

## **LA MÚSICA COMO OBJETO GEOGRAFICO. Estado de la Cuestión y perspectivas de Tratamiento**

**Nicolas CANOVA**  
UMR PACTE (Francia)  
[canovanicolas@yahoo.fr](mailto:canovanicolas@yahoo.fr)

### **MUSIC AS GEOGRAPHIC OBJECT. State of the Art and Prospects of Treatment**

**Resumen:** Los vínculos entre música y Geografía vienen investigándose en el mundo anglófono desde hace algunas décadas. En el francófono, aunque con menor tradición, dicha temática comienza a estar bien representada. Con este artículo se pretende abrir nuevas perspectivas que contribuyan al desarrollo del tratamiento geográfico de la música. Para conseguirlo, intentaremos vincular flamenco y Geografía. Con el fin de profundizar en la interdisciplinariedad, tendremos presente la Geografía, la Economía, las Ciencias Urbanísticas y Políticas ; así seremos testigos de cómo el arte flamenco puede ser entendido como un recurso territorial.

**Abstract:** For several decades, there have been broad research developments on the links between music and geography in the English speaking world. In the French-speaking world, although developments are more recent, research bringing together music and geography is well developed, too. With this article, a dialogue could open new perspectives. To contribute to the development of the geographical treatment of music, we wished to focus one particular object: the flamenco. By leaving these appropriate characteristics, we shall try to make the link with our discipline considering its musical dimension. Then, for advanced on a transdisciplinary ground, which take in count geography, urban planning, economy and political sciences, we shall see how this art can be mobilized as a territorial resource.

**Palabras clave:** Geografías. Música. Flamenco. Espacio. Territorio  
Geographies. Music. Flamenco. Space. Place

## I- Introducción: la música como herramienta de lectura de las territorialidades emergentes

Las Ciencias Sociales han mostrado, desde los años noventa, un creciente interés por los hechos culturales; su génesis se halla en el mundo anglosajón, precisamente en el supuesto “*cultural turn*” (Cook I.; Crouch D.; Naylor S.; Ryan J., 2000). Asistimos a la configuración de interrogantes procedentes de las nuevas prácticas y objetos culturales. Por dicho motivo es necesaria una relectura actualizada de la sociedad en general o al menos, de sus expresiones artísticas en particular. Esa relectura se efectúa esencialmente por la llegada de objetos científicos insólitos y nuevos temas. Y debería, entre otros, tener en consideración cuestiones marginales, rechazadas y olvidadas por los análisis tradicionales; además de incluir lo banal y lo cotidiano; estar abierta a lo implícito y lo efímero, y dar oportunidad a los detalles, lo invisible y lo intangible. Dentro de esta dinámica, la música ocupa un lugar que no debe ignorarse. Así lo demuestra la multiplicación de fructíferos trabajos de investigación geográfica que se atreven a considerarla.

Desde el ámbito anglosajón, los primeros trabajos (Peter Nash, 1968; Larry Ford, 1971; George Carne, 1974 y 1978) dieron lugar a nutridas iniciativas que desembocaron más adelante en un corpus tan denso como variado (especialmente a partir de los años 2000). Números especiales de revistas geográficas (Anderson B., Morton F., Revill G., 2005; Waterman S., Brunn S., 2006) y monografías (Bennett A.; Hawkins S., 2004; Bandt R., Duffy M., MacKinnon D. (eds), 2007; Connell J.; Gibson C., 2003; Knight D.B., 2006; Krim A., 2007) atestiguan el entusiasmo por el tema. Los trabajos americanos y europeos se complementan con una rica producción asiática y oceánica (fundamentalmente: Singapur, India, Nueva Zelanda y Australia). Otras propuestas se sitúan en la línea de la Geografía más “clásica”. La multiplicidad de investigaciones se abre hoy a una amplia gama de posibilidades; y los artículos mencionados anteriormente, están hoy en día reconocidos (Byklum, 1994; Kong, 1996; Leyshon, Matless&Revill, 1998; Nash & Carney, 1996; Smith, 2000).

Pocas iniciativas han tenido lugar fuera de la esfera anglófona. Por ello, nuestro primer objetivo es paliar este vacío con una presentación de los trabajos francófonos. Esperamos aumentar los intercambios entre las geografías (y otras ciencias sociales) hispanófonas, anglófonas y francófonas que, aún en la actualidad, se comunican débilmente. Con el fin de multiplicar las iniciativas de tratamiento de los fenómenos anteriormente descritos, presentaremos una investigación geográfica sobre el flamenco.

## II- La música en la geografía francófona

En Francia, el tema puede aún provocar ciertas situaciones de asombro e incluso, de rechazo. El hecho de que el imaginario geográfico englobe con dificultad el fenómeno musical tiene que ver con la definición de ciencia geográfica. Fuera del mundo universitario, la Geografía se limita, a menudo, a la descripción y a la “escritura de la Tierra” como realidad topográfica. Por su lado, la música remite más bien a lo inmaterial o al hecho sonoro, y remotamente a las realidades espaciales. Se deja de esta manera patente cuáles son las representaciones de la Geografía y de la música como hecho social, y éstas no convergen siempre en el mismo espacio. He aquí un cierto desfase entre ciencia y sociedad.

Hemos desarrollado propuestas (Canova, 2012) con objetivo de analizar los mecanismos de construcción del conocimiento relacionando Geografía y música. Sacan a la luz un proceso inercial producido por una sobrerrepresentación de la justificación en los textos. La perpetua fase de legitimización que sufrieron las investigaciones del tema abordado, demuestra pues, un fracaso constante de las justificaciones. Si parte de la explicación se encuentra en el desfase que hay entre afirmaciones teóricas y realidades espaciales, vemos

también que el imaginario geográfico no es una producción colectiva homogénea, sino un complejo proceso alimentado por luchas epistemológicas.

En lo que concierne a los geógrafos, el desconcierto que producen las relaciones Geografía-música es menos frecuente, aunque suscita aún ciertas reacciones. Tres razones principales lo pueden explicar: la supremacía del ojo en la disciplina geográfica; las dificultades de tratamiento metodológico que supone el tema; y la imagen poco seria que traslada la música para ciertos investigadores. Así, nuestra experiencia demuestra la diversidad de situaciones que pueden implicar las respuestas de los geógrafos tratados.

Una reacción corriente se apoya en lo que se ha llamado “*le retard*” (el retraso). El escaso número de trabajos anteriores a 2006 ha sido interpretado como una demora. Y se han divulgado en escritos dispersos, autónomos, cuya puesta en coherencia está aún concretándose. Podemos destacar en esta línea dos direcciones: por un lado, la que atañe a la epistemología del tema y su flexibilidad interna; por otro, la multiplicación de trabajos basados en las propuestas de investigadores ya reconocidos.

La temática ha evolucionado significativamente desde la década de los noventa y con más intensidad desde el 2006. Los encuentros de París (2006), Burdeos (2007) y Grenoble (2009) han precisado las problemáticas contemporáneas; éstas se hallan ligadas a la dinámica global de la Geografía. Precisamente, ha sido la rama anglosajona la que ha dado origen a la mayor parte de las investigaciones. Tras las sucesivas propuestas de la *new geography* de Berkeley (p.ej. Nash, 1968; Carney, 1990) y de los humanistas (p.ej. Smith, 1994, 2000), las fronteras entre disciplinas también fueron superadas y ahora es el momento de la interdisciplinariedad. La resonancia actual de las “*cultural studies*” en la Geografía francesa y las llamadas de las *otras* Ciencias Sociales (Campos et al., 2006; Escal e Imberty, 2000; Green, 1998) marcan definitivamente la legitimización del tema. Así, la larga fase de justificación que sufre la introducción de la música en la Geografía está llegando a su fin, pero no por su total éxito, sino por la implosión de lo que pudo ser una “sub-corriente disciplinar” y que hoy no puede ser sustentada por ningún enfoque teórico, metodológico o disciplinar en particular.

## II-1- Los precursores

George De Gironcourt fue el precursor en Francia del debate sobre la relación entre música y Geografía. Este geógrafo propuso una “ciencia nueva” denominada “geografía musical” que se sustentaría al mismo tiempo, en una etnología sonora y en las representaciones espaciales. El polémico debate sobre la integración plena de la música en la Geografía nace en 1927, en una acalorada sesión especial de la reticente Sociedad de Geografía de París. La anécdota de la deliberación se forjó cuando De Gironcourt aceptó la entrada de un piano en el hemiciclo. Los coros de canto fueron escondidos en el público y De Gironcourt los hizo intervenir por sorpresa, amenizando los argumentos expuestos.

