

SÉRIE ANTROPOLOGIA

359

**WORLD MUSIC, ¿EL FOLKLORE
DE LA GLOBALIZACIÓN?
MESA REDONDA COM
JOSÉ JORGE DE CARVALHO**

**Brasília
2004**

World Music, ¿El folklore de la globalización? Mesa redonda con José Jorge de Carvalho

Introdução

O presente texto sintetiza os debates da mesa redonda convocada durante o VII Congresso da Sociedade Ibérica de Etnomusicologia (SIBE), em Madri, em junho de 2002, com a finalidade de discutir a minha conferência principal, proferida no primeiro dia do Congresso. Contudo, o debate foi ampliado para responder a um texto anterior que enviei aos colegas de mesa, intitulado *Las Culturas Afroamericanas en Iberoamerica: Lo Negociable y lo Innegociable*, publicado no livro *Iberoamerica 2002. Diagnóstico y Propuestas para el Desarrollo Cultural*, Madrid: OEI/México: Santillana, 2002.

Ascensión Barañano é Diretora do Museu Nacional de Antropologia, de Madri; Josep Martí é professor e pesquisador do Instituto Milá i Fontanals de Barcelona; Gonzalo Abril é professor, escritor e crítico musical; e Francisco Cruces é professor da Universidade de Salamanca.

World Music, ¿El folklore de la globalización? Mesa redonda con José Jorge de Carvalho¹

A. Barañano, J. Martí, G. Abril, F. Cruces, J.J. de Carvalho

Ascensión Barañano

Vamos a centrar esta mesa redonda en cuatro temas de reflexión que se van a cruzar con las reflexiones que ya ha efectuado el profesor Carvalho en su ponencia. La primera sería la consideración de la *world music* como género y su significación en el mundo de los flujos culturales contemporáneos; la segunda reflexión giraría en torno al problema de la representación del otro en la música y con su trasfondo ético y político correspondiente. El tercer punto de reflexión sería el análisis de las políticas culturales existentes y potenciales en torno a la conservación, difusión e intercambio de las músicas, y el cuarto los derechos respectivos de los autores de esas músicas tanto a nivel individual como colectivo y de editores, distribuidores y conservadores.

Josep Martí

Me voy a ceñir bastante al título de la mesa redonda porque me interesa establecer posibles vínculos entre ambos fenómenos. Está claro que *folklore* y *world music* son términos que pertenecen a distintos momentos; estamos hablando de músicas diferentes y

¹ Transcripción de la mesa redonda del mismo título que tuvo lugar en Madrid, durante el VII Congreso de la SIBE (junio de 2002).

por lo tanto no son lo mismo. Pero, si los comparamos, vemos que hay algunas estructuras que son similares y que son las que a mí me pueden interesar. Hay estructuras que nos permiten establecer relaciones pertinentes entre el sistema sociocultural y determinadas manifestaciones del hecho musical. Pero está también claro que lo que nos permite esta especie de comparación no es la idea de *folklore*, en el sentido de una tradición dentro de su contexto, sino, obviamente más bien aquello que denominamos *folklorismo*. En ambos casos podemos hablar de músicas con una pertinencia étnica, y, aunque es cierto que tendríamos que relativizar este tema, no es el momento ahora de discutirlo. Observamos también en ambos casos procesos de descontextualización y por lo tanto vemos que se realizan en los productos musicales modificaciones tanto a nivel formal como a nivel semántico y funcional. Esta descontextualización que encontramos en la *world music* y en el folklorismo -en los nuevos usos del folklore- permite también unos usos diferentes desde el punto de vista estético, comercial e ideológico. Yo me voy a quedar en estos aspectos ideológicos debido al poco tiempo que tenemos. La equivalencia que a cierto nivel poseen los dos términos es la mejor prueba de que las líneas demarcadoras de las fronteras internas de nuestro universo musical se basan no tan solo, o no forzosamente, en contenidos formalmente objetivables sino en nuestra necesidad de hacer prevalecer determinados valores de índole sociocultural. Antes subrayaba que hay criterios etnicitarios en ambos fenómenos; está claro que el folklore nos canta la diversidad musical de una región o un país, mientras que la *world music* nos canta la diversidad a nivel planetario.

A nivel estructural esta delimitación sirve no tan solo para cantar esta diversidad; no sólo para hacerlo, además, de una manera rentable, sino que también marca líneas entre ámbitos diferenciados que se encuentran entre sí en una relación claramente jerárquica. En el caso del folklore -y dentro del contexto europeo- aquello que se contraponía es un ámbito urbano *versus* un ámbito rural. Actualmente, la dicotomía *campo/ciudad* en el caso europeo no posee las mismas connotaciones que en el siglo XIX cuando surgió y se consolidó el concepto de *folklore*. Entonces la dicotomía se hallaba mucho más marcada y la ciudad era percibida como algo de mayor prestigio civilizatorio que el campo. No obstante, cuando se hablaba de *folklore*, de *folklore andaluz*, o *folklore español*, etc., resultaba evidente que el repertorio en cuestión hacía alusión a toda una colectividad (Andalucía, España, etc.) pero por otra parte se excluía a los ámbitos urbanos. También en la ciudad se hacía música, pero recordemos el rechazo que los folkloristas siempre mostraban a considerar estas prácticas musicales como *folklore*: En la ciudad no se canta, nos decía ya Herder. Y algo similar encontramos también en la *world music*: se supone que hablamos de músicas de todo el planeta, pero sabemos, el mismo Steven Feld nos lo ha dicho bien claro, que fuera de los ámbitos académicos, cuando se habla de *world music* se la hace equivaler a la música del *tercer mundo*, a la que podríamos añadir la de algunas minorías de los países occidentales². Según el propio Feld, *world music* es para muchos simple e inocente diversidad musical, mientras que para otros representa, también, un sano antídoto a esta idea de música escrita en mayúscula, la música occidental, la música por excelencia. Pero la *world music* tiene repercusiones negativas cuando la analizamos dentro de la dinámica pluricultural. De hecho, las mismas críticas que le hacemos al concepto de *multiculturalismo* se le pueden hacer también a la idea de *world music*. Está claro que el multiculturalismo surge como claro reconocimiento de la diversidad, pero hoy en día ya no

² Cfr. Steven Feld, "From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of 'World Music' and 'World Beat', en: Charles Keil y Steven Feld (eds.), *Music grooves*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1991, p. 266 (pp. 257-289).

vemos con la misma ingenuidad este concepto. Los aspectos críticos más claros son que parte de un ideal que implica una concepción esencialista de la cultura, que adquiere una importancia que hace que sea valorada incluso al margen de sus mismos portadores, las personas. Un segundo aspecto crítico es que el multiculturalismo implícitamente refuerza identidades étnicas y nacionales erigiendo fronteras en el seno mismo de la sociedad como última e inevitable concesión para salvar las esencias originales. Y un tercer punto es que el multiculturalismo implica un campo de juego cuyas reglas son dictadas por y siempre a favor del equipo que juega en casa. Estas mismas críticas creo que son aplicables a la *world music*.

