

La ciudad que hace música y la música que hace ciudad: hacia la promesa de la ciudad-arte

The city that makes music and music that makes the city: towards the promise of the art-city

Eduardo Neve

Universidad de Durham, Gran Bretaña
eduardoneve@gmail.com

En la noción de "fábrica de lo sensible" se puede entender en primer término la constitución de un mundo sensible común, de un hábitat común, mediante el trenzado de una pluralidad de actividades humanas. Pero la idea de "división de lo sensible" implica algo más. Un mundo "común" no es nunca simplemente el ethos, la estancia común resultante de la sedimentación de un cierto número de actos entrelazados. Es siempre una distribución polémica de las maneras de ser y de las "ocupaciones" en un espacio de posibles. Jaques Rancière. La división de lo sensible.

Resumen. En este texto presentamos unas ideas iniciales sobre la relación entre música, ciudad y arte. Planteamos la relación primero considerando algunas contribuciones al tema que han puesto de relieve la manera en que las ciudades dan lugar a la música, y después sugiriendo que es de igual importancia pensar las formas en que la música da lugar a situaciones urbanas. Finalmente, partiendo de estas ideas, proponemos las nociones de entonación y composición para pensar la posibilidad de ciudades cuya relación con lo artístico no está limitada a espacios institucionalmente asociados al arte, como pueden ser las galerías o las salas de concierto, sino que lo artístico se abre como disposición de ser en las ciudades, en lo que denominamos la ciudad-arte.

Palabras clave. Ciudades musicales; sensorialidad; composición; entonación; ciudad-arte.

Abstract. This text introduces some preliminary ideas about the relationship between music, the city and art. We approach this first by considering some contributions that have called attention to the way cities make music, and then suggest that it is just as important to think about the way that music leads to urban situations. Finally, based on these ideas, we propose the notions of intonation and composition as ways of thinking about the relationship of art and the city as not limited to institutional spaces associated with art, such as galleries or concert halls, but widened to a disposition toward life in the city which we call the art-city.

Keywords. Musical cities; sensuousness; composition; intonation; art-city.

La ciudad que hace música

Varios estudios han planteado la relación entre la música y los lugares: la música como expresión de un lugar resulta de la combinación de elementos de ese lugar que son traducidos auditivamente, de tal suerte que se puede hablar de la identidad musical de los lugares (ver, por ejemplo, las contribuciones a Andrew Leyshon, David Matless y George Revill, 1993). Al considerar específicamente los lugares urbanos y las ciudades en relación a la música, uno de los elementos que emergen en trabajos existentes es que las ciudades condensan una serie de condiciones propicias para la producción musical (Francisco Cruces, 2004) lo cual explica la proliferación de expresiones musicales en las ciudades: conciertos, reproducción de música en espacios públicos, creación musical en circuitos urbanos de producción; y sobre las ciudades: representaciones urbanas a partir de la música y sus letras, y evocación de lugares de ciudades en canciones. Podemos pensar entonces la ciudad como un espacio generador de música, la ciudad como compositora

musical. Aquí abordamos esta cuestión a lo largo de dos ejes: primero, atendiendo a las relaciones y los circuitos urbanos que dan lugar a la creación musical; segundo, tomando en cuenta las diversas maneras en que la ciudad inspira la producción musical y cómo la ciudad va figurando en varias expresiones musicales.