Olvidado por la mayoría de las epistemologías, De Gironcourt constituye sin embargo, una propuesta única tanto por su naturaleza visionaria como por su discurso justificativo. Seguramente por dicho motivo no aparece en los escritos recientes: sorprende que, ¡ochenta años después!, se proponga una misma línea de investigación. Este “precursor olvidado” ilustra lo que Michel Marié<sup>1</sup> denominó “el fenómeno de ocultación del pensamiento”. Precisamente, antes del renacimiento de la temática, ya próximo a los años noventa, se halla otro olvidado: Jean-Pascal Vauchey (1987). Este geógrafo de acción fue partidario de una Geografía radical cuyos planteamientos han dejado huella. El más emblemático de aquéllos concierne la lucha en contra de la uniformización del paisaje sonoro, tal como fue denunciada por el sociólogo Adorno. Vauchey apuesta por una diversificación cualitativa de las ondas de radio.

<sup>1</sup> Marié, in Kalaora et Savoye, 1989, p.9.

## II-2 La institucionalización del tema

En Francia, Jacques Lévy ([1994]1999) confirma la primera propuesta del *revival* del tema, preguntándose sobre lo que él denomina “las promesas de lo improbable”. Propone una Geografía musical de Europa concretizada en un estudio sobre Viena. Se dará paso así, a los ensayos de T.W. Adorno. En esa “Geografía de los lugares”<sup>2</sup>, Lévy muestra que la espacialidad de la música consiste en una medida de la *sociétalité*, o sea, de la “identidad histórica y humana”<sup>3</sup>. De esta manera Lévy asienta las bases de la introducción de la música en la Geografía francesa, convirtiéndose en uno de los actores más conocidos.

Casi coetáneamente, el mediático Michel Foucher (ed., 1996) publica sus trabajos sobre la ópera. El coloquio *Opera Mundi* de Lyon (1995), ciudad que aloja la emblemática *Opera Nouvel*, dio lugar a una obra colectiva subtitulada “¿Hacia una nueva geografía cultural?”. Foucher, Lamantia & Roberto, Montés, son algunos de los autores que defienden una Geografía de los lugares estudiando “no sólo la realidad, sino también el mito”<sup>4</sup>. Es así que, al igual que en la propuesta de Lévy, el enfoque cuantitativo y el análisis espacial, se codean con el enfoque representacional y geopolítico. Frédéric Lamantia siguió esta dinámica, estudiando las presentaciones simbólicas del espacio en una Geografía de la ópera en Francia (2005).

Joël Pailhé es considerado también como uno de los iniciadores del renacimiento de la temática en el país galo; publica bajo los auspicios de la Universidad de Burdeos. Pailhé (1988), influenciado por Yves Raibaud, estudia el jazz; en concreto aquel que toma los modelos difusionistas norteamericanos de George O. Carney. La “Geografía social de los fenómenos culturales”<sup>5</sup> de Pailhé procede del análisis espacial de la referencias musicales y de la observación de los espacios en donde tiene lugar su práctica artística. Pailhé (2004) aborda también las dinámicas territoriales a través de los procesos de identidad en Europa del Este. Esa Geografía de las identidades, que toma en cuenta el análisis territorial del contenido musical como discurso, se acerca a la propuesta de Lévy o a los trabajos de la singapurense Lily Kong (1995) y la inglesa Sara Cohen (1995).

## II-3- Lo que se juega en la temática

A partir de estos trabajos, observamos que la temática se dirige hacia un terreno aún por conquistar. En 2000, Laurent Grison propone en la revista *L'Espace Géographique* que “el espacio está interpretado de manera similar por los músicos y los geógrafos contemporáneos”<sup>6</sup>. Grison defiende la dimensión sonora de la música, el espacio métrico prima. La reacción de Augustin Berque no se hizo esperar y afirmó que: “acústica no es música (y Geometría no es Geografía)”<sup>7</sup>. Fue un debate tan breve como intenso nacido de la música y jugado en el tablero de la Geografía. La réplica de Grison insiste sobre el hecho de que “la obra musical es, aún hoy, atípica en la Geografía”<sup>8</sup>. Para Grison, Berque se queda “demasiado atado a los principios *heideggerianos*”, lo que supone un enfoque radical de las obras de arte. Frente a las críticas entorno a su “modernidad”, Grison rechaza la Geografía posmoderna y la concepción de Berque “para quien la única referencia [...] a la *geograficidad dardeliana* justifica cualquier improvisación del espacio y sus formas”<sup>9</sup>.

2 Ibidem, p.301

3 Lévy, 1994, p.166.

4 Montès, 1996, p.49.

5 In Raibaud Y., 2005, op.cit., “postface”, p.323.

6 Ibidem, p.87.

7 Berque A., *L'espace Géographique*, n°3, 2000, p.279.

8 Grison, 2000b, p.279.

9 Ibidem, p.280

## II- 4- Síntesis y propuestas epistemológicas

En Francia, Jean-Marie Romagnan, Yves Raibaud y Claire Guiu reflexionan en la actualidad sobre las construcciones epistemológicas que han realizado los geógrafos en torno a la música.

Romagnan (2000) define la música como “un nuevo campo para los geógrafos”. En su síntesis prospectiva, fruto de su tesis (1995), predomina el enfoque sistémico de la música y de su papel en el desarrollo territorial. Propuso un análisis geográfico para las actividades musicales *in situ*. Apoyándose sobre el fenómeno de metropolización y las nuevas formas de territorialización, fue capaz de reunir las distintas geografías especialmente en torno al término *geoindicator*. Romagnan, retirado del mundo universitario justo antes del primer encuentro nacional de 2006, y ausente de los recientes debates, reaparece en una obra colectiva (Canova y alii., 2014) donde explica los orígenes de su investigación y su posición en la actualidad sobre el tema.

Yves Raibaud forma parte de los autores más prolíficos. Su obra está explícitamente abierta al vínculo música/territorio; aquí, la música se define como un indicador de las dinámicas territoriales. Su libro de 2005<sup>10</sup> apuesta por un enfoque posestructuralista, donde la sistemática ocupa una plaza importante. Geógrafo y músico, es seguramente el típico ejemplo de la relación creciente entre lo teórico y lo empírico. Utilizando modelos de ordenamiento, políticas regionales y economía territorial, Raibaud enriquece la temática con cuestiones más actuales tales como la *performatividad* de la música en la construcción urbana (2006) o el *poscolonialismo* (2008). Gracias a sus más recientes propuestas (2009 y 2014), Raibaud consolida la Universidad de Burdeos como centro de investigación de lo que califica él mismo de *Geografía sociocultural*.

Claire Guiu (2006a y b, 2009) defendió un interesante trabajo sobre los procesos de *folklorización* en la Cataluña meridional y publicó dos artículos que exploraban sobre el corpus de textos anglófonos. El aporte americano en la temática, y la diversificación de los enfoques son hoy “tan numerosos como geografías hay”<sup>11</sup>. En su epistemología, Guiu cita algunos de los trabajos que hacen hincapié en la historia disciplinar de la música, y la completa mediante experiencias con otras ciencias humanas y sociales. Destaca la dimensión temática de esa historia que considera el origen y las aportaciones de cada enfoque. En esta ocasión, Guiu une lo sonoro y lo musical, atenuando el debate interno.

Esas propuestas de síntesis presentan en Francia, el estado de la cuestión desde los años noventa. Además, los trabajos más reconocidos (Lévy, 1999; Foucher, 1996; Lamantia, 2005; Raibaud, 2009; *Géographie et culture*, 2006; *La GéoGraphie*, 2009; Canova, Bourdeau, Soubeyran, 2014) y la multiplicación de tesis que tratan la temática, son testigos de una fase de normalización; paralelamente, alimentan la construcción disciplinar e interdisciplinar de la música y de lo que la vincula con el espacio, el lugar y el territorio.

## II-5 Las producciones en cadena

Boris Grésillon (2002 y 2009a y b) se esforzó en comprender el desarrollo de ciertas músicas urbanas en Berlín. De la música clásica a la tecno, de la oficial a la *underground*, observa una situación geográfica peculiar ligada a una historia poco común, es lo que Denis Laborde<sup>12</sup> denominará las políticas “de acompañamiento”, todo vinculado a una población dinámica. La lectura geográfica de este contexto pone en evidencia una fuerte cultura musical, estructurada y relacionada con lo cotidiano. Será pues con Grésillon que la geografía urbana delo diario se acerque a lo musical, donde los modos de vida nutren el enfoque teórico de perspectivas no-representacionistas.