Las manifestaciones sonoras de cualquier rincón del planeta, a través de su descontextualización son fagocitadas tanto dentro de un entramado ideológico como dentro de un entramado comercial, y en lo que menos importa son las personas de las cuales proceden estas manifestaciones musicales.

Steven Feld nos proporciona un ejemplo paradigmático con el complicado caso de la *Sweet Lullaby*, la *nana dulce* que aparece en el conocido CD *Deep Forest*³. En este disco producido por Dan Lacksman en 1992, se reproducen adaptaciones de diferentes piezas musicales recogidas en años anteriores por etnomusicólogos. Entre ellas aparece una nana de los Baegu -con el nombre de *Rorogwela* - procedente de las Islas Salomón, en el Pacífico, que había sido editada en 1973 dentro de las *Fuentes Musicales de la Unesco* en un disco que recogía diversos ejemplos musicales recopilados por el etnomusicólogo Hugo Zemp. Se trata de un solo vocal sin acompañamiento. Esta nana de los Baegu saltaría a la fama con el título de *Sweet Lullaby* en el CD *Deep Forest*.

Si originalmente, en la grabación de Zemp, se trataba de un solo vocal, en el CD *Deep Forest* se acompaña la nana con un ritmoailable proporcionado por una caja de ritmos, y se añaden, además, algunos efectos realizados por sintetizador que recrean sonidos producidos por el agua, así como el característico *Jodeln* de los pigmeos centroafricanos. Además del gran éxito comercial del disco *Deep Forest*, la misma grabación de la *Sweet Lullaby* fue también explotada comercialmente apareciendo en anuncios publicitarios.

Aunque no se indicaba explícitamente en ningún lugar del CD *Deep Forest*, la *Sweet Lullaby* aparecía ante el usuario del disco como una canción centroafricana. Posteriormente, Jan Garbarek, un conocido saxofonista noruego, incluyó también en su CD *Visible World* esta misma nana de los Baegu según la había conocido a través del CD *Deep Forest*. Y suponiendo que la canción provenía del África Central, bautizó su adaptación como *nana pigmea* (*Pygmy Lullaby*), indicando en los comentarios de su CD que se trataba de "una melodía tradicional africana".

En este ejemplo, tanto Afunakwa, la cantante que había proporcionado la nana a Hugo Zemp, como el mismo contexto cultural de los Baegu de las Islas Salomón, desaparecen completamente. Tanto a efectos de reconocimiento -hasta el extremo de que la canción acaba convirtiéndose en una *nana pigmea* - como evidentemente también a efectos de remuneración económica a pesar del gran éxito comercial tanto del disco *Deep Forest* como también del de Jan Garbarek, *Visible World*⁴.

El concepto de *world music* ayuda a reforzar la distinción entre *primer* y *tercer mundo*. Sabemos que ambos están diferenciados por una desigual distribución de la riqueza, y también los diferenciamos por un distinto tipo de producción simbólica, en este

³ Cfr. Steven Feld: Una Nana Dulce para la *Música del Mundo*, "Música Oral del Sur" 5, 2002, pp. 185-208.

⁴ Cfr. Hugo Zemp, The an ethnomusicologist and the music business, "Yearbook of Traditional Music" 28, 1996, pp. 36-56.

caso musical. Por esta relación jerárquica existente entre estos diferentes ámbitos no nos debe extrañar que junto a aquellos valores considerados positivos y que son socialmente asignados tanto al folklore como a la *world music*: frescor, originalidad, autoctonía, autenticidad, los conceptos de *músicas folklóricas*, *étnicas* o *del mundo* acarreen también connotaciones que las sitúan jerárquicamente a un nivel inferior de otros tipos de música. Estas connotaciones ya han sido recalçadas por diversos especialistas. Connotaciones que van desde las derivadas de un claro paternalismo hacia aquellas músicas en "vías de extinción" hasta las que mediante el fortalecimiento de estas etiquetas no hacen sino reforzar los muros infranqueables de lo que se concibe como la única y *verdadera* música de la sociedad. Tal como afirmaba Susana Narotzky en una publicación que tematizaba cuestiones de género: "Dividir el mundo en sociedades simples, complejas, precapitalistas, capitalistas, rural o urbano, lleva implícito un evolucionismo vulgar que roza en muchos casos lo teleológico, pero sobre todo estas dicotomías siempre esconden más de lo que desvelan y contribuyen a la delimitación apriorística de objetos de estudio y de espacios explicatorios"⁵.

Vistas así las cosas, no nos tienen que extrañar, por ejemplo, las declaraciones que hizo hace poco, en el festival *Sonar* de Barcelona, el músico norteamericano Arto Lindsay. El periodista le preguntaba si casaban de alguna manera los sonidos vanguardistas de la música electrónica, la que él hace, con la *world music*, a lo que el músico contestó: "el concepto *world music* es odioso, es imperialista y racista. A veces sirve para el marketing. Por otro lado, la música electrónica no tiene nacionalidad"⁶. Es decir, el concepto *world music* sirve para poner en relación el primer y el tercer mundo, y sirve sobre todo para entender de una cierta manera esta relación, es decir, para modificar o aportar contenidos a la visión que el primer mundo tiene sobre el tercero. Pensando no sólo en términos musicales, sino también en los agentes sociales, los efectos de esta relación son fáciles de ver. En primer lugar nos hallamos ante un reconocimiento de la diversidad cultural. Esto es una realidad y sin duda un aspecto positivo del fenómeno de la *world music* a pesar de que esta diversidad presentada constituya en numerosas ocasiones una tergiversación. La *world music* vehicula el mensaje básico de que la producción musical de la humanidad no se limita simplemente a lo que comúnmente se entiende como *música occidental*.