Las investigaciones de corte histórico sobre la vida musical de las ciudades han puesto de relieve que con el crecimiento de las ciudades la producción dejó de ser mediada exclusivamente por la Iglesia, y se fue retomando la improvisación y el intercambio de ideas musicales en las calles y las plazas, dando lugar a la generación de nuevas formas musicales bajo distintos lineamientos sobre lo permitido y lo fomentado en cuanto a la forma artística (Barra Boydell, 2001). En el monumental trabajo sobre la esfera pública y sus dimensiones espaciales, Jürgen Habermas hace énfasis en el importante papel que jugaron las ciudades en llevar los escenarios de ejecución artística a un público no aristocrático (Jürgen Habermas, 1999). El crecimiento de las ciudades desde el siglo XVIII llevó consigo el desarrollo de cafés, bares, restaurantes y diversos sitios que fueron requiriendo música de fondo o de acompañamiento, así como la construcción de salas de concierto que fueron aumentando de tamaño para albergar a un público cada vez más numeroso (Meghan Stevens, 2009). El resultado de este proceso fue una proliferación de los tipos de espacios donde se iba componiendo y ejecutando la música, lo cual fue imprimiendo a la música con nuevos elementos. Por ejemplo, el desarrollo de la música sinfónica se dio a la par del aumento de tamaño de la sala de conciertos. Mientras durante la Edad Media y el Renacimiento, la música se escuchaba en espacios reducidos: música folclórica en las tabernas y las casas, y música de cámara en las cortes; con el crecimiento de las ciudades y el aumento de tamaño de las salas de concierto, el espacio a llenar con la música fue demandando volúmenes más altos (Meghan Stevens, 2009). Por lo tanto, podemos encontrar un paralelismo entre el desarrollo de formas sinfónicas en la música y de morfologías urbanas.

Adicionalmente, las ciudades han ido propiciando la conformación de circuitos del gusto (Pierre Bourdieu, 1995) en los que el arte es mediado por intercambios simbólicos en distintas redes sociales que emergen típicamente en las ciudades. Estos circuitos van marcando ciertas *reglas del juego* que generan tipos específicos de música –así esta no sea considerada tradicionalmente como música urbana–. Conforme un estilo de expresión musical se va asociando a su lugar de origen, la asociación adquiere una dimensión normativa: se convierte en punto de referencia para nuevas producciones musicales. Como Peter Webb ha mostrado para el caso de Bristol, ha sido principalmente a través de redes de interacción social ancladas en sitios urbanos que se ha ido consolidando el llamado ‘sonido Bristol’ (Peter Webb, 2004). Estas redes no se limitan únicamente a los grupos que escuchan y comentan la música, sino también a los circuitos de producción: casas disqueras, centros de eventos, bares, etc. En este sentido cabe observar que la creación musical en las ciudades no es únicamente de tipo artesanal o espontáneo, sino también la de tipo más instrumental, comercial y calculado. La aglomeración de ciertos músicos y artistas del sonido en ciertas ciudades no responde únicamente a la interacción musical y dialógica entre los creadores, sino también a las presiones financieras de incorporar

circuitos de producción musical en las ciudades para hacerlas más atractivas a la inversión internacional (Richard Florida, 2009).

Pasando al segundo eje de nuestro análisis, consideramos el proceso por el cual la ciudad deviene un elemento inspirador en la creación musical. Aquí elaboramos la idea de que la ciudad constituye la paleta de colores con los que los músicos dibujan sus melodías, la colección de fragancias con las que componen sus armonías y la batería de temporalidades con las que construyen sus ritmos, y al hablar de músicos no nos referimos únicamente a los músicos profesionales o consolidados como tal, sino a la mente musical en todos nosotros (Lori Custodero, 2005). Como hemos argumentado en otro texto, en las formas de imaginar los lugares por las personas, nos encontramos con toda una dimensión auditiva que tiene frecuentemente estructuras musicales –es decir, que independientemente de la música que sea ejecutada en los lugares, las personas evocan elementos musicales en sus imaginarios espaciales (Eduardo Neve, 2012)–. Los músicos en particular han encontrado en las ciudades importante inspiración para sus melodías (ver, por ejemplo, Volkan Aytar y Azer Keskin, 2007; Stephen Daniels, 2006; Sheila Whiteley, Andy Bennett y Stan Hawkins, 2004). Esto, en gran medida se debe a que las ciudades ofrecen numerosos materiales narrativos: las ciudades despliegan sitios llenos de historias que buscan articulaciones diversas, y la música como arte narrativo a través de la secuencia organizada de sonidos se constituye como un importante medio de expresión (Ruth Finnegan, 1998).

La música que hace ciudad

El estudio de la relación entre música y ciudad con frecuencia se ha centrado en las formas en que las ciudades proveen a los músicos con materiales de expresión artística. Sin embargo, es posible también plantear que la música puede proveer a las ciudades con materiales de renovación de lo urbano. Con el propósito de pensar esta direccionalidad de la relación entre música y ciudad, consideramos cómo la música como fenómeno sonoro y social ha figurado y se ha manifestado en las ciudades catalizando formas urbanas de relaciones sociales, y abordamos el tema a través de dos ejes: primero, un trazo genealógico sobre las condiciones bajo las cuales la música se ha ido presentando en las ciudades en distintos contextos sociohistóricos; segundo, una consideración de las maneras en que la música como actividad artística es una actividad de hacer ciudad, o en otras palabras, las maneras en que la música es generativa de lo urbano.

