años, llenaron los paisajes sonoros del barrio turístico de la ciudad.

## Centrando la música

Si bien los métodos de investigación cualitativa tradicionales son ciertamente apropiados para responder a muchas preguntas de investigación relacionadas con la música, existe un *corpus* de literatura en expansión que sostiene que los métodos diseñados para el mundo representacional (predominantemente visual) son, en el mejor de los casos, limitados (y limitantes) cuando se trata de investigar en el mundo del sonido. Esto es especialmente cierto cuando el enfoque en la investigación se aleja de la música concebida en un marco de representación y se dirige a la práctica, presentación y performance de la música (por ejemplo, Duffy, 2000; Anderson, 2004; Revill, 2004; Wood y Smith, 2004; Duffy, 2005; Morton, 2005; Saldanha, 2005; Wood, Duffy y Smith, 2007; Duffy *et al.*, 2011; Finn, 2011a, 2013; Johnson, 2011). Conceptualizada de esta manera, la música es vívida, continua, experiencial. Está integrada en “las formas prácticas que tenemos de seguir adelante en el mundo, de un momento para otro, de un evento para otro, utilizando una amplia gama de recursos sociales, culturales, emocionales, expresivos, encarnados y materiales interconectados” (Anderson, Morton y Revill, 2005:640). La música no es, en esta conceptualización, un atributo de representación de una noción ontológicamente segura de cultura. Más bien, la música está activa en los procesos en curso de la vida social.

Entré en contacto directo con este tema teórico y metodológico en mi investigación relacionada con la música en Brasil. Ese trabajo se centró en el papel activo de la música en la construcción de identidades raciales contrahegemónicas y en cómo los ritmos y estilos de canciones particularmente ubicados en lugares estaban íntimamente involucrados en esas construcciones y contestaciones. Específicamente, mi trabajo se centró en gran medida en el barrio conocido como Pelourinho en la ciudad de Salvador, en el noreste brasileño, originalmente el centro colonial de Salvador y del comercio de esclavos brasileños. A mediados del siglo XX este barrio había caído en el descuido y estaba habitado en su mayor parte por los segmentos más pobres y marginados de la población. Luego, en 1985, Pelourinho fue reconocido como Patrimonio de la Humanidad por la Unesco. Rápidamente, los gobiernos locales y estatales movilizaron significativos recursos financieros en un intento de convertir este barrio decadente y decrepito en el “centro histórico” de la ciudad y aprovechar su nuevo estatus como Patrimonio de la Humanidad en un desarrollo económico más amplio (Finn, 2012). Simultáneamente, se estaba produciendo una especie de revolución cultural en la ciudad. A través de lo que se conoció como el movimiento “reAfricanización”, la mayoría afrobrasileña de Salvador comenzó a afirmar una identidad cultural más afrocéntrica en esta ciudad, conocida popularmente como la capital africana de Brasil (Risério, 1981).

Paisajes musicales del patrimonio y la memoria...  
JOHN C. FINN

Crucial para este movimiento de reAfricanización fue la creación de un nuevo género de música –samba-reggae– que tomó prestado tanto de la samba, música “nacional” de Brasil, como del reggae (ver Finn, 2014 para un tratamiento en profundidad de este desarrollo musical y social).

Así como el samba-reggae se estaba consolidando como el sonido de un movimiento cultural de resistencia sólidamente asentado en los barrios afrobrasileños marginados de Salvador como Pelourinho, ese mismo barrio estaba experimentando una “reforma” de varios años y de millones de dólares después de ser reconocido como Patrimonio Mundial de la Unesco en 1985. El samba-reggae, que surgió de la realidad económica y política marginada de la población afrobrasileña de la ciudad y del amplio movimiento de resistencia cultural de la época, la música que había jugado (y continúa jugando) un papel tan importante en la creación del movimiento de resistencia, pasó a ser una mercancía musical –al menos a los ojos y oídos del turista internacional–, un símbolo musical representativo de la resistencia cultural (más que una parte constitutiva de un movimiento de resistencia en curso). Es decir, tanto la música como su mensaje antirracista se mercantizaron y se vendieron a través de un barrio “reformado” (Finn, 2014).

Si bien las complejidades y contradicciones de estos procesos son muchas, basta decir aquí que mi interés particular en esta investigación fue cómo la música jugó, y continúa jugando, un papel integral en la construcción en curso de la identidad local en torno a la raza y a la resistencia. Es decir, en el contexto de este lugar y su música, siendo mercantizada y vendida para el consumo turístico, no estaba tan interesado en el papel de esta música en la producción de la “autenticidad” que era necesaria con el fin de asegurar este lugar como un destino turístico viable, sino que mi mayor interés era entender cómo la música fue parte de cómo las identidades locales fueron constantemente (re)creadas y contestadas en este lugar. Por lo tanto, busqué utilizar métodos tradicionales de investigación cualitativa, especialmente la observación participante, mientras que simultáneamente diseñé y desplegué nuevas “metodologías auditivas” que me ayudasen a abordar específicamente las limitaciones de los métodos tradicionales. En ambos casos, esto requirió un impulso consciente y continuo para mantener la música –es decir, la práctica, la interpretación y la experimentación de la música– en el centro del análisis. Como describiré en las próximas páginas, en el primer caso, esto requirió reposicionarme dentro de mi mundo de investigación lejos del rol de “investigador interesado en la música” y hacia el rol de “músico interesado en el poder social de la música”. En el segundo caso, esto requirió repensar abordajes tradicionales de las entrevistas, buscando formas de interactuar con personas en espacios musicalizados de una manera que comenzara a llegar al poder afectivo de la música.