Pero, además, encontramos también efectos contraproducentes, que resumiré en los siguientes puntos:

- Exotización. Es decir, la tendencia a ver un determinado grupo según aquellos rasgos de una tradición fundamentalmente diferenciada a la nuestra sin tener en cuenta la relevancia social real de esa tradición ni su adecuación a los momentos actuales.
- Infravaloración. Consecuencia lógica de la visión evolucionista que nuestra sociedad todavía tiene de la cultura. Seguimos viendo la diversidad cultural como supervivencia de etapas anteriores. Diversidad cultural, pues como retraso, y dado el valor positivo que otorgamos a la idea de *progreso*, la infravaloración de lo retrasado resulta evidente.
- El malentendido. Está claro que las músicas que entran en el circuito de la *world music* ven tergiversados sus significados, sus representaciones. El mismo hecho de considerar estas músicas como *arte* cuando no estaban pensadas como tal ya nos dice muchísimo. El ejemplo de *Deep Forest* era también muy claro.

⁵ Susana Narotzky, *Mujer, mujeres, género*, Madrid: CSIC, 1995, p. 13.

⁶ Esteban Linés, Entrevista a Arto Lindsay, músico y guitarrista norteamericano, "La Vanguardia" 13.5.2002, p. 40.

- Encapsulamiento de los agentes sociales. La *world music* nos ayuda a dar una visión estática y reificada de la cultura de los otros. Esto es algo muy importante para nuestras políticas de inmigración y es algo que vemos en relación con todas las culturas. Si ahora pensamos en los inmigrantes, cuesta a veces entender que sus competencias culturales (y por tanto también musicales) no se han de limitar a aquellas que la sociedad de acogida considera características para ellos. Y lo mismo podemos decir de representantes de otras culturas diferentes a la occidental. Hoy día, por ejemplo, nos cuesta todavía asumir el importante papel que Japón juega en la práctica de la música culta occidental. Ante intérpretes japoneses de música clásica de origen occidental, se escuchan muy a menudo apreciaciones basadas exclusivamente en prejuicios al estilo de "posee muy buena técnica, pero le falta el espíritu...". Hace poco vino a Barcelona el *Bach Collegium Japan*, una formación excelente, y alguien me planteó la cuestión de si podían interpretar correctamente Bach dada su condición de asiáticos.

El concepto de *world music* sirve para cantar la diversidad, pero al mismo tiempo para encuadrar esta diversidad dentro de unas estructuras de jerarquía social. Pero no acaban aquí los posibles usos ideológicos de esta noción de diversidad. Resulta interesante también constatar cómo este descubrimiento-valoración de la diversidad se adecúa también a contextos particulares. Esta especie de *identidad global* de la que hace bandera la *world music*, en algunos contextos puede también parcializarse para ser instrumentalizada por determinados discursos de la identidad. Para observar este fenómeno no hace falta ir muy lejos sino que lo podemos apreciar incluso dentro de determinados ámbitos del estado español. Estoy pensando, por ejemplo, en la idea de *mediterraneidad*, algo de lo que se habla mucho en Cataluña ahora y que vemos en muchos cantantes. La misma María del Mar Bonet, uno de los principales exponentes de la *Nova Cançó*, es un ejemplo típico de esa idea. Interesa encontrar otros referentes identitarios que vayan más allá de un pequeño país como Cataluña, y uno de ellos es el Mediterráneo. ¿Cómo se hace? En primer lugar, mediante el conocimiento de otras músicas del mundo, las del ámbito mediterráneo – estamos hablando del Magreb, Turquía, Grecia, Italia, Cerdeña...-, músicas que reciben una valoración positiva *a priori* porque nos va bien para nuestra propia ideología; y en segundo lugar mediante su apropiación para así justificar un marco cultural identitario nuevo.

Terminaré diciendo, ateniéndome de nuevo al título de la mesa, que *world music* y folklore tienen muchas semejanzas pero ahora, claramente, están viviendo momentos propios distintos. Hoy día, cuando se habla de *folklore* se identifica fácilmente el concepto con actitudes conservadoras. Ya hace tiempo que se considera desacreditado el uso de material folklórico en composiciones musicales. Sencillamente porque el mensaje ideológico que supone la inclusión de estos materiales no es ya ninguna novedad, y siempre hay quien adscribe pobreza de ideas a quienes usan estos materiales desde un punto de vista estrictamente estético. Por el contrario, la *world music* es todavía un concepto joven que implica progresismo. Discos como el de *Deep Forest* se venden como una contribución al *ecologismo cultural* y al reconocimiento de la diversidad, unas ideas que ahora son bien actuales.

Pero no tenemos que olvidar que la idea de *folklore* en su momento propio fue también progresista: la idea herderiana de dar a cada pueblo su *espíritu*, su *espíritu étnico* que acreditaba el surgimiento de los nuevos estados etnocráticos cuando la monarquía perdía su justificación divina. La *world music* exige una cierta adecuación a valores estéticos actuales algo que se refleja mucho mejor en el *world beat*. Pero también encontramos esto

en el folklore en el siglo XIX. ¿Qué era si no la práctica tan común del siglo XIX de presentar en sociedad canciones tradicionales armonizadas según los cánones estéticos de la época y acompañadas al piano?

Podemos suponer que la idea de *world music* experimentará una evolución semejante. Una vez pierda la aureola progresista nada nos dice que vaya a desaparecer esta etiqueta y todo lo que encierra, de la misma manera que hoy siguen haciéndose espectáculos de música folklórica. Pero sí que se observará una concretización por parte de la audiencia.