Los estudios en etnomusicología han venido señalando desde hace varias décadas que las tramas de relaciones que se tejen entre la música y lo social son tan profundas que resulta problemático pensar en la música como un fenómeno aislado e independiente (Alan Merriam, 1964). Sin embargo, ha sido útil hacerse la pregunta de cuándo comenzó a figurar la música en la ciudad, pues ha llevado tanto a los arqueólogos como a los antropólogos a darse cuenta de que, por un lado, la reconstrucción de prácticas musicales de otros tiempos lleva también a la reconstrucción de buena parte de la vida social de las ciudades (ver, por ejemplo, Fiona Kisby, 2001), y que, por otro lado, es probable que las prácticas musicales –

por lo general, con una importante componente colectiva– fueran uno de los elementos decisivos en la formación de los asentamientos humanos más antiguos durante la revolución neolítica (John Blacking, 2006).

A la fecha no se han realizado estudios diacrónicos o de comparación trans-temporal sobre la música en distintas ciudades a lo largo del tiempo. No obstante, existen investigaciones sobre casos específicos de los que podemos partir para ir identificando algunas líneas de análisis. Por ejemplo, en la compilación de investigaciones sobre el desarrollo de la vida musical en las ciudades renacentistas (Fiona Krisby, 2001) se identifica un paralelismo entre el aumento de densidad de relaciones en el contexto urbano y el intercambio de ideas musicales a través de la improvisación y la enseñanza informal. Buena parte de la música de la que quedan rastros era música religiosa que se originaba en distintas iglesias y monasterios, y el surgimiento del patronazgo aristocrático fue insertando la producción artística en círculos culturales mediados por la corte (Barra Boydell, 2001). Sin embargo, la música circulaba entre las calles y pasaba frecuentemente de las instituciones a las plazas públicas, catalizando el intercambio simbólico y cultural. En su estudio de la Roma del siglo XVII, Frederick Hammond muestra cómo el patronazgo artístico del Papa Urbano VII Barberini daba lugar a numerosos festivales públicos donde la música era un elemento clave del espectáculo con el que se buscaba legitimar su posición política y su agrado por la gente. En estos festivales, numerosas ideas musicales que se transferían de una mente musical a otra servían como fondo lubricante de una socialidad que daba lugar a lo urbano (Frederick Hammond, 1994). Durante la constitución de las ciudades europeas del siglo XIX, cuando se intensifica la transición urbana con la revolución industrial, el espacio sonoro de las ciudades fue decisivo en la conformación de una experiencia urbana (Olivier Balaÿ y Jean-François Augoyard, 2003). En el caso mexicano, el estudio de Luis Santana muestra cómo la música fue uno de los elementos que fue dando cohesión a circuitos urbanos de intercambio cultural, no únicamente en la ciudad de México, sino también en otras ciudades del país, como fue el caso de Zacatecas, donde centra su estudio (Luis Santana, 2009).

Podemos entonces comenzar a vislumbrar a partir de estas investigaciones que la música, como forma social de organización de lo audible, introduce relaciones sonoras que se traducen en formas de hacer ciudad. La música en las ciudades puede pensarse como una pedagogía urbana en el plano de lo sensible, como una forma de introducir al sujeto en lo urbano a partir de la organización del sonido: al aumentar la densidad de sonidos, se intercambian melodías y ritmos, y en este proceso, el espacio comienza a vivirse de manera específicamente urbana. No sabemos cómo procesaríamos la ciudad con la razón práctica sin el elemento organizador de lo audible que aporta la razón estética de la sensibilidad musical.