### *Música y observación participante*

Para comenzar introduzco el ritmo-análisis de Henri Lefebvre (2004:53):

Más sensible a los tiempos que a los espacios, a los estados de ánimo que a las imágenes, a la atmósfera que a los eventos particulares, [el ritmo-analista] es estrictamente hablando ni psicólogo, ni sociólogo, ni antropólogo, ni economista; sin embargo, él [sic] bordea cada uno de estos campos y es capaz de recurrir a los instrumentos que utilizan estos especialistas. Por lo tanto, él adopta un enfoque transdisciplinario en relación con estas ciencias diferentes. Él siempre

Paisajes musicales del patrimonio y la memoria...  
JOHN C. FINN

está “escuchando a fondo”, pero no sólo escucha palabras, discursos, ruidos y sonidos, sino que es capaz de escuchar a una casa, una calle, una ciudad como quien oye una sinfonía, una ópera. Por supuesto, él trata de conocer cómo esta música ha sido compuesta, quién la ejecuta y para quién.

Por dentro y por fuera, por encima y por dentro, el ritmo-análisis observa la cacofonía del ruido urbano a medida que múltiples ritmos sociales fluyen juntos y chocan entre sí. Estos sonidos no son aleatorios: “los ruidos se distinguen, los flujos se separan, los ritmos responden el uno al otro” (Lefebvre, 2004:22). “El analista de ritmos escucha el lugar” (Lefebvre, 1996:230).

En un nivel muy básico, en esta investigación me interesó esa conexión entre música y lugar. El analista de ritmos de Lefebvre se convirtió en una especie de figura guiadora –aunque solo metafóricamente– en mi observación participante. De hecho, el analista de ritmos comprende el lugar conflictivo y contradictorio del observador participante. Lefebvre escribe “con el fin de analizar un ritmo, uno debe salir de él. La externalidad es necesaria.” Simultáneamente, sin embargo, “con el propósito de captar un ritmo uno debe haber sido captado por él, haberse entregado o abandonado ‘secretamente’ al tiempo que ritmó” (Lefebvre, 2004:88). Esa es precisamente la paradoja: “Con el propósito de *captar* este objeto fugaz, que no es exactamente un *objeto*, es... necesario situarse simultáneamente adentro y afuera” (Lefebvre, 2004:27, destacado del original).

Estas paradojas de adentro, pero al mismo tiempo afuera, de sentir, pero al mismo tiempo observar, son exactamente las complejidades y contradicciones de la observación participante. Como Benjamin Paul (1953:441) señaló hace más de medio siglo: “participación implica involucramiento emocional; observación requiere desapego. Es una tensión tratar de simpatizar con los demás y al mismo tiempo esforzarse por la objetividad científica.” Para Tedlock (1991), este enigma proviene de una creencia tradicional basada en la “oposición infranqueable” entre objetividad y subjetividad, científica y estudiada, el Yo y el Otro. “La implicación es que la forma de conocer de un sujeto es incompatible con la forma de conocer del científico y que el dominio de la objetividad es propiedad exclusiva del forastero (Tedlock, 1991:71). Por lo cual, los etnógrafos han hecho todo lo posible para mantener algún tipo de separación entre el objetivo analítico exterior –el observador– y emotivo interior –el participante–. Para algunos, esto ha llevado a publicar novelas de trabajo de campo además de etnografías “científicas”, en las que a menudo al investigador se le asigna un seudónimo para “mantener esta actividad totalmente separada, incluso oculta, de su profesión” (Tedlock, 1991:72). Para otros, se ha encontrado la solución al eliminar por completo al ser humano emotivo y afectivo del reino del trabajo de campo “científico”. Devereux (1967:97) se queja de que esto tiene el potencial de producir resultados que “huelen a morgue y son casi irrelevantes en términos de la realidad viva”.

La fenomenología de Tim Ingold puede proporcionar una forma de eludir la falsa dicotomía de observación y participación, objetividad y subjetividad. Al comparar dos modalidades de movimiento muy diferentes –la navegación y la caminada– Ingold (2007) sostiene que esta última es el sistema fundamental que todos los habitantes de la Tierra, incluidos los humanos, utilizan para moverse a través del espacio y del tiempo. En lugar de que la existencia humana y el movimiento a través del Mundo se constituyan como navegaciones discretas entre puntos predeterminados en el mapa,

Paisajes musicales del patrimonio y la memoria...  
JOHN C. FINN

El poblador es más bien aquel que participa desde dentro en el proceso continuo de venir al mundo y quien, dejando un itinerario vital, contribuye a su trama y textura. Se trata de líneas normalmente sinuosas e irregulares, pero firmemente enredadas en un firme tejido (Ingold, 2007:81).