10 Ver bibliografía.

11 Guiu, 2006b, Op.cit., p.20.

12 Laborde, 2009, p.78.

En Grenoble, Philippe Bourdeau exploró el rock tomando con ejemplo *The Rolling Stones*. Participó en una “Geografía emergente del itinerario, del movimiento, de la desatadura de los lugares”<sup>13</sup>. La *hipermovilidad* reveladora de la sociedad contemporánea se encarna en “la relación con lo exterior, el nomadismo, la huida, el contrabando, el exilio, las fronteras, la insularidad, el laberinto”<sup>14</sup>. Esta propuesta permite a la Geografía cultural renovar sus enfoques y tratar cuestiones de movilidad. Desde Grenoble, Olivier Soubeyran se ha ocupado de la metáfora musical en el pensamiento planificador. Trabaja sobre el contexto de incertidumbre de la acción colectiva y explora en la metáfora del director de orquesta que se convierte en un clásico en la ordenación territorial como lo demuestra el geógrafo Olivier Labussière (2014). Ya obsoleta según Soubeyran (2014), en su lugar se introduce la noción de “ruptura jazzística”. Ese nuevo paradigma de acción se apoya en la improvisación, que sería controlada por ciertas reglas de auto-organización parecidas a las de un contexto jazz. Vemos aquí una prolongación de las propuestas iniciales de los politólogos Gumprowicz & Rostain (1978) y Fluckiger (1997).

Sin restar importancia, podemos añadir a estos trabajos una larga lista de artículos publicados durante los años 2000. Éstos siguen alimentando el corpus y atestiguan la inclusión definitiva de la música en la Geografía francesa. Marie Pendanx (2006) estudia las bandas de música del suroeste francés; Jordi Colomer (2005) la relación música/ciudad; Claire Dubus (2009) o Patrick Rérat (2006) trabajan sobre el movimiento hip-hop; Apprill & Dorian-Apprill (1998) en la Geografía del tango; Xavier Leroux (2007) u Olivier Goré (2009) estudian la música tradicional; Pierrick Calenge (2002) enfoca sus trabajos a la geo-economía musical. Todos los ámbitos de la Geografía humana pueden ahora ser incluidos en los análisis geo-musicales. Muy probablemente, esta dinámica se potenciará en los años venideros. El nuevo campo de investigación ya se está consolidado, no estamos ante una moda.

Podemos pues tomar ejemplos significativos que normalizan la inscripción disciplinar de la música. El primero permite enfocar la música como elemento de una Geografía general. Olivier Lazzarotti (2004), cuando se pregunta sobre la posibilidad de “considerar geográficamente el estudio de un hombre”<sup>15</sup>, nos permite afirmar que la música no es un objeto específico para la Geografía. En efecto, su trabajo sobre Schubert no es de “Geografía musical”, sino más bien una ocasión para mezclar temas y de descompartimentalizar las sub-corrientes internas de la disciplina. Lazzarotti enfoca la construcción de la imagen de un lugar, la relación con la vida de un hombre y la de su producción artística, considerándola bajo el ángulo geográfico. La Geografía de cada uno es pues “una parte a la vez constitutiva y constituyente de uno mismo”<sup>16</sup>. La música, como parte de esta Geografía, ya se convierte en un objeto geográfico “común”.

Otro ejemplo, resultado de una apuesta claramente interdisciplinar, es el trabajo del geógrafo Samuel Etienne y el sociólogo G r me Guibert<sup>17</sup>. Su obra en común, rechaza el contraste que puede existir entre “la imagen del territorio y sus representaciones inducidas, y una realidad compleja y matizada”. Toman el concepto de “lugar de condensación” (Debarbieux, 1995) y lo aplican a la “cultura punk hexagonal”. Etienne & Guibert definen los elementos que unen dos visiones del análisis musical: las teorías no-representacionistas y las representaciones territoriales. Al igual que Lazzarotti, participan en el debilitamiento de las reivindicaciones infra-disciplinares que han tendido a circunscribir el objeto “música” en una Geografía específica y que hoy fracasan en sus iniciativas.

13 Bourdeau, 2009, p.87.

14 Ibidem.

15 Lazzarotti, 2004, op.cit., p.425.

16 Ibidem, p.427.

17 Guibert G. ; Étienne S., « La notion de *scène locale* comme mécanisme de construction de territoires musicaux. L'exemple des scènes punk et *metal* du bocage vend en », communication journée scientifique « musique et géographie : quelle perspectives ? », 6 Juin 2006, Paris IV ; document écrit de 2 pages.

### III- Perspectivas de tratamiento: una geografía del flamenco

El flamenco es reconocido como fenómeno musical fuera de toda norma por tener un fuerte componente local y conocer una extensa difusión por todo el planeta. Precisamente, por su vinculación con las preocupaciones contemporáneas y su inscripción en el pasado y el presente, Edgard Morin lo califica como “ejemplo mediático”<sup>18</sup>. El flamenco presenta una considerable complejidad sistémica. Sin reducir el flamenco a un estilo musical, pretendemos retomar aquella dimensión para inscribirla en las geografías de la música.

En España, y más concretamente en Andalucía, las relaciones se multiplican en función de la escala (del «turismo global» [Knaffou et al., 1997] a la experiencia local) originando un complejo mundo de confrontaciones culturales, políticas y estéticas. Todo ello condiciona la aceleración del ritmo de funcionamiento de los centros y medios flamencológicos de creación y difusión. El flamenco sigue en el candelero y así se demuestra cuando las grandes escenas artísticas mundiales acogen a maestros del flamenco, cuando las escuelas de este arte se llenan, cuando su industria cultural sigue en números verdes, cuando sus fiestas y festivales continúan sumidos en una edad oro... Sin embargo, parece que no todos los actores del género son unánimes sobre los efectos positivos de las profundas transformaciones del estilo flamenco. La originalidad y la autenticidad de este arte podrían estar amenazadas por un sistema cada vez más globalizador que estaría desnaturalizando su ética y estética. Patrimonialización, folklorización y musealización, respuestas particularmente provenientes del ámbito turístico, se oponen a la creatividad e innovación, anunciando un nuevo flamenco. Por un lado, hallamos un flamenco fiel a sus orígenes, practicado en círculos cerrados, en lugares específicos, un flamenco cotidiano o “puro”. Por otro, asistimos al nacimiento de un “pseudo-flamenco” (Lefranc, 1998), turístico y mercantilizado, escaparate de la Andalucía cultural (más tópica), construido a menudo *ex nihilo* por artistas corrientes, empujado por ciertas instituciones públicas y la economía de mercado. Aunque los discursos suelen ir en este sentido, suponemos que esta separación anuncia una realidad más compleja. ¿Del modelo maniqueo al de la complejidad? ¿cómo el flamenco evoluciona en la “glocalidad” que lo determine? ¿qué espacios consume y produce?

Proponemos una reflexión geográfica que tiende a la valorización de las capacidades del flamenco para cualificar espacios, construir lugares y fabricar territorio. Planteamos hacer pues una geografía del flamenco, una Geografía para el flamenco. Gracias al flamenco queríamos ilustrar la vinculación permanente entre música y Geografía; y demostrar que puede ser una fuente de comprensión de los espacios sociales y factor de descubrimiento de nuevas territorialidades.

Para esta geografía - una entre tantas - podríamos partir del flamenco en el contexto científico de su aprehensión, para abordar cómo tras su observación, algunos elementos lo unen a los tres conceptos más importantes de la disciplina geográfica: el espacio, el lugar y el territorio.

#### III-1- El flamenco: un objeto geográfico

Esta ambición de “geografiar” el flamenco no es una novedad. Parece incluso que se presta al análisis geográfico. Pero ¿qué geografía? Para Antonio Sevillano (1996), “en el campo de la flamencología, hay un problema: el geográfico”<sup>19</sup>. Ese problema es el de la disparidad espacial de los elementos que lo componen. En la introducción de las “*Jornadas sobre flamenco y educación*” del Centro Andaluz de Flamenco, se precisaba que “si se habla de los orígenes, hay decenas de hipótesis diferentes”<sup>20</sup>. Hemos recogido entre ellas las de

18 *France culture*, 26 octobre 2008.