Además de la componente pedagógica de la música en el contexto urbano en tanto pedagogía sonora-sensorial, podemos considerar la componente específicamente generativa de la música en las ciudades. Otra manera de pensar esta situación es lo que podemos llamar las formas en que la música inspira a la ciudad. Aquí usamos la noción de inspiración tal como es desarrollada por Peter Sloterdijk en tanto la 'infusión de un aliento

vital' que recompone la materialidad de los cuerpos y las situaciones (Peter Sloterdijk, 2003, p. 38). Como hemos planteado en otra investigación (Eduardo Neve, 2008) la música puede pensarse como una tecnología climática, de modulación de las atmósferas afectivas que componen una situación, engendrando situaciones urbanas, entendidas como la densificación de las relaciones sociales. Podemos tipificar este fenómeno en dos ramificaciones: cuando la música es utilizada para crear una burbuja delimitante de un espacio individual o de un grupo pequeño, en cuyo caso la densificación de relaciones sociales se compartimentaliza; y cuando la música se escucha en espacios públicos y sirve de elemento interconector entre distintas personas y grupos sociales que se encuentran en un espacio compartido.

En la primera instancia, destaca la investigación de Bull a propósito del uso en las ciudades de los aparatos personales de reproducción de sonido tales como radios personales, *walkmans* o *ipods*, que utilizan audífonos (Michael Bull, 2008). Bull muestra cómo al bloquear el sonido del entorno con los audífonos, el individuo ingresa en un segundo espacio personal en el que se vive por un lado una desconexión del lugar de la ciudad en el que se encuentra, y por otro lado, una conexión y vinculación con otros lugares evocados a través de la música. La situación urbana que se produce o intensifica a partir de estas prácticas musicales es la del anonimato y la individualidad (George Simmel, 1988).

En la segunda instancia, como mostramos en nuestra investigación sobre espacios de música callejera, la música que se escucha en espacios públicos es experimentada y vivida por los habitantes como una 'fragancia sonora' (Eduardo Neve, 2008), un aromatizante que proporciona un elemento compartido a las personas que se encuentran en un lugar común. Como las fragancias, la experiencia musical puede ser agradable o desagradable y puede servir tanto para reforzar relaciones de vinculación entre las personas, por breves que sean, o para marcar límites simbólicos a partir de la música y el sonido.

A primera vista, la música que se escucha en espacios públicos tiene un 'potencial urbano' más transformativo que la música que se escucha a través de los audífonos de manera individual. Sin embargo, es posible considerar también el aspecto creativo de la escucha individual de música con audífonos en las ciudades. Como ha identificado Jesús Cordero (2010), al escuchar la música a través de audífonos, las calles se fragmentan de nuevas formas de acuerdo con los patrones de escucha asociada a ciertos espacios, pero al mismo tiempo se pueden reforzar los vínculos afectivos con los lugares. Ante las diversas rupturas de sentido en los contextos urbanos, la experiencia musical, incluso cuando se despliega de forma individual, puede proveer a la persona de elementos regenerativos de su identidad, así como de elementos afectivos como la esperanza que transforman al espacio-tiempo que intersecta a la persona como un dominio de posibilidad (Ben Anderson, 2006). Lo especial de la música en espacios públicos, particularmente cuando se trata de música en vivo, es que se genera un espacio de interacción en el que la música responde también al público en un constante diálogo, a medida que los músicos se sintonizan con las audiencias (Paul Simpson, 2011).

Los vínculos entre turismo y música ponen también de relieve la manera en que la música es buscada frecuentemente por los turistas para vivir las ciudades visitadas de una forma más intensa. Como han mostrado Chris Gibson y John Connell (2005), la música genera buena parte del turismo urbano. En el caso específico de México la investigación de Ruth Hellier-Tinoco (2011) pone de relieve cómo en el turismo en México la música ha jugado un importante papel en la corporización de los lugares, mostrando cómo distintas ciudades se viven de manera particular a partir de las relaciones con la música en las prácticas turísticas.

Todo esto nos lleva a estar de acuerdo con Frédéric Lamantia (2003) en que la música tiene ‘efectos territorializantes’ –entendiendo la territorialidad como la semiotización del espacio: el otorgar sentidos al espacio que articulan las relaciones entre las personas, las ideas y la materialidad (Claude Raffestin, 2012)–. Por lo tanto, la cuestión de la música urbana como arte urbano y como el cruce entre la música y las ciudades (Francisco Cruces, 2004; Henry Torgue, 2005) puede plantearse, no únicamente como el arte que ocurre ‘en’ la ciudad, sino también como el arte que engendra a la ciudad.