Para Ingold, la vida se vive en el momento, siguiendo una línea; no es navegable desde la nada y desde ningún tiempo de alguna ventaja independiente superior, mirando hacia la Tierra, un mapa completo, una representación cartográfica perfecta del mundo de abajo (Ingold, 2007:24; de Certeau, 1988:120-121). Así reformulada, la idea de forastero privilegiado, del observador independiente, distanciado y desapegado es un mito engañoso, una mentira que busca esconder el hecho de que todos los investigadores de campo son observadores participantes. No hay lugar dónde esconderse. Como Nigel Thrift ha dicho: “debes estar en él” (Thrift, 2000b:556). Para mí, posicionarme principalmente como músico me brindó una forma de entrar. La posición de *músico* norteamericano que investigaba música (de los cuales había relativamente pocos en Bahía) era mucho más convincente que la posición del *investigador* norteamericano interesado en la música (de los cuales había, y probablemente aún hay, muchos en Bahía). La posición reconfigurada me permitió el estatus de “*insider*” no basado simplemente en el tiempo pasado en campo o cualquier otra métrica comúnmente usada en etnografía. Más bien, este estatus estaba basado en un conjunto de intereses musicales, profesionales y en algunos casos académicos en común, una posición “interna” basada en la maestría musical que a menudo se presentaba en mi rostro la visibilidad obvia y a veces incómoda debido a todo lo demás sobre mi existencia en Bahía.<sup>1</sup>

En una ocasión, en las primeras semanas de mi trabajo de campo en Bahía, pasé por el Music Hall, una pequeña tienda local de instrumentos musicales. Estaba experimentando con un cajón de producción local –una caja de madera hueca sobre la que se sienta un percusionista mientras toca entre sus piernas–. Sin darme cuenta conscientemente, comencé a tocar en ritmo con un guitarrista que también estaba en la tienda, probando una guitarra nueva (y casualmente también producida localmente). Un amigo portugués que estaba conmigo en la tienda se unió a la sesión de *jam* improvisada con el *pandeiro*, una pandetera brasileña, y tocamos durante quince minutos, cambiando ritmos y modulando teclas –samba, funk, bossa nova, de vuelta a la samba–. Fue solo después que paramos que nos presentamos: María, cantora y percusionista de Portugal, venida vía Canadá y Estados Unidos y en ese momento viviendo en Bahía; Gilberto, guitarrista, cantor y percusionista profesional local; y yo, el percusionista e investigador de los Estados Unidos.

La semana siguiente Gilberto me invitó a sentarme con su grupo, *Circo dá Samba* (literalmente Circo de la Samba), durante su concierto regular de los martes por la noche bajo una carpa de circo en la costa, a unos 16 kilómetros al norte del centro de

<sup>1</sup> Esto no es para descartar mi posición privilegiada en Bahía, basada en una confluencia de factores, incluyendo mi género, raza, clase, educación y nacionalidad, entre otros. Argumento con mucha más profundidad en Finn (2011b) que, al final, es imposible realizar una investigación de una manera que evite por completo los privilegios. Solo hay formas de confrontarlo y de lidiar con él. Para mí, las relaciones transparentes, tanto con los músicos con los que trabajaba como con la Universidad Federal de Bahía a la que estaba afiliado, la autoconsciencia honesta y un intento abierto de no explotar mi posición privilegiada para beneficio académico fue un comienzo. Sin embargo, como muchos han señalado, la investigación etnográfica en sí misma es, por defecto, explotadora (por ejemplo, ver la contemplación de Veissière [2010:29] sobre “el horror de ser un proxeneta académico que se gana la vida explotando [el] sufrimiento y la violencia humanos” de los participantes de su investigación).

Paisajes musicales del patrimonio y la memoria...  
JOHN C. FINN

la ciudad. Esperaba una pequeña aventura considerando que estaba un poco alejado, a R\$ 10, un poco caro, y bastante tarde por ser un martes por la noche. Resulta que este evento semanal era una de las fiestas de samba más populares de la ciudad, atrayendo al menos a 500 personas todos los martes durante el verano. A mitad del primer set me invitó a subir al escenario y me entregó el *pandeiro*. Me sentí bastante intimidado al unirme a un escenario de ocho o diez músicos que, durante los 45 minutos previos, tuvieron una multitud girando en la pista de baile. Resulta que tenía todas las razones para estar nervioso; ni siquiera habíamos llegado al primer estribillo de la canción cuando Gilberto saltó hacia donde estaba y me quitó el *pandeiro* de mis manos. Apparentemente una simple pandereta, el *pandeiro*, es esencial para la mayor parte de la música brasileña y su ritmo distintivo son engañosamente difíciles de dominar. Estaba claro que había fallado en esta audición.