Quizá, desde el punto de vista ideológico, se podría pensar que lo más negativo del hecho de la *world music* no es que producciones musicales de otras culturas entren en los circuitos de consumo globalizados. Lo más criticable es que lo hagan dentro de unas estructuras conceptuales que son las que dan sentido a una etiqueta: *world music*, unas etiquetas que son precisamente las que dicen cómo debe ser entendido aquello que se ofrece a la audiencia (es decir, el aspecto conativo de todo acto comunicativo que se complementa con el referencial). No estamos pues hablando de unas meras configuraciones rítmicas, melódicas y tímbricas. Estamos hablando de unas músicas que se entienden formando parte de un gran paquete de la producción simbólica del *tercer mundo* - dentro de nuestra clásica perspectiva evolucionista entendido pues como *subdesarrollado* -, de unas músicas que merecen todo nuestro paternalismo -están en vías de extinción- y que por todas estas razones y por mucho que las celebremos, siempre ocuparán en nuestra escala de valores una posición de inferioridad, la misma precisamente que otorgamos también a nuestros inmigrantes.

Gonzalo Abril

En primer lugar me gustaría agradecer muy sinceramente a Francisco Cruces la invitación a participar en esta mesa, porque, lo digo con total franqueza, me considero un intruso, a pesar de que en el breve currículo de la presentación se ha enfatizado mi relación con las cuestiones culturales y demás. Me siento mucho más intruso después de escuchar la intervención tan centrada y tan interesante que me ha precedido. Así que yo voy a hacer unas observaciones bastante tangenciales al hilo de la ponencia de José Jorge Carvalho, que había leído antes de escuchar su versión *cantabile*, más sugerente aún. Entro ya pues en las consideraciones, y si sirven para dar que hablar, que es el objetivo de estos eventos, algo habrán conseguido.

Empiezo por algo que también Josep Martí ha enfatizado, mi sospecha, si no aversión, al concepto mismo de *multiculturalismo*, que está implícito en el tema y que juega hoy día un papel no sólo en la difusión de la *world music*, sino en otros muchos procesos culturales de los grandes circuitos masivos y globales. Pienso que, efectivamente, y acaso sea muy obvio para todos ustedes, el multiculturalismo sirve fundamentalmente para encubrir desigualdades estructurales y relaciones de dominación cultural, incluso de *dominación colonial*, que no sólo están vigentes en este momento sino, mirando el vaso semivacío, son actitudes reforzadas, porque creo que estamos viviendo una época de colonialidad o de colonialismo robustecido. Cuando digo que el multiculturalismo encubre estas desigualdades y estas formas de colonialismo reforzado no estoy hablando de encubrimiento sólo en el sentido de unas representaciones jerarquizadas sino también de una ideología, una ideología de encubrimiento. Diría incluso que es una de las vertientes de la ideología neoliberal en lo que se refiere a la representación de las relaciones y de los conflictos en el mundo. Así es que francamente estoy en contra de la noción del *multiculturalismo* en tanto que noción ideológica.

En segundo lugar, y pensando aún en el problema de la *world music*, la noción de mestizaje cultural y otras afines, como la de *hibridación*, a pesar de que han sido utilizadas de manera muy interesante en trabajos como el de García Canclini, son conceptos que tampoco me gustan y me resultan crecientemente sospechosos. No se trata de negar la existencia de fenómenos culturales y de textos mestizos e híbridos, sino precisamente al revés; lo que yo creo es que no existe expresión cultural que de alguna manera no sea mestiza o híbrida. Más bien lo que ocurrió históricamente es que en los procesos de creación de estados nacionales, de unificación lingüística, unificación religiosa y cultural, se pensó en la hibridación, desde la ideología nacionalista, como una especie de anomalía. Hoy justamente podemos invertir la perspectiva y juzgar que quizá lo anómalo o lo excepcional fue la construcción de procesos de unificación como los que tuvieron lugar en torno a la creación de los estados nacionales. Así que en resumidas cuentas, mestizaje e hibridación me parecen fenómenos inherentes a los procesos culturales.

Pero mi sospecha recae especialmente sobre la asimilación de esas nociones a una idea de pacífica promediación cultural, cuando lo que descubrimos en los textos mestizos son espacios que propician apropiaciones, pero apropiaciones desiguales, por parte de sus intérpretes. Las formas de acceso a esos textos por parte de los sujetos subalternos, dentro de esta relación de dominación cultural que también pienso, como Carvalho, que es preciso enfatizar en el momento actual, requieren complejas y dificultosas estrategias de apropiación, que han de burlar los códigos dominantes, como la polémica oculta, la complicidad fingida, el disimulo...

Estoy pensando, por descender a un ejemplo concreto, en uno que comenta Gruzinski en varios lugares: la pintura mural de un artista indígena en la Casa del Deán en Puebla, México. El dibujo representa a una centauresa y un mono; la primera procede, obviamente, de la iconografía europea, está tomada de las Metamorfosis de Ovidio, y el mono procede de la zoología indígena, es el mono Ozomatli, que en sus manos sostiene un flor que, desde el punto de vista de la percepción europea, no pasaría de ser un motivo decorativo, como un grutesco de los que se hacían en Europa en esa época; pero desde el punto de vista indígena tendría un sentido bien distinto, pues se trata de un enteógeno, el poyomatli, destinado a un uso sagrado, y por lo tanto la representación está ligada a las prácticas chamanísticas.

¿Qué es lo que muestra este ejemplo? Muestra que el llamado texto mestizo, como este fresco, es un texto fracturado desde el punto de vista del proceso comunicativo: hay dos destinatarios distintos, estos hacen lecturas divergentes del texto, los elementos que tienen un determinado carácter para unos lectores, lo tienen netamente distinto para los otros; lo que para el europeo es un elemento meramente decorativo, para el indígena puede tener un profundo significado espiritual, sagrado, simbólico... Todo ello rompe con la idea del texto mestizo como un objeto cerrado, unificado, un texto sin conflicto. Estos textos han de ser, pues, reinterpretados como fracturados y polémicos. Y esto lo diría igualmente respecto a los ejemplos de *world music* que ha presentado Carvalho.

De la ponencia de Carvalho me ha gustado mucho su crítica a la conmesurabilidad del texto cultural, cuestión implícita en lo que acabo de decir. La categoría de *ecualización* que él utiliza, por ser una categoría que procede de la técnica de sonorización, me parece interesante para referirse a estos patrones de homogeneización y de reducción de las diferencias culturales en el ámbito de la cultura sonora. El concepto permite pensar en determinados parámetros o niveles de la experiencia musical que suelen escapar a la percepción común. Por ejemplo, por mis escasas y fragmentarias lecturas de temas etnomusicológicos, supongo que se ha estudiado bastante cómo las músicas modales

populares han sido traducidas al sistema tonal de la alta cultura o de la academia musical europea.