19 Sevillano, 1996, p. 13.

20 Siciliana, *V Jornadas sobre flamenco y educacion*, CAF – Jerez-de-la-Frontera, Octubre2008, introducción,

Balouch (1955), Blas Vega y Ríos Ruiz (1988), Caffarena (1964), Camacho (1969), Cruces (2002), Escribano (1990), Falla (1922), González Climent (1955), Grimaldos (1998), Larrea (2001), Lefranc (1998), Lemogodeuc y Moyano (1994), Manfredi Cano (1983 y 1988[1954]), Rodríguez Iglesias (2001), Ríos Ruiz (2002), Ruiz Ortega (2005), Schuchardt (1881), Steingress (2007), Suárez Japón (1995, 2007) y Torres Cortés (1996), entre otros. Numerosos son los autores que se han preguntado sobre la geografía del flamenco. La lista se amplía considerablemente cuando procedemos a una búsqueda temática en los textos<sup>21</sup>. Se puede decir que, en cada obra que trata del flamenco en general, aparece la cuestión geográfica, cuando no es el primer objetivo. Hasta tal punto que el flamenco, sin demostración disciplinar necesaria, puede ya ser calificado de objeto geográfico. Sin embargo, afirmar que el flamenco es geográfico no aporta nada en sí. Principalmente lo que nos interesa es saber “¿cómo lo es?”, “¿por qué?”, “¿por quién?”, “¿dónde?” y “¿bajo qué forma?”.

Quizás, un punto de partida aceptable sería comenzar por una historia para la geografía del flamenco. Como lo afirma Cristina Cruces Roldán (2002), “no puede haber separación entre el flamenco, su historia y su geografía”. Primero porque, según Pierre Lefranc (1998), “la mayor parte de la herencia del flamenco que representa el cante jondo fue creado y cultivado en tres o cuatro docenas de familias gitanas sedentarizadas desde hace siglos en una región muy concreta de la Baja Andalucía [...] situada en el triángulo Cádiz/Jerez de la Frontera/Triana”<sup>22</sup>. Su localización parece ser el fruto de una relación entre un pueblo, una tierra y su historia. Segundo, porque los modos de producción y difusión permiten entender hoy el hecho de que el flamenco esté localizado y localizable en lugares precisos. Estos lugares forman una red que está incluida o no, en espacios coherentes, son la base de la territorialización del flamenco.

Poco a poco vamos comprendiendo que son los enlaces con la geografía los que caracterizan a los diferentes flamencos. Queremos insistir, sin caer en un enfoque determinista, en la ubicación de las diferentes ramas del flamenco, y su importancia en la construcción del proceso de difusión. “El flamenco fue y es [...] un hecho incomprensible fuera de las fronteras de Andalucía” (Suárez Japón, 1995). Los diferentes palos tienen orígenes geográficamente bien localizados, generalmente relacionados con las ciudades donde aparecen, y con determinados entornos culturales o socio-profesionales<sup>23</sup>. Así, la *rondeña* suele proceder de la ciudad de Ronda; la *bulería* se vincula a la región de Jerez; el fandango es más bien característico de Huelva... Mientras el *martinete* tiene su origen en las fraguas y el *cante de las minas* nace precisamente en dicho espacio. Esta “geografía musical” que pasa por multitud de palos y la importancia de sus lugares de origen es también dependiente de los intérpretes que los movilizan. Aunque los repertorios sean mixtos (esto puede sonar a una especie de desterritorialización del flamenco) cada cantaor suele interpretar una muestra reducida de palos propios, es decir, de su lugar de origen. El mote de los artistas, atribuido a menudo por su Peña o su público más cercano, tiene también un marcado carácter geográfico relacionado con su procedencia (*Camarón de la Isla*, *El Capullo de Jerez*, *Bernada de Utrera*, *Beni de Cádiz*...). Finalmente, es a nivel de la singular toponimia del flamenco donde la Geografía actúa directamente, a través de lo que Antonio Caffarena (1964) llamó las “comarcas cantaoras”, definidas como “el espacio más grande que centralizan la ciudades cantaoras”; en estos centros neurálgicos se desarrollaron las diferentes especificidades del género y de ellos provienen la mayor parte de los intérpretes más reputados.

p. 3.

21 La palabra «geografía» está presente en más de 250 obras de flamencología en el índice, la introducción y/o la conclusión.

22 Traducción del autor.

23 En determinados palos que han sido versionados por ciertos intérpretes con gran éxito se ha producido una mutación en su denominación, desapareciendo el término toponímico y adoptando el nombre del intérprete que le dotó de una rejuvenecida originalidad (por ejemplo de fandango de Huelva a fandango de Mengano).



En una escala mayor, los barrios urbanos son los que han desempeñado un papel fundamental en la diferenciación geográfica de los flamencos. Tomemos el ejemplo del barrio sevillano de Triana, uno de los lugares más emblemáticos del flamenco; se encuentra separado del centro histórico de la ciudad por el río Guadalquivir. Esa oposición rivera derecha/rivera izquierda implicó una segregación que, aunque hoy en día esté desaparecida, abonó el camino para el nacimiento de un flamenco propio. Por tanto, existen también diferencias urbanas incluso entre barrios de una misma ciudad, como lo ilustran Santiago y San Miguel en Jerez; cada uno alberga un flamenco distinto. Esta realidad se hace más compleja al ajustarse, si cabe aún más, las escalas espaciales y la aparición de estilos o soniquetes propios (por ejemplo: círculo familiar, barrio urbano, ciudad, comarca... que otorgan variaciones a un mismo palo). Juan Manuel Suárez Japón (2007), por analogía con el modelo del geógrafo Georges Bertrand (1968), caracteriza la casa flamenca como “geotopo del flamenco”, unidad de escala menor; el barrio como “geofacies”, escala intermedia de análisis y las “agrocidades andaluzas” que representarían un “geosistema del flamenco”. Finalmente, Suárez Japón está tentado de calificar de “clímax” la situación andaluza del flamenco.

Las actuales formas de difusión completan este complejo panorama. Por un lado, mencionamos los principales festivales de flamenco al aire libre que suelen recoger en su denominación aspectos de la gastronomía regional (*el Gazpacho de Morón, la Caracola de Lebrija o el Potaje de Utrera*). Por otro, los concursos que atestiguan una nueva geografía flamenca. Y finalmente, son fundamentales la relación entre espacios privados-espacios públicos y el papel que desempeñan respectivamente en la sociabilidad del flamenco. Suele afirmarse que la presentación del flamenco más tradicional a un público más diverso ha contribuido a su modificación. Pues se ha tendido a un flamenco más “audible”, incluso puede decirse que más feliz, en detrimento a veces, de un flamenco catártico y liberador, de un cante jondo practicado en círculos restringidos del espacio privado. Por lo tanto, una mejor accesibilidad física y estética del flamenco multiplicará su público y el número de practicantes. No obstante, debemos precisar que la oposición entre espacio privado y espacio público debe ser relativizada. Si aparentemente existe una relación dialéctica entre los dos flamencos según el espacio donde se practique, la difusión de este arte debe estar enfocada sobre un plano multilateral. En efecto, las relaciones entre artistas y público no están siempre claramente definidas. Por ejemplo, el “mundo familiar” se encuentra también en las presentaciones en público cuando los artistas están acompañados por su peña que los animan con un jaleo más o menos imponente. Del mismo modo, que el flamenco cantado durante la Semana Santa o los carnavales, reúne a un público de auditores-actores en un espacio semi-privado. Aquí interviene la noción transversal de *ambiente*.

### III-2- El flamenco: de lo local a lo global

Como hemos anticipado, es evidente que el enfoque geográfico del flamenco como fenómeno musical es esencial para su comprensión. Pero, su definición como “manifestación genéticamente andaluza” (Manfredi D., 1955) debe ser relativizada. Primero, por la evidencia de que entre otras, las vecinas regiones de Murcia y Extremadura han sido lecho de artistas eminentes desde la aparición del flamenco. Segundo, porque territorios como Madrid, Barcelona o el sur de Francia (calificado por Fanise (2002) como la “nueva Andalucía musical”) han reforzado el flamenco al convertirse en espacios dinámicos de creación, producción y difusión. Y tercero, por la aparición, cada vez más frecuente, de espectáculos de calidad fuera de la región andaluza (resto de España, Francia, América y Japón, entre otras). Apuntamos también, las interesantes relaciones entre el flamenco y otros estilos musicales como la música arabo-andaluza<sup>24</sup>, el repertorio tradicional español o la música la-

24 Relaciones que inicialmente son capitaneadas por figuras tan representativas como Morente o El Lebrijano y que buscaban una nueva fusión del flamenco desde la innovación contemporánea. Aunque cierto es que ya

tinoamericana. El ejemplo de los cante de ida y vuelta demuestra no sólo que el flamenco puede ser mestizo, sino que es fruto de una hibridación, donde el hecho geográfico desarrolló un papel esencial. El flamenco es pues el resultado de procesos culturales que reflejan una geografía compleja. Las unidades de lugar y de tiempo que lo definen están mezcladas y los diferentes flamencos demuestran que “senderos de dependencia” influyen en su interpretación espacial. Por todos estos argumentos, el análisis geográfico del flamenco debe de tomar en cuenta su historia y sus historias.