Aunque este segundo encuentro musical fue una vergüenza total, Gilberto y yo nos mantuvimos en estrecho contacto y uno o dos meses después me invitó a hacer algunos conciertos con su trío. Al final me convertí en el percusionista habitual del conjunto, haciendo conciertos semanales en un pequeño club en el barrio bohemio de *Rio Vermelho* y en ocasionales fiestas privadas. También actué con frecuencia como invitado con el *Circo da Samba*. Fue solo después de varios meses trabajando con Gilberto y el resto del grupo que finalmente los senté para una entrevista “oficial” relacionada directamente con mi investigación. Mi experiencia directa trabajando con ellos fue mucho más valiosa.

Mi investigación en Bahía estuvo repleta de estas relaciones. Varios meses después de estar trabajando conocí a Alex, un percusionista profesional que trabajaba con varias bandas en la ciudad. En un momento me invitó a ver un ensayo de Orkestra Rumpilezz, un conocido conjunto local que mezclaba ritmos afrobrasileños con composiciones fuertemente influenciadas por la música clásica y el jazz. Durante el ensayo, Alex fue el único de los cinco miembros de la sección de percusión que llegó puntual para el ensayo. Después de dar un discurso al grupo sobre profesionalismo y llegadas puntuales, y con una gran necesidad de un par de partes rítmicas claves para el ensayo, Letieres, el director del grupo, dirigiéndose a mí me preguntó si podía mantener una de las partes sincopadas de la percusión. Durante los meses siguientes ensayé regularmente con Rumpilezz, conocí a Letieres y participé en varias sesiones *jams* de jazz abiertas con diferentes miembros del grupo. Letieres me invitó a asistir a una serie de clases de música que él impartía, algunas abiertas al público, otras dirigidas específicamente a niños y otras diseñadas para mujeres bahianas. Letieres mantiene agenda bastante insana: además de dirigir Rumpilezz y de enseñar tres clases diferentes en una escuela que fundó y dirige, al mismo tiempo él también es el saxofonista y director musical de la estrella de pop brasileña Ivete Sangalo. Cuando finalmente pude sentarlo para una entrevista formal, esta ocurrió en su camioneta recorriendo toda la ciudad y fue interrumpida por, como mínimo, una media docena de llamadas y una parada de 45 minutos en el restaurante local donde dio una entrevista a un periodista del periódico más grande de Salvador, *A Tarde*.

De esta manera me aproximé a la observación participante, renunciando a la ilusión de que es posible mantener la interioridad y exterioridad como existencias simultáneas pero separadas, y nunca dejando de darme cuenta de que estoy inmerso en el mundo que busco entender y escribir. De hecho, la mayoría de las personas con las que interactué

Paisajes musicales del patrimonio y la memoria...  
JOHN C. FINN

y trabajé fueron simpáticas con mis intentos de convertirme en un *insider* basado en mi musicalidad, pero al mismo tiempo curiosamente conscientes de mi exterioridad. No se puede escapar al hecho de que mi existencia en Bahía estuvo mediada por la exterioridad –mis características físicas, acento, cabello, color de piel–. El dueño del departamento que alquilaba le comentó a un amigo en común que, aunque tenía acento, estaba impresionado de que estuviera haciendo tanto esfuerzo con el portugués; existe un estereotipo común de los estadounidenses (cierto o no) de que tienden a no aprender los idiomas de los países que visitan. En otro caso, un profesor con el que trabajé en la Universidad Federal siempre me presentaba como “un investigador estadounidense de Arizona, donde filmaron todas esas películas de vaqueros.” Y a menudo los músicos con los que trabajé estaban tan interesados en mis contribuciones e influencias musicales como yo en extraer de ellos lo que pudiera sobre los ritmos y la música brasileña. La exterioridad no era algo de lo que pudiera huir; yo la encarnaba. Sin embargo, tampoco podía ser un observador objetivo y distante, un forastero. Más bien, como participante-observador, como todos los habitantes, creé líneas y caminos, igual de serpenteantes, pero simultáneamente entrelazados, en las vidas de aquellos que encontré a lo largo del camino. El compromiso a largo plazo, a través de la observación participante con docenas de músicos en la ciudad –con la escena musical de la ciudad en sí– demostró ser una “vía de acceso” esencial, tanto en el rol de músico trabajador como en el de investigador académico.