Composición y entonación: Música y la promesa de la ciudad-arte

Hemos visto que la relación entre ciudades y música se da en una tensión bidireccional en la cual, simultáneamente las ciudades dan lugar a la música y la música da lugar a situaciones urbanas. La siguiente pregunta es bajo qué condiciones estas situaciones urbanas-musicales son situaciones artísticas. La pregunta es pertinente toda vez que diversos estudios, varios de ellos derivados de la escuela de Fráncfort, han mostrado que a la par del crecimiento urbano en el siglo XX ha habido un enorme crecimiento de redes comerciales de producción de diversos materiales visuales y auditivos bajo las denominadas ‘industrias culturales’. La música se ha usado no únicamente con fines inventivos y creativos, sino también como técnica de captura de la atención (Bernard Stiegler, 2002). En estos casos, la música ha servido para reforzar relaciones existentes que contribuyen a perpetuar el statu quo a través de un diseño de la subjetividad, los mundos de vida –entendidos como en la fenomenología en tanto horizontes de experiencia - y los patrones de sentir e imaginar (Bernard Stiegler, 2008; Nigel Thrift, 2011). Las ciudades se encuentran entonces frente a una des-singularización de las creaciones musicales por fuerzas comerciales que frecuentemente se vinculan a una ‘cultura global’ de repetición de clichés a los que se han acostumbrado las personas en procesos que se caracterizan más por la distracción que por la invención (Berriel Martínez, 2011). Por otro lado, los mismos procesos de globalización de tendencias musicales han llevado a constantes cambios y re-adaptaciones del material musical –incluso cuando se trata de materiales marcadamente comerciales– y estas reconfiguraciones frecuentemente se llevan a cabo en contextos urbanos (Néstor García-Canclini, 1990; José Valenzuela, 2004).

Para apuntar hacia las posibilidades de regenerar lo urbano desde el arte, retomamos de Rancière la idea de que el arte consiste en la capacidad de reinventar ‘la partición de lo

sensible', es decir, las divisiones entre lo visible y lo invisible, lo audible y lo inaudible, que se traducen en prácticas de inclusión o exclusión, en prácticas de hacer lugares (Rancière, 2002). Los potenciales artísticos de la música en las ciudades, por tanto, radican en la posibilidad de redibujar los regímenes de enunciación de lo urbano desde el dominio sonoro –en la medida en que la música dé voz a lo que antes no se escuchaba, resalte los murmullos que no han hallado formas de articulación para su expresión y con ello permita dar lugar a nuevos mundos, la música puede reforzar su condición artística–. En este proceso, la música dejaría de ser un mero instrumento de distracción y podría contribuir a situaciones de emancipación en las ciudades (Rancière, 2010). Un movimiento así tendría resonancias con las visiones de los situacionistas sobre las ciudades. Las ciudades condensarían posibilidades de 'situaciones' de reinención de mundos (Simon Sadler, 1998).

¿Cómo podemos pensar la relación entre ciudad y música de tal forma que se potencie la posibilidad del arte? Tomando en cuenta la co-producción y co-implicación entre ciudad y música, sugerimos que las nociones de composición y entonación pueden ser útiles para pensar formas de intensificar lo artístico de dicha relación. La noción de composición implica al mismo tiempo la generación de material musical y la combinación de elementos pre-existentes de tal forma que se generen nuevos materiales. Siguiendo a Gilles Deleuze (1995, p. 5), la combinación es *"el arte de agotar lo posible a través de disyunciones incluyentes"*. La composición involucra al arte de la combinación en la formación de algo nuevo a partir de ese agotamiento de lo posible que abre espacio a lo que antes era imposible –ésta es una disposición artística–. En la relación ciudad-música, la composición consiste en encontrar, a través de la distribución de lo audible, nuevas yuxtaposiciones, disyunciones y cortes de lo sonoro para reinventar las capacidades de imaginar auditivamente. Esta imaginación a través de lo auditivo incorpora elementos del medio construido así como relaciones sociales ancladas en espacio-temporalidades (Steven Feld, 1996). La noción de entonación tiene que ver al mismo tiempo con el arte de hacer coincidir las frecuencias vibratorias del sonido en patrones resonantes y con la disposición de empatía o de aproximación a un horizonte de experiencia. Aquí sugerimos, apoyándonos en trabajos anteriores (Eduardo Neve, 2008, 2010), que a través de la música, las ciudades pueden producir situaciones de entonación en las que diversos cuerpos pueden sintonizarse en frecuencias similares. La dimensión musical de las ciudades puede así facilitar la producción de colectividades a través de disposiciones de fusión de horizontes.