Uno, cuando era niño, ha visto partituras de canciones populares con su armadura y con todas las convenciones de la música tonal y sólo mucho después ha entendido que aquella no era música tonal ni se entendía en su contexto nativo desde esas claves. Sin embargo, hay infinitos aspectos de la experiencia musical contemporánea que están atravesados por formas de conmensurabilidad mucho menos evidentes, de ahí que el concepto de *ecualización* me parezca tan sugerente. Por poner el ejemplo más obvio para mí: los estándares de volumen o de intensidad sonora que imponen los sistemas mediáticos de grabación y de reproducción. Siempre me ha llamado la atención al escuchar, por ejemplo, un disco de Gustav Leonhardt que el clavecín pueda sonar con la intensidad de un órgano de iglesia, en primer plano y con una pregnancia tremenda, en condiciones que nunca son las propias de una experiencia sonora directa, cuando uno escucha un clave acústicamente y no en condiciones “acusmáticas” (aquí habría que recuperar esa vieja distinción de los pitagóricos).

Pero si esto lo trasladamos al terreno de las relaciones culturales, de la traducción con medios técnicos avanzados de las cualidades sonoras que tenían estas músicas del mundo antes de su “reproductibilidad técnica”, entonces ya nos encontramos fenómenos más inquietantes. Un ejemplo: las grabaciones que hizo hace años un músico oriundo de Gambia, Foday Musa Suso, con Herbie Hancock. Él tocaba la cora y Hancock un sintetizador *Yamaha*. Ahí estábamos oyendo dos volúmenes, dos intensidades sonoras equilibradas, en el mismo primer plano, algo bastante sorprendente, porque uno suele escuchar el sintetizador muy amplificado, y en espacios de gran densidad sonora, pero cuando uno escucha una cora tiene una sensación de espacialidad acústica muy diferente. Y claro, ésta no es una cuestión puramente formal o estética, no es que la cora suene mejor un poquito más baja, no es esto, sino que me refiero a cómo estas formas de ecualización rompen con un sentido de las espacialidades sonoras que, pienso, dependía de ciertos simbolismos básicos de la música: cuestiones de espacialidad y distancia, relaciones entre focos sonoros que están en un segundo plano respecto a un primero, lo que debe sonar como parte de un ambiente, como un fondo, y lo que debe sonar como pregnante, como figura, como acompañamiento o como solo, etc. En fin, hay mucho significado en términos de organización del simbolismo espacial, de las relaciones, de las jerarquías sociales o de los papeles rituales mediados por la música.

Al mismo tiempo, y ya adelante otro punto que será el último, estos estándares sonoros, los que afectan a cómo suenan los clavecines o las coras en las reproducciones electrónicas actuales, suponen también expectativas receptoras. Los oyentes nos acostumbramos a escuchar de una cierta manera, esto genera ciertos formatos de escucha que ya hay que ver desde el punto de vista de la lógica de la funcionalización industrial y mercantil, de esto que llaman los norteamericanos la *commodity*, que a su vez retroalimenta ciertas demandas por parte de los públicos. Si uno escucha de pronto una grabación de una cora o de un clavecín por debajo de ese volumen estandarizado, le parecerá que no suena bien, que suena poco. A través de los procedimientos de grabación se han introducido estándares comerciales que indudablemente han dejado algo atrás, han excluido algo. Así que, y vuelvo otra vez a la ponencia de Carvalho, la observación de estos fenómenos nos debe llevar, en el sentido que él proponía, a reivindicar lo inconmensurable y lo innegociable, en el sentido de estas negociaciones implícitas que se dan en los procesos de producción, reproducción y difusión musical.

Por proponer una pequeña diferencia teórica, me gustaría distinguir entre un fenómeno cultural “híbrido” y lo que se puede llamar un “producto de síntesis”. Son cosas muy distintas que, sin embargo, dentro de la dinámica de la producción, del mercado y del consumo tienden a identificarse. Una producción de síntesis, ya se trate de un texto cultural o de cualquier otro objeto, es el resultado de una fragmentación analítica y de una ulterior recomposición o reintegración que tiene carácter modular o funcional. Hay un ejemplo magnífico en la exposición de Carvalho cuando habla de los procedimientos de grabación: uno tiene una serie de canales en los que va metiendo cosas. Eso es la síntesis. Un arquitecto español, Sainz de Oiza, decía en una conferencia que la leche que tomamos hoy día no es propiamente leche sino un “promedio de leches”. Se refería justamente a esto, a que la leche industrial es un producto de síntesis, el resultado de que una gran cantidad de leches de distintos orígenes, de vacas singulares, han sido mezcladas, han sido analizadas, se les han sacado por aquí las grasas, por allá las proteínas o el calcio... y todo eso ha sido después refuncionalizado, sintetizado. Desde una lógica de la producción como la que practicaba la Escuela de Frankfurt, el proceso de mezcla de un disco y el de la leche *Puleva* es prácticamente el mismo. Y no estamos ante híbridos, insisto, sino ante productos de síntesis.

¿Cuál es la diferencia, en términos culturales, y también políticos, entre ambas cosas? Cuando se tienen productos de síntesis, productos promedios, la lógica analítico-sintética que se ha empleado para producirlos ha dejado atrás cosas muy importantes, ha llevado a cabo una reducción, justamente, de aquello que se resiste al análisis. Esta conclusión es muy antipática a la cultura moderna, porque la cultura moderna es fuertemente analítica y nos cuesta trabajo admitir que algo no sea analizable. Pero muchas teorías clásicas de los antropólogos muestran que el símbolo es justamente lo que no puede ser analizado. El símbolo es algo que integra significados dispares, e incluso que funciona ambivalentemente, no por medio de la lógica de la equivalencia. En cambio, evidentemente, la producción industrial de tipo analítico-sintético es muy coherente con la lógica de la equivalencia mercantil, que descompone, analiza, distribuye y recompone.