### *Metodologías auditivas*

Al diseñar esta investigación, sentí que la observación participante y las metodologías cualitativas tradicionales, aunque vitales, simplemente no eran suficientes para comprender la complejidad del papel social del sonido y de la música en este lugar. De hecho, según Morton (2005:663) los métodos convencionales en geografía humana “no capturan ni pueden capturar los aspectos más expresivos, no verbales... emotivos, [y] no cognitivos de la práctica y performance social” (ver también Latham, 2003, 2004). Precisamente por esta razón, los académicos han estado trabajando para desarrollar enfoques metodológicos que intenten acceder al sonido de manera más directa (por ejemplo, Smith, 2000; Revill, 2004; Wood y Smith, 2004; Duffy, 2005; Morton, 2005; Wood, Duffy y Smith, 2007). En lugar de utilizar métodos visuales disfrazados para el mundo del sonido –métodos que tienen una tendencia distinta a “arreglar y objetivar eventos musicales” – las metodologías auditivas se esfuerzan por “explorar y experimentar con qué es la música y cómo funciona *como* música en el mundo” (Wood, Duffy y Smith, 2007:868, énfasis original). Por ejemplo, “la ‘escucha’ experimental” (Smith, 2000:626) y la “escucha participante” (Wood y Smith, 2004) involucran a un grupo más amplio de participantes e incorporan las propias impresiones, percepciones, interpretaciones y comprensiones del investigador de ese lugar. De manera similar, las audio-etnografías de la música en la performance (Smith, 2000) utilizan entrevistas y conversaciones con cualquier persona relacionada con una performance en particular y la observación de las performances, ensayos u otras actividades relacionadas con la música. A través de estos métodos específicos, ella se involucra en los aspectos políticos, económicos y emocionales de la performance musical y obtiene una visión del mundo matizado y contradictorio del espacio musicalizado. De manera similar, el uso de Morton (2005:667, énfasis original) de la “etnografía performática” en su estudio de la música tradicional irlandesa tiene en cuenta las “*complejidades y elementos desconocidos de la práctica.*” La clave para la etnografía performática es el uso de diarios

Paisajes musicales del patrimonio y la memoria...  
JOHN C. FINN

hablados para músicos, en los que los artistas registran sus pensamientos y experiencias antes, durante y después de las performances. Al hacerlo, Morton (2005:668) pudo acceder a las experiencias y emociones de los artistas “en el proceso... considerando la movilidad y la fluidez en lugar de las representaciones” al tiempo que capturó los “elementos impredecibles e improvisados [de la performance] como la improvisación durante una melodía y los sentimientos y sensaciones impredecibles que la acompañan y que ocurren solo en el ahora de la performance”. Estos diarios hablados, respaldados por grabaciones de audio, entrevistas participativas, fotografías y video, ayudan a crear una plataforma metodológica capaz de acceder a los múltiples niveles más que representativos de la performance musical.

Con el fin de tratar de llegar a los efectos (y afectos) de la música en la creación y constitución continua de espacios cotidianos en la vida de las personas, en este proyecto también busqué diseñar métodos auditivos específicos para la investigación. A lo largo de aproximadamente un año en el campo, experimenté con varios enfoques diferentes. Al final, lo que resultó ser más fructífero fueron las entrevistas improvisadas en el lugar, dirigidas a los miembros de la audiencia durante las performances musicales públicas. Diseñé preguntas para aprovechar las reacciones espontáneas y emocionales de las personas ante la música en el momento del encuentro musical. En lugar de provocar una reflexión sopesada, el objetivo era registrar el impulso, lo precognitivo, lo que viene antes de que la mente pensante traduzca el momento en términos representacionales. Por ejemplo, durante una performance de verano del grupo de carnaval *Olodum* en el centro de Pelourinho, anduve por entre una multitud de al menos 1000 personas, en su mayoría locales, haciendo una serie de preguntas cortas a varios espectadores, como: “*Para você, o que é Olodum?*” (Para vos, ¿qué es *Olodum*?) y “*Como você está sentindo aqui no show?*” (¿Cómo estás sintiéndote aquí en el show?). En un momento de la noche, mientras los tambores de *Olodum* sonaban de fondo, un joven de unos veinte y largos años me dijo: “*Olodum es la historia de Bahía, lo marca todo, toda la historia de Bahía... Todas sus canciones cuentan la historia de Bahía, itodas! Sus canciones siempre hablan de Bahía, de nuestra vida, de la historia de Bahía*”.

Le pregunté cómo se sentía. Él respondió con solo dos palabras: “Felicidad” y “Bahiano.” Más tarde en la noche entrevisté a un grupo de tres mujeres bahianas, todas con veinte largos o treinta y pocos años. Sabían todas las canciones, los ritmos, las pausas y las llamadas. Mientras las demás cantaban de fondo, cada una se turnó para gritar en mi grabador: “*¡Olodum es todo! Es felicidad, armonía, ¡Olodum es enorme!... Este año será mi decimocuarto con Olodum... ¡No puedo explicarlo! Vengo todos los años, ¡me apasiona! ¡Me encanta!*”.

La siguiente me dijo: “*Soy de Bahía, Salvador da Bahia... ¡Olodum es todo! Todo lo que es bueno. Olodum es mi vida. Olodum es todo velho [viejo]. Y si alguna vez vas al carnaval con Olodum, no querrás ir con ningún otro bloco*”. Le dije que estaría desfilando, en unas pocas semanas, con *Olodum* durante el carnaval. Su única respuesta fue decir: “*allí descubrirás que es... que es realmente inexplicable. Si tan solo pudiera explicártelo...*” Su voz se apagó.