Aquí planteamos que para que la relación entre ciudad y música dé lugar a situaciones artísticas son necesarias tanto la composición, en tanto arte combinatorio que desde el plano sonoro redibuja en la imaginación los límites de lo posible para darle paso a la cristalización de nuevos mundos, como la entonación, en tanto disposiciones de empatía y fusión de horizontes que se facilitan con la música como trasfondo de generación de lo común. Composición y entonación son nociones que pueden orientar el pensamiento sobre lo urbano para identificar intersticios desde los que se puedan ir cristalizando colectividades desde una 'ciudad de los sentidos' (Kimberly DeFazio, 2011). Tomando en cuenta las co-implicaciones de ciudad y música, las nociones de composición y entonación pueden ser

útiles en el pensamiento sobre la posibilidad de la ciudad-arte: una ciudad donde se recuperan las posibilidades de la reinención de la partición de lo sensible.

Referencias

- Anderson, Ben (2006). Becoming and being hopeful: towards a theory of affect. *Environment and Planning D: Society and Space*, 24(5), 733-752.
- Aytar, Volkan; y Keskin, Azer. (2007). Constructions of spaces of music in Istanbul: Scuffling and intermingling sounds in a fragmented metropolis. *Géocarrefour*, 78(2), 147-157.
- Balaÿ, Olivier; y Augoyard, Jean-François (2003). *L'espace sonore de la ville au XIXe siècle*. Bernin (Isère): A la croisée.
- Blacking, John (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Boydell, Barra (2001). Cathedral music, city and state: music in Reformation and political change at Christ Church Cathedral, Dublin. En F. Kisby (Ed.), *Music and musicians in Renaissance cities and towns* (pp. 131–142). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bull, Michael. 2008. *Soundmoves: iPod Culture and Urban Experience*. London: Routledge.
- Cordero, José de Jesús (2010). El Centro Histórico de Guanajuato, el iPod y los jóvenes. *Alteridades*, 20(40), 87-93.
- Cruces, Francisco (2004). Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas. *TRANS. Revista Transcultural de Música*, (008). Recuperado el 11 de Octubre de 2012, de: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=82200803>
- Custodero, Lori (2005). "Being with": The resonant legacy of childhood's creative aesthetic. *Journal of Aesthetic Education*, 39(2), 36-57.
- Daniels, Stephen (2006). Suburban pastoral: Strawberry Fields forever and Sixties memory. *Cultural Geographies*, 13(1), 28-54.
- DeFazio, Kimberly (2011). *The city of the senses: Urban culture and urban space*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Deleuze, Gilles (1995). The exhausted. *Substance*, 24(3), 3-28.
- Feld, Steven (1996). Waterfalls of song: An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. En S. Feld y K.H. Basso (Eds.), *Senses of place* (pp. 91–135). Santa Fe, NM: School of American Research Press.
- Finnegan, Ruth (1998). *Tales of the city: A study of narrative and urban life*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Florida, Richard (2009). *Las ciudades creativas. Por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida*. Barcelona: Paidós.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Gibson, Chris; y Connell, John (2005). *Music and tourism: On the road again*. Clevedon, UK: Channel View Publications.
- Habermas, Jürgen (1999). *Historia y crítica de la opinión pública: las transformaciones estructurales de la vida pública*. México: Gustavo Gili.
- Hammond, Frédéric (1994). *Music and spectacle in Baroque Rome: Barberini patronage under Urban VIII*. New Haven, CT: Yale university press.
- Hellier-Tinoco, Ruth (2011). *Embodying Mexico: Tourism, nationalism & performance*. New York: Oxford University Press.
- Kisby, Fiona (2001). *Music and musicians in Renaissance cities and towns*. Cambridge: Cambridge University press.
- Lamantia, Frédéric (2003). Les effets "territorialisants" des sons, reflets de la société en ses lieux et de ses états d'âme. *Géocarrefour: Revue de Géographie de Lyon*, 78(2), 173-175.
- Leyshon, Andrew; Matless, David; y Revill, George (1998). *The place of music*. New York: Guilford Press.
- Martínez, Berriel (2011). El género de la música en la cultura global. *TRANS. Revista Transcultural de Música*, 15, 2-17.
- Merriam, Alan (1964). *The anthropology of music*. Evanston, Ill: Northwestern University Press.
- Neve, Eduardo (2008). *Geografía experiencial a la escucha*. Tesis de Licenciatura en Geografía Humana, Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, México.
- Neve, Eduardo (2010). Percolaciones rítmicas. Presentado en la *Conferencia Magistral en el Ciclo "Los Viernes de Geografía"*. Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa, México.
- Neve, Eduardo (2012). Tararear el espacio: Evocación, expresión musical e imaginarios. En A. Lindón y D. Hiernaux (Eds.), *Geografía de los imaginarios*. Barcelona: Anthropos, UAM-I.
- Raffestin, Claude (2012). Space, territory, and territoriality. *Environment and Planning D: Society and Space*, 30(1), 121-141.
- Rancière, Jacques (2002). *La División de lo sensible: estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. Recuperado el 11 de Octubre de 2012, de <http://arte-nuevo.blogspot.co.uk/2009/09/el-espectador-emancipado-jacques.html>
- Sadler, Simon (1998). *The situationist city*. Cambridge, MA: MIT Press. Recuperado el 11 de Octubre de 2012, de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1433>
- Santana, Luis (2009). *Tradición musical en Zacatecas (1850-1930): Una historia sociocultural*. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde".
- Simmel, George (1988). La metrópolis y la vida mental. En M. Bassols (Comp.), *Antología de sociología urbana* (pp. 47-61). México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Simpson, Paul (2011). Street performance and the city: Public space, sociality, and intervening in the everyday. *Space and Culture*, 14(4), 415-430.
- Sloterdijk, Peter (2003). *Esferas I: Burbujas. Microferología*. Madrid: Siruela.