Sobre esta cuestión del etnocentrismo implícito en el sistema de la producción global de música y en general de cultura, pienso en lo interesante que sería seguir las indicaciones de algunos autores, como por ejemplo Chakrabarty, cuando propone la “provincialización de Europa”. Una pregunta un poco demagógica, pero que aquí en este foro no va a sorprender, es la siguiente: ¿por qué a la música de Mozart no se la considera *étnica*? No sólo es evidente que la música de Mozart o de Beethoven está sobreprotegida en los circuitos y por las instituciones culturales; además está preservada del supuesto desdoro de la cualificación *étnica*, reservada para las culturas periféricas o subalternas. Esto dice algo sobre la ideología del “occidentalismo universalista” que gobierna toda la cultura contemporánea. Como ejemplo final, uno que no se refiere a la música sino a la pintura: hace poco leí a Debray, un famoso teórico de los medios, o mediólogo, como él mismo se llama, afirmando que el lenguaje de Vermeer es un lenguaje universal, ya que “todos pueden comprenderlo”. Yo pensaba: esto es una falacia mientras no se aclare qué quiere decir “todos” y qué quiere decir “comprender”. La mayoría de la gente del mundo académico musical diría sobre Mozart o Beethoven lo mismo que Debray sobre Vermeer. Se trata de una especie de “universalidad espontánea”, un rasgo fundamental de este universalismo etnocéntrico que pienso que hay que destituir.

Francisco Cruces

A mí me va a resultar difícil decir algo consistente, después de las cosas tan precisas y tan interesantes que se han dicho. Yo voy a empezar hablando como parte del “equipo que juega en casa”, o, tomando la metáfora del agua, de los que “se beben el agua”. Mi posición de comentario aquí va a ser por tanto un poco culposa; al hablar de *world music* mi motivación principal viene de sentir que realmente es un tema importante para la etnomusicología de hoy. Y en concreto, para la etnomusicología española debe serlo también. Quiero hacer la deconstrucción no tanto de la etiqueta o del género *world music* - tal y como ha sido constituido desde los años 80 por las discográficas y tal y como es distribuido en las grandes cadenas comerciales-, sino sobre todo de la *world music* como algo que responde a un sistema de escucha, revela un tipo de oyente y es referido a una posición de escucha particular. Quiero retomar el desafío -o el ofrecimiento- que hacía José Jorge cuando decía que no existe un saber global sobre los objetos globales, y que lo que hay con los objetos globales en la circulación mundial de flujos culturales es distintas posiciones para hablar de ellos. Así que yo voy a hablar de la que creo que es mi posición como oyente y de por qué me parece que es importante hablar de *world music*.

Es importante porque cumple el papel de una suerte de autoanálisis. Si yo hiciese ahora la pregunta “¿de qué están hechas nuestras discotecas?”, probablemente no habría mucho Salif Keita o mucho Yossou N'Dour, pero desde luego yo encuentro un parecido de familia tremendo entre ese producto comercial y lo que es mi propia discoteca y el modo en que está organizada. Me parece que ese es el punto primero del que tendríamos que hablar. Voy a hacer una especie de desnudamiento musical -me perdonáis el *striptease*, pero es la única forma en la que puedo tomar con gusto este problema-. Yo no oigo a Papa Bemba ni rap italiano, pero me encanta Joao Gilberto, oigo todo el rato grupos de música venezolana como Serenata Guayanesa que han ecualizado el folklore y me lo sirven en bandeja, también Totó la Momposina, las orquestas húngaras o yugoslavas que están llenando nuestro mercado de trompetas maravillosas, y que están sirviendo en el terreno del metal esa misma fascinación por la percusión de la que hablaba ayer Carvalho y que obviamente forma parte de nuestro sistema de escucha propio de clases medias, juveniles – esto es un rasgo de optimismo por mi parte, en mi caso ya casi exjuveniles-. Un sistema de escucha que precisamente se ha desarrollado a partir de los años 80 en Occidente y que habla de nosotros mismos.

Así que yo creo que hablar de *world music* no es recortar una especie de fanteche para tirar al blanco; al revés, es hablar de cuál es el conjunto de disposiciones del consumidor que describen el receptor fin de siglo en Europa, con sus contradicciones, y al mismo tiempo comprobar cómo las discográficas –no sé si esto le va a gustar a la gente del gremio de la etnomusicología- han hecho realidad el sueño de Hornbostel. Por fin se ha construido lo que la etnomusicología soñó: un oyente omnisciente, panóptico, que tiene todas las músicas del mundo disponibles a su alcance... Eso significa “músicas del mundo”: que yo, yendo a la FNAC –que aterrorizó el otro día a José Jorge, que no la conocía, pero que a mí me fascina- tengo a mi disposición músicas pigmeas, músicas de todo el mundo, cosas que tienes que filtrar pero están ahí, cómodamente asequibles, y además sin que te ataquen los cortadores de troncos del Amazonas, sin que te piquen las pulgas ni te coman las pirañas. Tienes un formato musical sin otros “residuos” que a veces vienen con la música y que no están tan bien...

Por eso yo creo que el interés de hacer la deconstrucción de la *world music* es hablar de este sujeto que somos nosotros, y al mismo tiempo hablar de nuestra posición en

un sistema de geopolítica cultural. Esa reflexión obliga a una llamada al consumo responsable, es decir, a entender cuál es la parte que nos toca en la actual circulación y producción de música y dónde estamos en relación con ella; cómo ese placer nuestro por “canibalizar al otro” del que habla José Jorge viene de la mano de nuestras contradicciones ideológicas y culturales. En concreto, yo sintetizaría dicha posición como una especie de *mix* entre nuestra ética de la igualdad y nuestra estética de la diferencia. El sujeto moderno –en especial el encarnado en las clases medias- es impensable sin esos dos componentes, viva en Brasil, Nueva York, Tokyo o Madrid. Alguna de estas contradicciones toca también la posición del sujeto cultivado de las naciones postcoloniales: por tanto ellos están en este mismo juego. En fin, yo considero la *world music* una especie de catalizador de los sentidos y contradicciones de lo que actualmente significa la interculturalidad en música. La interculturalidad es algo con lo que tenemos que convivir, incluso en nuestro propio trabajo como etnomusicólogos a la hora de construir diálogos intermusicales. Por ahí es por donde yo cogería el problema.