Mucho más que los encuestados que reflexionan de forma analítica sobre la importancia de *Olodum* en la cultura y en la economía de la ciudad o en sus vidas personales, estas y otras respuestas toscas, entrecortadas e incompletas muestran el poder crudo

Paisajes musicales del patrimonio y la memoria...  
JOHN C. FINN

y emotivo de la música en este lugar y en la construcción de identidades locales. Estas entrevistas rápidas me proporcionaron una ventana a las reacciones afectivas de los encuestados a un mundo musicalizado en desarrollo, fuertemente mediado por su interacción emocional y afectiva momento a momento con la música.<sup>2</sup>

Si bien en gran medida enfoqué estas entrevistas improvisadas en espacios musicalizados dominados por audiencias locales, en algunos casos las usé para conectarme con turistas que visitaban Bahía. Aunque el método fue básicamente el mismo, las diferentes formas en que se desarrollaron estas entrevistas, una y otra vez, se volvieron increíblemente informativas para mi investigación. Por ejemplo, un martes por la noche en Pelourinho entablé conversación con cuatro extranjeros que deambulaban por las calles buscando algo que hacer. Habían escuchado del recepcionista de su hotel que las noches de los martes en Pelourinho eran grandes para fiestas y conciertos. En palabras de uno de ellos, “en realidad es la noche de Pelourinho, martes por la noche, se supone que es increíble, y lo es.” Y aunque el clímax de los martes por la noche en este barrio es siempre el show de Olodum, este grupo se mostró escéptico sobre ir al show. Una de las mujeres me dijo que se sintieron tentadas, “pero estábamos hablando de que también podríamos quedarnos en las calles escuchando los diferentes tipos de música.” Otra intervino rápidamente:

Estaba pensando que aquí cobran mucho dinero. Creo que es algo así como una trampa para turistas. Pienso que, si caminamos, un poco más lejos... Probablemente esté aquí una semana o dos más, entonces probablemente iré a verlo [el show de Olodum], pero creo que puedes conseguir más simplemente caminando, obteniendo mucha música diferente.

Este grupo internacional recorrió los callejones y calles de Pelourinho en busca de la mejor oferta musical: el ritmo, los tambores, el barrio en sí, artículos culturales para ser comprados, pagados y experimentados/consumidos. Entendido en términos representacionales, en lugar de animado, vivo, en perpetuo devenir, el paisaje musical es cultura en exhibición. Es algo para que los visitantes entren, experimenten, saquen fotos, incluso hagan grabaciones de audio y video para llevarse a casa con ellos, y luego se vayan.

A través de estas y otras incontables entrevistas similares, fui capaz de comenzar a reconstruir una comprensión de la complejidad de la música en este lugar: cómo la raza, la historia y la identidad geográfica están envueltas en la música, cómo esa conexión entre música, raza y lugar está viva en la memoria social local, cómo se vive a través de experiencias encarnadas durante festivales y performances, y cómo se ve desde afuera mirando hacia adentro –una versión mercantilizada de aquellas intersecciones de historia, raza, música y lugar–. Los datos que recopilé usando este método fueron esenciales en mis conclusiones finales de esta investigación que, mientras el ritmo de los tambores de Olodum, y del samba-reggae en general, es una fuerza constante en la mediación de cómo las construcciones raciales son creadas y perpetuamente reconstituidas en este lugar, para los turistas extranjeros que visitan Salvador, el grupo ha

<sup>2</sup> Es importante notar que, si bien las entrevistas fueron diseñadas con el propósito distintivo de acceder a las respuestas afectivas y emocionales de las personas al sonido y a la música en el lugar, esta metodología en particular es limitada en el sentido de que los encuestados expresan sus emociones, pensamientos y sentimientos a través del lenguaje, y yo los interpreto aquí de forma textual –ambos actos más o menos representacionales– (ver Duffy *et al.*, 2011 para un tratamiento más profundo de esta paradoja).

Paisajes musicales del patrimonio y la memoria...  
JOHN C. FINN

sido proyectado como un “producto cultural exótico e inofensivo del Tercer Mundo” cuyas narrativas de marginalidad y resistencia han sido por completo mercantilizadas y son fundamentales para la viabilidad comercial de este producto (Finn, 2014:88).

## Conclusión

Para mí, siempre ha existido una tensión en el estudio de la música desde la perspectiva de las ciencias sociales. Esto ha sido especialmente el caso al tratar de desempacar y entender los entresijos sociales y geográficos de la música en lugares turísticos, donde la música es al mismo tiempo un ingrediente importante en la producción en curso de la vida social y cultural, y una mercancía comercializada y comprendida por los turistas como una especie de representación sónica de la cultura local.