- Stevens, Meghan (2009). *Music and Image in Concert*. Sidney: Music and Media.
- Stiegler, Bernard (2002). *La técnica y el tiempo, 2. La desorientación*. Hondarribia, Guipuzkoa: Hiru.
- Stiegler, Bernard (2008). Le design de nos existences à l'époque de l'innovation ascendante. Paris: Institut de Recherche et d'Innovation, Mille et Une Nuits.
- Thrift, Nigel (2011). Lifeworld Inc—and what to do about it. *Environment and Planning D: Society and Space*, 29(1), 5-26.
- Torgue, Henry (2005). Immersion et émergence: qualités et significations des formes sonores urbaines. *Espaces et Sociétés*, 122(4), 157–166.
- Valenzuela Arce, José; y Colectivo Nortec (2004). *Paso del Nortec: this is Tijuana!* México, D.F.: Trilce Ediciones.
- Webb, Peter (2004). Interrogating the production of sound and place: The Bristol phenomenon, from Lunatic Fringe to worldwide Massive. In S. Whiteley, A. Bennett y S. Hawkins (Eds.), *Music, space and place: Popular music and cultural identity* (pp. 66–87). Aldershot, UK: Ashgate.
- Whiteley, Sheila; Bennett, Andy; y Hawkins, Stan (2004). *Music, space and place: Popular music and cultural identity*. Aldershot, UK: Ashgate.

Historia editorial

Recibido: 17/09/2012

Aceptado: 16/10/2012

Publicado: 7/11/2012

Formato de citación

Neve, Eduardo (2012). La ciudad que hace música y la música que hace ciudad: hacia la promesa de la ciudad-arte. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 2(2), 93-102. Recuperado el XX de XX de 20XX, de <http://nevada.ual.es:81/urbs/index.php/urbs/article/view/neve>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

Es responsabilidad de los autores obtener los permisos necesarios de las imágenes que estén sujetas a copyright.

Para usos de los contenidos no previstos en estas normas de publicación es necesario contactar directamente con el editor de la revista.