La globalización ha permitido multiplicar los medios de difusión, y más tarde, los de producción. El género ha sabido exportarse a Europa, América, Magreb, y también a países menos esperados tales como Japón, Bosnia o Sudáfrica. Hoy es corriente ver, en algunas escuelas sevillanas, a japoneses/as aprender y reproducir un flamenco a veces de lo más tradicional. Así pues, desde el análisis espacial de este objeto geográfico, se abren las condiciones necesarias para su investigación en su dimensión territorial. Afamados festivales se celebran desde Tokio hasta Nueva York, de Mont-de-Marsan hasta Düsseldorf<sup>25</sup>, en un espacio mundial acibillado de lugares donde el flujo artístico construye una red de territorialidades flamencas múltiples. Más que una difusión lineal desde el foco andaluz, leemos procesos de intercambio que nos incitan a cuestionar el flamenco en todos sus espacios, de lo local a lo global.

En estas trayectorias, la distinción de los espacios del flamenco parece convenir a la observación del fenómeno en tres escalas: la meso-geográfica, la micro-geográfica y la macro-geográfica. Previendo las críticas sobre el orden escogido, avisamos que corresponde a la cronología previa que la geografía cultural suele dar al estudio de sus objetos; o sea, empieza por el concepto de espacio tal como el “área cultural”, luego viene el de “lugares” con las geografías humanísticas, y más recientemente el de “territorio”.

En la escala meso-geográfica podríamos focalizar el espacio original, definido como la cuna del género por la mayoría de la flamencología “clásica” que describe cuasi unánimemente el “triángulo flamenco”. Este espacio infra-regional localiza la emergencia del flamenco en Andalucía occidental y se difunde de manera más o menos compleja según las epistemologías. El “perímetro jondo” y la nube de “ciudades cantaoras” son diferentes según las proposiciones de Manfredi (1988 [1954]), Caffarena (1964), Camacho Galindo (1969), Leblon (1991), Grimaldos, (1998), Pasqualino (1998), Lefranc (1998), Thède (2000), Steingress (2007), Pizepan (2009) entre otros. El resultado del cruce de estas fuentes bibliográficas nos informa fundamentalmente que el análisis espacial del flamenco está limitado por el alto nivel de incertidumbre histórica. En efecto, el proceso de emergencia cuestiona la aparición simultánea de diferentes formas de flamenco, reunida, a veces prematuramente, bajo el término “cante jondo”. En este sentido, tanto las representaciones históricas como las voluntades “localistas” perjudican la comprensión. El fin de la exclusividad andaluza es difícil de expresar. Incluso, en el mismo ámbito andaluz persiste una oposición interna entre oriente y occidente. Además, los barrios flamencos nos ayudan a acotar mejor el fenómeno de génesis. Permiten movilizar el binomio rural/urbano, que constituye también un nudo en el debate flamencológico.

Los resultados de los trabajos científicos no son suficientes para demostrar una dinámica difusionista a partir del triángulo original. Aquí, la geografía del fenómeno se revela difícil. Ciertamente compleja, ésta entra de lleno en el problema de la contradicción y de las comprobaciones vinculadas a otras Ciencias Humanas y Sociales. La primera pista que seguiremos será la del localismo y la de la apropiación como elementos explicativos del

---

existían otras vías de comunicación entre el flamenco y la música arabo-andaluza, menos estudiadas, debido a la emigraciones de los últimos reductos de Al-Andalus hacia Tetuán o Chefchaouen.

25 Impulsado por la emigración española y aprovechado por la política franquista para difundir la cultura española.

proceso de construcción de su génesis. Pasando por una geografía crítica del poder, podríamos averiguar el hecho de que ciertos historiadores consideren precisamente elementos extra-andaluces y extra-europeos (Gamboa, 2005). Si el triángulo hace implosión en una multitud de territorios, los orígenes son más ambiguos cuando nos sumergimos en él mediante la Geografía. La hipótesis del triángulo tejido por esas tres ciudades se fragmenta en favor de un mosaico compuesto nítidamente por los pueblos, agro-ciudades y barrios de los grandes centros urbanos.

La segunda escala de observación pretende analizar los espacios de creación y representación del flamenco. La oposición público/privado resulta determinante para descifrar la *geograficidad*, pero observamos también que aquellos dos espacios revelan la construcción espacial que producen los propios actores del flamenco. De la supuesta emergencia rural a la actual urbanidad, los espacios de lo cotidiano (trabajo, hogar, cárcel...) ocupan una plaza determinante, y toda una serie de lugares emblemáticos vinculados a comunidades (fincas, patios, plazas públicas, tablaos y/o café cantantes, peñas, teatros, juergas, concursos, festivales...). Observamos la gran diversidad de lugares de difusión explicada por una accidentada cronología. Con ello nos referimos a las diversas “épocas” por las que ha pasado el flamenco: emergencia, desarrollo, recesión y privación, *revival* e institucionalización, han construido lugares específicos de representación. Suponemos que estos lugares existen por prácticas colectivas, aunque deparando un sitio destacado al individuo. Por lo tanto, los lugares de creación flamenca sobrepasan la dimensión física, el espacio topográfico, para esclarecer los impactos de las realidades sociales en el flamenco y viceversa. Uno de los puntos de partida para diferenciar las funcionalidades del flamenco procede del principio de que no es el mismo aquel que se interpreta en espacios privados que el que lo hace en espacios públicos. Esta diferencia esencial parece ser el origen de la explicación del proceso de “construcción musical de los lugares” (Stokes, 1994). Aquí, el lugar desempeña un papel tanto de marcador de un origen, dejando aparecer actos de reivindicación local, como de mediador entre actores. Es una especie de paso necesario para una comprensión correcta de la representación y del mensaje de los artistas. Incluyamos además, la problemática que implica el ambiente, sobre todo el que impregna al artista y al público, porque el contexto de creación y difusión tiene que ser localizado y éste influye en la evolución del género. Considerando que la creación es sinónimo de producción y la representación de difusión, una geografía del cuerpo, no-representacional, se distinguiría de una geografía imaginaria.

La escala micro-geográfica no sólo remite a los espacios de práctica del flamenco, sino también a espacios simbólicos. Todos estos lugares son a la vez, espacios sociales, de relación y encuentro cuyo conjunto forma un teatro donde transcurre la vida colectiva. La escena enarbola un decorado de lugares imaginados y torna a veces en una Santa Cena, por las continuas relaciones con la liturgia donde el intérprete obtiene un sitio preferente, casi profético. Es así como el espacio personal entra en juego. Propio, íntimo, este espacio difícilmente tangible parece accesible únicamente mediante la experiencia. Construido por el movimiento, ocupado por el cuerpo, se convierte en el territorio del intérprete. Teorizado por la Geografía postmoderna, este espacio se torna metafísico, y se nutre tanto de la realidad contextual de la interpretación como de todas las reservas ideales que cargan su aprehensión. De hecho, configura las imágenes emblemáticas del género y nos devuelve *in fine* a las representaciones espaciales abordadas a escala macro-geográfica.

Esta tercera escala de observación nos permite leer el flamenco en su territorialización. Une el fenómeno con la cuestión del poder, observando los movimientos regionalistas y nacionalistas que se lo apropian. También detalla la relación local/global que nace de la internacionalización del flamenco. El enfoque regional y su implicación política demuestran que Andalucía no tiene ni ha tenido el monopolio del flamenco. Sin embargo, hemos visto que es común circunscribir allí el fenómeno. Las modalidades de apropiación pueden ser estudiadas a través de la escritura de los “estatutos de autonomía” de la comunidad autónoma

andaluza. El Estatuto de 2007 recoge en su capítulo II, artículo 68.1, la “competencia exclusiva” del flamenco. También se observa dicha apropiación en el documento de candidatura del flamenco para formar parte de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO. Los juegos de poder que oculta el flamenco aparecen en la cúspide de los niveles oficiales. Así, ciertos aspectos de la política andaluza deben ser tratados detenidamente. Podemos tomar como ejemplo el predominio de la dimensión económica sobre la sociocultural en los discursos que justifican el interés institucional andaluz en el flamenco como recurso territorial. Observamos además que, de la causa regional a la causa nacional, la justificación política acusa incoherencias. La causa andaluza, que suele atenuar las oposiciones internas, fuera del territorio andaluz divide y relativiza el debate flamencológico. Esta vertiente se relaciona más con la vinculación regional que ha conseguido el flamenco con Andalucía a través de la UNESCO. El flamenco también interesa al largo proceso de construcción del nacionalismo español, al igual que a una mayoría de artistas de fuera de las fronteras andaluzas. Es así que, definido como el operador de una confluencia conceptual, artística, festiva y política, el flamenco es considerado como un potente elemento de identidad nacional. Pero, los efectos contraproducentes de la causa nacionalista se constituyen en la relativización del espacio de emergencia y hacen cada vez más estéril el debate sobre los orígenes geográficos: entre lo local y lo global.