Como tenemos muy poca bibliografía que analice el tema, he tratado de hallar algunas cosas. A título de sugerencias, hay un libro muy bueno de Tony Mitchell, *Cultura popular e identidad local*⁷, que muestra la historia del proceso de constitución de esta forma discográfica. También los textos de Veit Erlmann, particularmente uno que salió publicado en *The World of Music* en 1993⁸ sobre las políticas y estéticas de las músicas transnacionales. En español tenéis algunos de los textos que hemos publicado en la revista *Antropología*, en particular el artículo de Ana María Ochoa que habla del desplazamiento de las miradas de la autenticidad. Estos números están ahora colgados en la revista *Trans* y son muy interesantes para discutir.

¿Qué es lo que dibuja el trabajo etnomusicológico sobre esto que llamamos *world music*? Primero, la paradoja de que la *world music* se haya constituido como una especie de subparte del *pop*, como un género emergente a partir de la relación de algunas figuras del *pop* como Sting o Peter Gabriel con las músicas del mundo. La pregunta que uno se hace, ¿es que el mundo no existía antes de que lo descubriera Sting? El hecho de que exista una sección que se llame *músicas del mundo* ya tiene cierta gracia, porque entonces uno se pregunta en qué parte del mundo están todas las demás músicas que no se incluyen dentro de esto. Es una especie de organización geográfica, aparece como un subapartado dentro de otro tipo de jerarquización de lo que es “el mundo de la música”.

Esta bibliografía describe muy bien la entrada de la gran industria y la absorción de las *indies* en la conformación del género. También dibujan un cierto desplazamiento que yo querría señalar, porque me parece interesante. Esto de la exotización no es nuevo; los americanos se hartaron de ver a Carmen Miranda con sus flores y sus frutas en la cabeza. Lo que probablemente sea nuevo es el entendimiento de las relaciones centro-periferia y la resignificación de categorías como moderno-tradicional. Por ejemplo, el hecho de que el reggae pueda conectar las negritudes de distintos continentes, o que aparezca un rap *bundu* –que es un rap hindú y pakistaní que se genera en Inglaterra por emigrantes o hijos de emigrantes y que conecta a esta generación con sus ancestros a través de las giras-, o un rock aborígen australiano, o un pop sudafricano de distribución panafricana, son fenómenos que en cierto sentido sí son nuevos en la medida en que reconfiguran o rearticulan la relación entre centros y periferias.

⁷ Tony Mitchell, *Popular Music and Local Identity. Pop, Rock and Rap in Europe and Oceania*, Leicester: University Press, 1995.

⁸ Veit Erlmann, *The Politics and Aesthetics of Transnational Musics*, “The World of Music” 35/2, 1993, pp. 3-15.

Para terminar, me vais a permitir un par de notas sobre el sujeto de escucha. Si uno coge alguna de las colecciones de *world music* que circulan y lee las carátulas, hay cosas muy claras en cuanto al marco ideológico del que hablaba Josep. Por ejemplo, está el cronotopo del viaje, y de hecho esta posición de escucha se ha configurado como una especie de “turismo sónico”, como lo llama Tony Mitchell. Por ejemplo, hay un disco titulado *Peter Gabriel presenta las músicas del mundo*, hecho con *GEO*. Inserta entre las distintas músicas del mundo, que son temas buenísimos y que me encantan, hay una cosa que se llama *escala*, una música electrónica hecha, creo, por dos compositores franceses, realmente abominable por la falta de señas espaciales de las que habló antes Gonzalo Abril. Es un *nowhere*, una especie de aparcamiento o aeropuerto universal. Hay escalas entre cada una de las piezas; así, este cronotopo del viaje garantiza la autenticidad, ya no en el sentido folklórico de “la autenticidad de las raíces”, sino más bien en el de la “autenticidad de la experiencia” del viaje. Pues ¿qué es lo que le interesa al turista? Al turista no le interesa la historia. En cierto modo, esto es un desplazamiento geográfico sin historia, y no hay profundidad histórica en las piezas, que son presentadas como innovaciones, como recreaciones. Pero sí hay una garantía de autenticidad. Otro ejemplo: en la careta de *El Misterio de las voces búlgaras* (cuya historia, por cierto, nos contó hace poco tiempo Timothy Rice y era muy divertida: cómo el pastiche oficial del folklorismo soviético más espeso en Bulgaria había devenido una especie de símbolo del feminismo norteamericano y cómo las feministas de allí iban a escuchar al grupo pensando que habla de la fuerza de la mujer autónoma, y no de esta especie de puesta en escena oficial del *establishment* búlgaro, que para los nacionales resultaba lo más detestable del mundo). En la careta del disco la única información que aparece dice –en inglés, aunque el título está en francés– “en esta grabación intentamos capturar la atmósfera de conjunto de este singular evento”, que fue en Noruega. “Debido a esto, aparte de las Voces Búlgaras, oirán una audiencia excitada (algunos de los 1500 tenían un resfriado) y, si escuchan muy atentamente, el pequeño ruido de la calefacción. A diez grados bajo cero esto era inevitable, y definitivamente añade algún calor a esta experiencia noruega”. Es decir, oyes este disco y tienes dos por el precio de uno: viajas a Bulgaria y además pasas el frío de Noruega.

Hay toda una serie de tópicos que construyen esta imagen de la experiencia directa, del turismo sónico. No voy a abundar mucho en ello, pero hay otro punto importante que es el de la fiesta –por eso le pregunté el otro día al profesor Nettl en qué medida el modelo de la religión sirve hoy para entender nuestras referencias a la música, porque creo que nuestra forma de escuchar la música es fundamentalmente festiva, y eso la conecta más bien con la experiencia del entretenimiento–. Una grabación de *Putumayo Records*, una colección de piezas instrumentales, dice: “La música es el lenguaje más universal”. Y argumenta: “Aunque estos compositores son de Norteamérica y Europa, han compuesto melodías que mezclan culturas y saltan las fronteras imaginarias, geográficas y políticas que se supone que nos separan”. ¡Como si las fronteras fueran una cosa puramente imaginaria! Y termina: “Hoy día, cada vez más y más música de oscuros puntos del mundo hace su camino hasta nosotros ofreciéndonos las oportunidades ilimitadas de expandir nuestra visión y comernos (*swallow*) el mundo. Mete el disco y únete a la fiesta de la humanidad”.