Es importante destacar que la relevancia de los desafíos teóricos de esta compleja existencia de la música no debe eclipsar las implicaciones metodológicas relacionadas e igualmente importantes. En las páginas anteriores he esbozado mis intentos metodológicos, desarrollados durante muchos años, para estudiar el lugar de la música en la sociedad. En todos los casos, los enfoques metodológicos que implementé fueron, en última instancia, en función de mis preguntas de investigación. Preguntas sobre música, economía política y autenticidad cultural impulsaron mi investigación en Cuba. Como resultado, el estudio que diseñé y realicé se basó en gran medida en métodos de investigación cualitativos más tradicionales, aunque con algunas adaptaciones que me permitieron llevar a la música en sí misma a un papel más central en mi análisis. En mi trabajo posterior en Brasil, descubrí que los métodos tradicionales de investigación cualitativa, que en gran parte han sido diseñados para el mundo visual, eran limitados y limitantes cuando se trataba de investigar en el mundo del sonido. Así, al diseñar mi enfoque metodológico, me propuse unir la observación participante con nuevas “metodologías auditivas” que, en el mejor de los casos, podrían ayudarme a comenzar a acceder a las respuestas e interacciones afectivas de las personas en espacios musicalizados.

Desde la perspectiva metodológica, quizás sea a través de la adopción de un enfoque expansivo y más que representacional de la música que encontraremos la oportunidad de superar una comprensión hermenéutica en favor de acceder a la música tal como es creada, experimentada y, de hecho, consumida. Como argumentan Anderson y Harrison (2010), los enfoques no representacionales no son necesariamente anti-representacionales. Pero necesitamos reconocer, como ha argumentado Dewsbury (2003), que un enfoque puramente representacional es incompleto. La música está más allá de la representación y simultáneamente es representacional en el sentido de que se compra y se vende como un producto cultural, a menudo separado del contexto complejo y más que representacional en el que se produce y donde continúa siendo una fuerza activa en la producción continua de la vida cotidiana. Nuestros métodos de investigación para estudiar la música necesitan reflejar esta realidad.

*El autor desea agradecer a todos los participantes de ambos estudios discutidos en este texto, ya que sin su compromiso a lo largo de los años nada de esto hubiera sido posible. Gracias adicionales a Larry Brown, Chris Lukinbeal, Kevin McHugh, Patricia Price y Bob Bolin por sus continuos aportes y apoyo. Finalmente, gracias a Perry Carter, Amy Potter y los revisores anónimos por sus valiosos comentarios sobre las primeras versiones de este trabajo.*

## Bibliografía

- » Anderson, B. (2004). Recorded music and practices of memory. *Social and Cultural Geography*, 5, 1-17.
- » Anderson, B. y Harrison, P. (2010). The Promise of Non-Representational Theories. En B. Anderson y P. Harrison (Eds.), *Taking Place: Non-Representational Theories and Geography* (pp. 1-34). Burlington: Ashgate.
- » Anderson, B., Morton, F. y Revill, G. (2005). Editorial: Practices of music and sound. *Social and Cultural Geography*, 6, 639-644.
- » Castro, F. (1993). *Speech on the 40th Anniversary of the Assault on the Moncada Barracks*. Recuperado de: <http://www.cuba.cu>
- » Cochrane, A. (1998). Illusions of power: interviewing local elites. *Environment and Planning A*, 30(12), 2121-2132.
- » Crang, M. (2002). Qualitative methods: the new orthodoxy? *Progress in Human Geography*, 26(5), 647-655.
- » Creswell, J. (2013). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Traditions*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- » De Certeau, M. (1988). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: The University of California Press.
- » Devereux, G. (1967). *From Anxiety to Method in the Behavioral Sciences*. The Hague: Mouton.
- » Dewsbury, J.D. (2003). Witnessing Space: Knowledge without Contemplation. *Environment and Planning A*, 35, 1907-1932.
- » Duffy, M. (2000). Lines of drift: festival participation and performing a sense of place. *Popular Music*, 19(1), 51-64.
- » Duffy, M. (2005). Performing identity within a multicultural framework. *Social and Cultural Geography*, 6(5), 677-692.
- » Duffy, M., Waitt, G., Gorman-Murray, A. y Gibson, C. (2011). Bodily rhythms: Corporeal capacities to engage with festival spaces. *Emotion, Space and Society*, 4, 17-24.
- » Elwood, S.A. y Martin, D.G. (2000). "Placing" Interviews: Location and Scales of Power in Qualitative Research. *The Professional Geographer*, 52(4), 649-657.
- » Fabienke, R. (2001). Labour markets and income distribution during crisis and reform. En C. Brundenius, y J. Weeks (Eds.), *Globalization and Third World Socialism: Cuba and Vietnam* (pp. 102-128). Houndmills: Palgrave.
- » Finn, J. (2009). Contesting Culture: Commodification in Cuban Music. *GeoJournal*, 74(3), 191-200.
- » Finn, J. (2011a). Introduction: On Music and Movement... *Aether: The Journal of Media Geography*, 7, 1-11.
- » Finn, J. (2011b). *The Resonance of Place: Music and Race in Salvador da Bahia*, Dissertation in Geography, Arizona State University. Recuperado de: <https://repository.asu.edu/items/9134>