Es definitivamente con la patrimonialización cuando la dimensión territorial se vuelve inexorable. El flamenco, que pudo verse como una construcción nacionalista y europea, consiguió su inscripción en la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Aquí, su representación geográfica encuentra un equilibrio territorial (la nación) entre lo local y lo global. El político desarrolla así el papel de mediador entre el espacio sociocultural andaluz y el espacio económico, reivindicado en ocasiones por Madrid. En este consenso, una unanimidad invita a la internalización del género, bajo condición de que se refiera a las representaciones construidas por los actores del proceso de patrimonialización. Las cada vez más numerosas giras internacionales de los artistas y las oleadas sucesivas de emigración difunden el flamenco en Europa y el resto del Planeta. Francia, EE.UU. o Japón, centros neurálgicos del flamenco global, son claros ejemplos más evidentes que ilustran este proceso.

### III-3- Del análisis escalar a la interespacialidad

Podríamos finalmente inscribir el fenómeno en un análisis multiescalar que proponiendo una descripción de los espacios, lugares y territorios del flamenco, utilizara los términos generales definidos por el corpus de geógrafos musicales. Si cada etapa, cada escala de observación, lograra relacionar el objeto con los principios activos de la disciplina, insistirían progresivamente en la necesidad de reunirlos por analizar el fenómeno en su complejidad. Los indicadores de esta necesidad nacen con las problemáticas transversales que plantea la geografía de la música. El análisis espacial, la geografía humanista, el análisis territorial... serán pues enfocados de manera complementaria. Apoyándonos en el *pensamiento complejo* de Le Moigne et Morin (1999) progresaremos en las relaciones interespaciales del flamenco.

Los juegos de oposición que funden la definición del género (local/global, publico/privado, individual/colectivo...) revelan ciertas tensiones en la calificación de los espacios del flamenco. Los discursos que forman sus contextos de interpretación, que son entre otros el nacionalismo, el romanticismo, el fatalismo, el modernismo, el franquismo, el andalucismo y el gitanismo (Washabaugh, 1995), merecen ser analizados. Dicho de otra manera, la construcción del marco geográfico de análisis del flamenco llevaría a imaginar que las grandes líneas de la calificación de estos espacios serían trazadas por discursos globalizadores o sea, discursos colectivizados que traicionarían una pertenencia a tal o cual

“mundo”(Becker, 1988). Sin comprometernos a una lectura sociológica de esta afirmación, pensamos que los nudos que determinan esta pertenencia se sitúan en la articulación entre prácticas y apropiación. Con ella, los binomios producción-consumo, creatividad-reproducción, público-privado, individual-colectivo, social-cultural, autenticidad-pureza... jalonan territorios imaginarios y espacios vividos. Sería muy interesante conocer el papel que desempeñan en la calificación de los espacios flamencológicos.

Los retos de la calificación de los espacios están revelados por la construcción de un imaginario andaluz. Los discursos que emergen son el resultado de una lectura subjetiva de la observación del fenómeno y de una voluntad encubierta de hacer de él un objeto de acción, es decir, de instrumentalizarlo. Para reafirmar el potencial activo de la geografía de la música, podríamos pues cuestionar las grandes líneas de la acción flamencológica. Estas pasan primero por el concepto de patrimonialización. Poniendo cara a cara las políticas de conservación y desarrollo, se supone que la patrimonialización nace de las reacciones producidas ante los riesgos de pérdida de autenticidad. Por lo tanto, dichas políticas producen efectos perversos. La patrimonialización también engendra riesgos. Las referencias identitarias parecen base de estos efectos no intencionados de la acción. Los procesos de *gitanización* y de *andaluzación* deben ser aclarados, al igual que los dispendios financieros que constituyen el museo del flamenco en Sevilla o la Ciudad del Flamenco en Jerez.

Sin embargo, suponemos que la noción de “recurso territorial” (Gumuchian; Pecqueur, 2007) permite leer la emergencia de esta movilización del género. Las iniciativas locales parecen confirmarlo. Consolidado como un recurso específicamente andaluz, el flamenco se ha convertido en un elemento clave del desarrollo territorial. Visto como un constructo de actores locales en un contexto de resistencia de los territorios contra los mecanismos de globalización, se inscribe a su vez como objeto y sujeto en los proyectos locales. Quizás podríamos ir más allá diciendo que los principios del “ser flamenco” están fundidos en la sociedad andaluza. El flamenco no se moviliza únicamente como recurso social, económico o cultural, también infiltra el pensamiento planificador y se convierte en recurso espacial ideal. La improvisación como modelo de acción, nos autoriza por ejemplo a considerar el flamenco como un recurso simbólico y cognitivo.

La geografía del flamenco se anuncia pues apasionante, espacialmente en las relaciones rural/urbano, público/privado o local/global, pero tendríamos primero que superar las barreras del pensamiento simple y unidireccional. La cuestión identitaria, que trata sobre la propiedad del flamenco y funda una problemática geográfica ligada a los espacios de emergencia, de producción y de difusión, debe de ser enfocada con prudencia. Otras dualidades también pueden ser prolíficas en este proceso: pureza/autenticidad, tradición/modernidad, dentro/fuera, individual/colectivo, oriente/occidente, cotidiano/evento, masculino/femenino... siempre y cuando se consideren desde la *interespatialidad*. La exploración de los entre-lugares de cada dúo nos ayudará a comprender mejor las relaciones que existen entre espacios, lugares y territorios del flamenco. Así pues esperemos progresar sobre una geografía compleja del fenómeno musical.

#### IV- Elementos de conclusión

El flamenco es un fenómeno que, como otras expresiones musicales (jazz, blues, tango...) abarca mucho más que sus dimensiones musicológicas, artísticas o culturales. La Geografía encuentra en él los índices y marcadores que le interesan. Por su inscripción espacial, en referencia a su localización geo-histórica y territorial, pasando por los paradigmas socioculturales e identitarios que lo determinan, el flamenco es un objeto geográfico. Su análisis multiescalar, que propone la descripción de sus espacios, lugares y territorios, y las relaciones interespaciales que contribuyen a crear permiten borrar los límites del debate flamencológico y pensar en los procesos de especialización y de territorialización en los que participa.

Confirmando que “la concepción de la partición fue y continúa dominante en el universo de las ciencias sociales”<sup>26</sup>, el flamenco no contraviene la regla. Sin embargo, aceptar la complejidad del fenómeno e inscribirlo en una lectura metodológica del pensamiento complejo nos permite sobrepasar estas oposiciones. El *principio hologramático* de Morin (1999) y su aplicación al espacio es pues susceptible de “modificar muy seriamente nuestros modos de aprehensión de los objetos de investigación, especialmente en lo que concierne a la visión clásica que los geógrafos posean del encasillamiento y la jerarquización de las escalas”<sup>27</sup>. Es lo que esperamos del análisis interescalar del flamenco. Podría ayudarnos a aventurar en el terreno de la acción dónde se reúnen los conocimientos del género.

Acabaremos esta proposición insistiendo en la incertidumbre que acompaña el análisis del flamenco. “Sabemos que por los territorios inexplorados no hay cartografía, ni desviaciones exactas capaces de garantizar el abordaje, ni rutas que nos conduzcan siempre a un lugar seguro. Está claro también que son los artistas a quienes tenemos que exigir la actitud de osar y explorar esos nuevos espacios, espacios imprecisos de la repetición y la experimentación, porque es solamente ahí donde reside la creatividad”<sup>28</sup>. De esta manera, el cantaor flamenco Manuel Agujetas en “*Palabras de Flamenco*” confirma que el género está aún en sus balbuceos y que en esta “guerra” de los orígenes de «lo que se llama « flamenco » quizás lo sea sólo para mañana»<sup>29</sup>. El fallecido Enrique Morente, otra figura del cante, acorde con Agujetas, apunta: «de cualquier modo creo que el origen del flamenco es el instante en cual nace la verdad; en una fiesta, una habitación, sobre una escena; cuando sale la pizca, cuando sale una expresión autentica, cuando sale la verdad. Eso es, eso es el origen. El origen puede ser mañana»<sup>30</sup>.

## Agradecimientos

Gracias a José Manuel Crespo Guerrero, de Jaén, por sus correcciones y comentarios.

## Bibliografía

- Anderson B. ; Morton F. ; Revill G., 2005, “Editorial. Practice of music and sound”, in *Social & Cultural Geography*, vol.6, nº5 (special), p.639-644.
- Apprill C. et Dorier Apprill E., 1998, « Espaces et lieux du tango. La géographie d’une danse, entre mythe et réalité ». in *Le Voyage inachevé...* à Joël Bonnemaïson, Paris, ORSTOM-Prodig, p.583-590.
- Balouch A., 1955, *Cante jondo, su origen y evolución*, Madrid: Ediciones Ensayos.
- Bandt R., Duffy M., MacKinnon D. (eds), 2007, *Hearing Places: Sound Place Time Culture*, Cambridge Scholars Publishing.
- Becker H., 1988, *Les Mondes de l’art*, Paris, Flammarion.
- Bennett A., Hawkins S., 2004, *Music, space and place*, Sheila Whiteley, Aldershot.
- Berque A., 2000, « Acoustique n’est pas musique (et géométrie n’est pas géographie) », in *L’Espace Géographique*, tome 29, nº3, vol.2, p.279.
- Bertrand B., 1968, « Paysage et géographie physique globale. Esquisse méthodologique », *Rev. géogr. Pyrénées et S.-O.*, 39, 3, Toulouse, p. 249-271.
- Blas Vega J. ; Ríos Ruiz M., 1988, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Ed. Cinterco, Madrid.
- Bourdeau P., 2009, « Les Rolling Stones en tournées », *La GéoGraphie*, nº6 - nouvelle formule, p.84-87.
- Byklum D., 1994, “Geography and Music, Making the Connection”, in *Journal of Geography*,

26 Lévy&Lussault, 2003, *op.cit.*, p. 329.Traducción del autor.

27 Ibidem, p. 331.

28 Suarez Japón, 2006, *Escritos flamencos*, Ed. Diario de Cádiz-Diario de Sevilla, p. 190.

29 « *Palabras de flamencos* », UNIA, 2003.

30 In Gamboa, 2005, *op.cit.*, p. 447.

- vol.93, n°6, pp.274–278, Geography Framework for the 1994 National Assessment of Educational Progress Geography for Life: National Geography Standards.
- Caffarena A., 1964, *Geografía del cante andaluz*, Málaga.
- Calenge P., 2002, « Les territoires de l'innovation : les réseaux de l'industrie de la musique en recomposition », *Géographie, Économie, Société*, 4(1), p.37-56.
- Camacho Galindo P., 1969, *Andalucía y su cante*, Sevilla: S.N.
- Campos R. ; Donin N. ; Keck F., 2006, "Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », in *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n°14, dossier « Musique et sciences humaines : rendez-vous manqués ?, p.3-18.
- Canova N., 2012, *L'imaginaire géographique à l'épreuve du phénomène musical*», tesis de doctorado - dir Soubeyran O., Universidad de Grenoble.
- Canova N., 2013, "Music in French geography as space maker and place marker", *Social & Cultural Geography*, vol.14, n°8, p.861-867.
- Canova N., 2014, *La musique au cœur de l'analyse géographique*, L'Harmattan, col. «Musique et sciences sociales» dirigée par A-M Green - Préface de J-P. Augustin.
- Canova N., Bourdeau P., Soubeyran O., (Dir.), (2014), *La petite musique des territoires : art, espace et sociétés*, CNRS-Éditions - Postlude de S. Waterman.
- Carney G.O. (Dir.), 1978, *The Sounds of People and Places: A Geography of American Music From Country to Classical and Blues to Bop*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1ère édition [4ème ed. 2003].
- Carney G.O., 1974, "Bluegrass Grows All Around: The Spatial Dimensions of a Country Music Style." *Journal of Cultural Geography*, vol.73, no. 4, 1974, p.34-55.
- Carney G.O., 1990, "Geography of Music: Inventory and Prospect", in *Journal of Cultural Geography*, n°10 (Spring/Summer), p.35-48.
- Cohen S., 1995, "Sounding out the city: music and the sensuous production of place", in *Transactions of the Institute of British Geographers*, n°20, p.434-446.
- Colomer J., 2005, « La musique en République de Guinée : rôle et enjeux dans la construction d'un territoire », *Géographie et Culture*, n°55, p.23-40.
- Connell J. ; Gibson C., 2003, *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*, Routledge.
- Cook I. ; Crouch D. ; Naylor S. ; Ryan J. (Dir.), 2000, *Cultural Turns/geographical Turns*, Prentice Hall, Harlow.
- Cruces Roldan C., 2002, *Más allá de la música: antropología y flamenco, Vol I et II, Sociabilidad, transmisión y patrimonio*, Signatura Ediciones de Andalucía, Sevilla.
- Debarbieux B., 1995, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », in *L'Espace Géographique*, n°2, p.97-112.
- Dubus C., 2009, « Rap, entre lieux et réseaux : Etats-Unis, France, Tanzanie », in Raibaud Y. (Dir.), 2009, *comment la musique vient-elle au territoire*, MSHA, Pessac, p.141-152.
- Escal F., Imbert M. (Dir.), 1997, *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*. Actes du colloque, Maison des sciences de l'homme, Paris, 10 et 11 février 1993, l'Harmattan.
- Escribano A., 1990, *Y Madrid se hizo flamenco*, Cinterco, Madrid.
- Etienne S., Guibert G., 2006, « La notion de scène locale comme mécanisme de construction de territoires musicaux. L'exemple des scènes punk et metal du bocage vendéen », communication à la journée scientifique géographie et musiques: quelles perspectives?, Université Paris IV-Sorbonne, 8 juin 2006.
- Falla (de) M., 1922, *El cante jondo*, Granada.
- Fanise P., 2002, «Vers une nouvelle Andalousie», *Mediterranea*, n°16, p.24-25.
- Fluckiger A., 1997, « MT et droit «postmoderne» : la planification «émergente» », in Decoutère S., Ruegg J., Joye D., *Le management territorial. Pour une prise en compte des territoires dans la nouvelle gestion publique*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes.
- Ford L.R., 1971, "Geographic Factors in the Origin, Evolution, and Diffusion of Rock and Roll Music" in *Journal of Geography*, n°70(8), 1971, p.455-464.
- Foucher M., (Dir.), 1996, *Les ouvertures de l'opéra : une nouvelle géographie culturelle ?*, Presses universitaires de Lyon.