Paisajes musicales del patrimonio y la memoria...  
JOHN C. FINN

- » Finn, J. (2012). Entre la historia y el patrimonio: la raza debajo de la superficie del paisaje urbano. *Estudios Socioterritoriales*, 12(2), 37-66.
- » Finn, J. (2013). Representação, Música e Geografia: Repensando o "lugar" da música. En W. Oliveira y V. Cazetta (Eds.), *Grafias do Espaço: imagens da educação geográfica contemporânea* (pp. 193-206). San Pablo: Editora Átomo e Alínea.
- » Finn, J. (2014). Soundtrack of a Nation: Race, Place, and Music in Modern Brazil. *The Journal of Latin American Geography*, 13(2), 67-95.
- » Frith, S. (1996). Music and Identity. En S. Hall y P. DuGay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 100-127). Londres: Sage.
- » Honey, M. (1999). *Ecotourism and Sustainable Development: Who Owns Paradise?* Washington D.C.: Island Press.
- » Ingold, T. (2007). *Lines: A Brief History*. Londres: Routledge.
- » Johnson, T. (2011). Salsa Politics: Desirability, Marginality, and Mobility in North Carolina's Salsa Nightclubs. *Aether: The Journal of Media Geography*, 7, 97-118.
- » Kirshenblatt-Gimblett, B. (1995). Theorizing Heritage. *Ethnomusicology*, 39(3), 367-380.
- » Latham, A. (2003). Research, performance, and doing human geography: some reflections on the diary-photograph, diary-interview method. *Environment and Planning A*, 35, 1993-2017.
- » Latham, A. (2004). Researching and writing everyday accounts of the city: an introduction to the diary-photo diary-interview method. En C. Knowles y P. Sweetman (Eds.), *Picturing the Social Landscape, Visual Methods and the Sociological Imagination* (pp. 117-131). Londres and Nueva York: Routledge.
- » Lefebvre, H. (1996). *Writings on Cities*. Oxford: Blackwell.
- » Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Londres: Continuum.
- » Morton, F. (2005). Performing ethnography: Irish traditional music sessions and new methodological spaces. *Social and Cultural Geography*, 6(5), 661-676.
- » Paul, B. (1953). Interview Techniques and Field Relationships. En A. Kroeber (ed.), *Anthropology Today: And Encyclopedic Inventory* (pp. 430-451). Chicago: University of Chicago Press.
- » Revill, G. (2004). Performing French folk music: dance, authenticity and nonrepresentational theory. *Cultural Geographies*, 11, 199-209.
- » Risério, A. (1981). *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio.
- » Rodríguez, I. (1995). Turismo, hoy algo más que una perspectiva. *Granma*.
- » Saldanha, A. (2005). Trance and visibility at dawn: racial dynamics in Goa's rave scene. *Social and Cultural Geography*, 6(5), 707-721.
- » Smith, S. (2000). Performing the (sound) world. *Environment and Planning D: Society and Space*, 18, 615-637.
- » Tedlock, B. (1991). From Participant Observation to the Observation of Participation: The Emergence of Narrative Ethnography. *Journal of Anthropological Research*, 47(1), 69-94.
- » Thrift, N. (2000a). Afterwords. *Environment and Planning D: Society and Space*, 18(2), 213-255.

Paisajes musicales del patrimonio y la memoria...  
JOHN C. FINN

- » Thrift, N. (2000b). Non-representational theory. En R. Johnston, D. Gregory, G. Pratt y M. Watts (Eds.), *The Dictionary of Human Geography* (pp. 556). Malden, MA: Blackwell Publishing.
- » Valentine, G. (1999). Doing household research: interviewing couples together and apart. *Area*, 31, 67-74.
- » Veissière, S.P.L. (2010). Making a Living: The Gringo Ethnographer as Pimp of the Suffering in the Late Capitalist Night. *Cultural Studies*, 10(1), 29-39.
- » Wood, N. y Smith, S. (2004). Instrumental routes to emotional geographies. *Social and Cultural Geography*, 5(4), 533-548.
- » Wood, N., Duffy, M. y Smith, S. (2007). The art of doing (geographies of) music. *Environment and Planning D: Society and Space*, 25, 867-889.
- » Yin, R. (2003). *Case Study Research: Design and Methods*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- » Zimbalist, A. (1994). Treading Water: Cuba's Economic and Political Crisis. En D.E. Schulz (Ed.), *Cuba and the Future* (pp. 7-21). Westport, Conn: Greenwood Press.

**John C. Finn / john.finn@cnu.edu**

John C. Finn es Doctor en Geografía por la Universidad Estatal de Arizona. Actualmente se desempeña como Profesor Asociado de Geografía y Director del Departamento de Sociología, Trabajo Social y Antropología de la Universidad Christopher Newport. Como geógrafo social-urbano, la investigación de Finn se centra en la geografía de la raza y el racismo en las Américas. Ha llevado a cabo una extensa investigación de campo en Brasil, Cuba y en Hampton Roads (Virginia), donde su proyecto actual, "*Living Together / Living Apart: Geography of Segregation in the 21st Century*", se centra en el costo humano continuo de la segregación racial persistente. En 2019, Finn se convirtió en el editor en jefe del *Journal of Latin American Geography*.