- Gamboa J.M., 2005, *Una historia del flamenco*, Espasa Calpe, Madrid.
- Gironcourt (de) G., 1927, « Géographie musicale », *La Géographie*, nov.-déc., p.292-302.
- Gironcourt (de) G., 1932, *Une science nouvelle : la géographie musicale*, Université de Nancy.
- Gonzalez Climent A., 1955, *Flamencología*, Madrid, ed. Demofilo.
- Goré O., 2009, « La musique bretonne, entre régionalisme culturel et politique publique de la culture », in Raibaud Y. (Dir.), *Comment la musique vient au territoires ?*, MSHA, Pessac, p.235-249.
- Green A-M., 1998, *Musique de métro: approche des musiques vivantes urbaines*, L'Harmattan.
- Grésillon B., 2002, *Berlin, métropole culturelle*, Mappemonde: Belin.
- Grésillon B., 2009a, « La musique à Berlin, une symphonie en trois mouvements », in Raibaud Y. (Dir.), 2009, *comment la musique vient-elle au territoire*, MSHA, Pessac, p.105-120.
- Grésillon B., 2009b, « Berlin, capitale musicale », *La Géographie*, n°6 nouvelle formule, p.28-31.
- Grimaldos A., 1998, *Panorama del flamenco*, FNAC-Espagne.
- Grisson L., 2000a, «Espace et musique: répons de Boulez», in *L'Espace Géographique*, tome 29, n°1, p.87-89.
- Grisson L., 2000b, «Attitude scientifique moderne classique » et « arriération de la mixture positif-humaniste », in *L'Espace Géographique*, tome 29, n°3, p.279-280.
- Guiu C., 2006, « Géographie et musiques : état des lieux. Une proposition de synthèse », *Géographie et cultures*, n°59, p.7-29.
- Guiu C., 2009, « A l'écoute des territoires », *La Géographie*, n°6 nouvelle formule, p.24-25.
- Gumplowicz P. ; Rostain M., 1978, "Notes sur l'aménagement du territoire musical", in *Vie quotidienne en milieu urbain*, Supplément aux annales de la recherche urbaine, p.481-493.
- Gumuchian H. ; Pecqueur B. (dir.), 2007, *La ressource territoriale*, Economica : Anthropos.
- Knafou R., Bruston M., Deprest F., Duhamel P., Gay J.-C. et Sacareau I., 1997; "Une approche géographique du tourisme", *Espace géographique*, n° 3, pp. 193-204.
- Knight D.B., 2006, "Geography of the orchestra", *Geojournal*, 65, p.33-53.
- Kong L., 1996, "Popular music in Singapore: local cultures, global resources and regional identities", in *Environment and Planning D: society and space*, n°14, p.273-292.
- Krim A., 2007, "Appalachian Songcatcher: Olive Dame Campbell and the Scotch-Irish Ballad", *Journal of Cultural Geography*, 29(1), p.91-112.
- Labussière O., 2014, «Pensée aménagiste et théories cliniques. Le médecin-musicien, une figure à redécouvrir», in CANOVA et alii., (Dir.), *La petite musique des territoires : art, espace, société*, CNRS Éditions, col. Alpha, p.156-169
- Lamantia F., 2005, *L'opéra dans l'espace français*, Paris, Connaissance et savoir, 484p.
- Lamantia F., Roberto A., 1996, «L'offre audio-visuelle», in Foucher M., (Dir.), 1996a, *Les ouvertures de l'opéra : une nouvelle géographie culturelle ?*, Presses universitaires de Lyon, p.175-190
- Larrea Palacin A., 2001, *El flamenco en su raíz*, Signatura Ediciones de Andalucía, Sevilla.
- Lazarotti O., 2004, « Franz Schubert était-il viennois ? », *Annales de Géographie*, n° 638-639, juillet-octobre 2004, p. 425-444.
- Le Moigne J.-L. ; Morin E., 1999, *L'intelligence de la complexité*, Paris: L'Harmattan, 1999.
- Leblond B., 1991, *El cante flamenco, entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Cinterco, Madrid.
- Lefranc P., 1998, *Le cante jondo: le territoire, le problème des origines, les répertoires*, Faculté des Lettres de Nice.
- Lemogodeuc J. M. ; Moyano F., 1994, *Le flamenco*, Presses universitaire de France.
- Leroux X., 2007, « Pour une géographie de la musique traditionnelle dans le nord de la France », *Bulletin de la société géographique de Liège*, n°49, p.59-65.
- Lévy J., 1994, «Espaces, contrepoints, - des géographies musicales», in *Espaces, Les Cahiers de l'IRCAM*, Centre Georges Pompidou, p.145-166.
- Lévy J., 1999, *Le tournant géographique*, [Chap.12 : « Les promesses de l'improbable : espace et musique »], Belin.
- Leyshon A., Matless D., Revill G. (eds.), 1998a, *The place of music*, Guilford Press, New York.
- Manassi Panitz L., 2012, "Geografia e música: uma introdução ao tema", *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XVII, n° 978, Universidad de Barcelona.



- Manfredi Cano D., 1983, Cante y baile flamenco, ed. Everest, col. Guía Everest.
- Manfredi Cano D., 1988[1954], *Geografía del cante jondo*, Universidad de Cádiz.
- Marié M., 1989, «Préface», in Kalaora B. ; Savoye A., 1989, *Les inventeurs oubliés. Le Play et ses continuateurs aux origines des sciences sociales*, Champ Vallon.
- Montes C., 1996, «Les lieux mythique de l'opéra», in Foucher M. (Dir.), « Les ouvertures de l'opéra : une nouvelle géographie culturelle ? », p.49-57.
- Morin E., 1999, *Relier les connaissances*, Le Seuil.
- Nash P.H., 1968, "Music region and regional music", *Deccan geographer*, vol.6 n°2, p.1-24.
- Nash P.H., Carney G.O., 1996, "The seven themes of music geography", in *The Canadian Geographer*, n°40(1), p.69-74.
- Pailhé J., 1998, «Le jazz: mondialisation et territorialité», in *Mappemonde*, n°51, vol.3, p.38-43.
- Pailhé J., 2004, «La musique dans le processus identitaire en Europe centrale», in *Annales de géographie*, n°113, p.445-468.
- Pasqualino C., 1998, *Dire le chant. Les gitans flamencos d'Andalousie*, CNRS édition – MSH Paris.
- Pendanx M., 2006, « Les bandas revisitent les lieux », *Géographie et cultures*, Paris, L'Harmattan, n°59, p.27-41.
- Pizepan C., 2009, *Les étapes du développement du flamenco en France*, gsbblogs.uct.ac.za/walterbaets/files/2009/09/anthropo, consulté 22 mai 2011.
- Raibaud Y. (Dir.), 2009, *Comment la musique vient au territoire ?*, MSHA, Pessac.
- Raibaud Y., 2005, *Territoires musicaux en régions. L'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine*, MSHA, Pessac
- Raibaud Y., 2006, « Fêtes musicales : expérience de la ville et performativité », in *Géographie et musique, quelles perspectives*, revue *Géographie et cultures* n° 58, p.87-104.
- Raibaud Y., 2008, « Présentation - Les musiques du monde à l'épreuve des études postcoloniales », *Copyright Volume !: Géographie, musique et postcolonialisme*, n°6-1/2, p.5-17.
- Rérat P., 2006, «Le rap des steppes: l'articulation entre logiques globales et particularités locales dans le hip-hop mongol», communication in *Colloque «géographie et musiques: quelles perspectives?*, Université Paris IV-Sorbonne, 8 juin 2006.
- Rios Ruiz M., 2002, *El gran libro del flamenco*, volumen I – Historia y Estilos, Calambur.
- Rodríguez Iglesias F., 2001, *Proyecto Andalucía: Antropología. Folclore y flamenco*, Ed. Publicaciones Comunitarias de Andalucía.
- Romagnan J. M., 2000, « La musique : un nouveau terrain pour les géographes », in *Géographie et culture* n°36, pp.107-126.
- Ruiz Ortega J.L., 2005, *Triana: historia urbana y personalidad geográfica*, Ayuntamiento de Sevilla.
- Schuchardt H., 1881, "Die cantes flamencos", Sonderabdruck aus der Zeitschrift für Romanische philologie, V, Halle, Druck von E. Karras.
- Sevillano Miralles, A., 1996, *Almería por tarantas. Cafés cantantes y artistas de la tierra*, IEADPA, 33, Almería.
- Smith S.J., 1994, "Soundscape", in *Area*, n°26, 1994, p.232-240.
- Smith S.J., 2000, "Performing (Sound)world", *Environment and Planning D: Society and Space*, n°18, p.615-37.
- Soubeyran O., 2014, *Pensée aménagiste et improvisation. L'improvisation jazz et l'écologisation de la pensée aménagiste*, ed. Archives Contemporaines, Paris.
- Steingress G., 2007, *Flamenco postmoderno. Entre tradición y heterodoxia. Un diagnostico socio-musicologico (Escritos 1989-2006)*, Signatura ediciones
- Stokes M., 1994, *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*, Berg, Oxford.
- Suarez Japon J-M., 1995, "La Geografía y el Flamenco", in Collectif, *Historia del Flamenco*, Tarréssos, vol.6, p.389-425.
- Suarez Japon J-M., 2007, "Geografía del flamenco", Universidad de Sevilla, article en ligne sur [www.us.es](http://www.us.es), consulté en mars 2007.
- Thède N., 2000, *Gitans et flamenco, les rythmes de l'identité*, L'Harmattan, Paris.
- Torres Cortes J-C., 1996, "Los Cantes de Almería. La geografía del cante jondo y la antología de Perico del Lunar", In *El Olivo*, n°36, oct.1996, p.8-16

- Vauchey J.-P., 1987, "Pour une géographie critique des espaces sonores", *Netcom*, vol. 1, n°1, p. 201-246.
- Washabaugh W., 1995, "The politics of passion: flamenco, power and the body", *Journal of Musicological Research*, 15, p.85-112.
- Washabaugh W., 1996, *Flamenco, Politics and Popular Culture*, ed. Berg, Oxford – Washington D.C.
- Waterman S., Brunn S.D. (eds.), 2006, "Geography and music", numéro spécial de la revue *GeoJournal*, n°65, Springer.