Para terminar, enfatizar dos ideas que problematizan no tanto este sistema de escucha sino su relación con nosotros como oyentes, que creo que no es fácil de simplificar. La primera es que estas contradicciones forman parte de la estructura misma de la situación. No dependen de la buena voluntad de nadie, y en ese sentido yo no

cuestionaría la buena voluntad de Peter Gabriel o de Paul Simon o de quien sea en hacerse millonarios con Olodum. Porque la situación de Steven Feld grabando a los kaluli y vendiendo diez mil ejemplares con Mickey Hart es muy similar. Él ha tratado de proporcionar claves y de procurar que los retornos sirvan efectivamente a la comunidad kaluli, pero yo no sé qué efecto va a tener eso. En la estructura misma de la situación hay un doble vínculo que hay que reconocer y por lo tanto tratar con absoluta honestidad. En segundo lugar, eso implica entender, a ambos lados del flujo cultural global, la idea de participación como una clave importante. José Jorge ha hecho énfasis en la alienación, lo cual supone toda una cosmovisión para entender este problema -cómo tanto los expropiados como los expropiantes están alienados de algo-. Yo creo que las llamadas que ha hecho Charles Keil hacia una musicología liberadora sostienen más bien que hay que recuperar lo que de participación queda todavía en la experiencia musical. Para mí ésta es la cuestión realmente importante: cómo se logra esto. Pues a ambos lados de este flujo uno encuentra esta misma sed de participar.

Por esa razón no me siento demasiado contento con la solución de decir que la autonomía simbólica, la preservación del control de la música por parte de las comunidades, es la clave. Recuerdo que, en mi primer viaje a Latinoamérica, la gente de una ONG llamada *Calandria*, que trabaja en Lima con mujeres, me dejó muy sorprendido. Ellos dependían de subvenciones suecas para su trabajo. Yo pensé que eso era malo, pero ellas me dijeron que no: “nosotros queremos entrar en la modernidad”. Las mayorías en América latina, de lo que están necesitadas es de vinculación. No queremos ser autónomos, no queremos ser autosuficientes -en el sentido simbólico del término-, queremos ser modernos y hacerlo sin que nos impongan las condiciones restrictivas y draconianas que se nos están imponiendo.

José Jorge Carvalho

Peor es mi situación que la tuya, Paco ¿Cómo decir cualquier cosa después de tantas ideas tan articuladas y tan sofisticadas? Quizás lo que yo puedo ofrecer es una síntesis, articular lo que se ha dicho. Entre los puntos que tenemos en común, vemos que no estamos en el horizonte teórico conceptual anglosajón, el multiculturalismo no es algo que nos fascina. Por cierto, no sé cómo es en el universo académico de acá, pero en Brasil es muy fuerte ese paradigma multiculturalista, la presión es muy fuerte para que la academia compre ese modelo.

Sobre la representación del otro, pensando en los cuatro puntos del principio, probablemente es posible imaginar que haya una fecha en la que se agote la idea de *world music* como género, que quizás no dure mucho más, que se colapse como etiqueta, del mismo modo que la propia noción de globalización se colapsará en breve. El problema argentino es el fin de la ideología de la globalización. Y algo parecido pasa con la noción de *world music*. Y aparecerá algo en su lugar, porque se mantendrán los flujos.

El tema de la *world music* nos sirve para pensar los complejos dilemas de la representación, de los dos lados, tanto la autorepresentación como la situación de cada lado del flujo. Lo que se vive ahora es una necesidad de cambiar la gramática, porque muchas palabras y muchos conceptos se están poniendo en jaque: *globalización*, *multiculturalismos*, *hibridismo*, *mestizaje* ... Estas palabras tienen que dar lugar a otro proceso.

En cuanto a las políticas culturales, yo regresaría a una posibilidad más intervencionista, porque creo que las nociones de *patrimonio*, de *conservación*, de *apoyo*,

son importantes; la articulación del Estado (por más complejo que sea este espacio hoy día) con las comunidades tiene que volver a aparecer otra vez. Hemos vivido en los años noventa un momento de desregulación del capital y creo que hay que volver a regular esas estructuras de mediación. La *world music* creció también en ese momento de desregulación y ahora retrocederá al volverse a regular ciertos espacios. Aquí la función de las independientes es muy importante: el hecho de que cinco corporaciones dominen el noventa y seis por ciento de la música que circula en el mundo, quedando sólo un cuatro por ciento para todos los demás, es extraordinario. A partir de ahí hay que pensar la idea entera de creación y reapropiación cultural.

No me quedan muchas ideas nuevas que aportar, porque se han puesto muy buenos ejemplos. El rap hindú, que rearticula dos experiencias, ya no sería *world music*, porque se redefine y pasa a ser un género propio, justamente porque no hay una voz única, de un blanco poderoso, que la describa.

Sólo dos cosas para terminar: creo que entre nosotros, en la mesa, falta un agente, que me parece poderosísimo; nosotros representamos el circuito de la comunidad en el que los *blancos* tienen una voz de autoridad en el circuito de la *world music*, pero hay otro personaje creador, que es el productor del discurso, que es un agente relacionado con el mundo de la publicidad que articula el sistema desde otro lugar, un lugar que es importante entender. Quizás sea uno de los personajes que tengan mayor conciencia de ambos lados del flujo, porque circula, porque entiende como devolver el concepto a los dos extremos. Y, como apunta Paco, no tenemos una etnografía sobre estos personajes, que son más poderosos que nosotros, porque tienen más conocimiento. Nosotros somos cautivos, somos subalternos de ese personaje.

Y otra cosa que me gustaría tocar es la necesidad de luchar por la cuestión de los *copyright* y la necesidad de que dejen de ser universales. Esa es la gran pelea entre Estados Unidos y Francia en la Organización Mundial del Comercio. Quizás habría que poner una idea de *copyright* con unos años fijos, cinco años o seis. Pero no puede existir esa idea infinita, absoluta, de la propiedad, nadie puede ser absolutamente propietario de esos bienes. Éste es otro punto de lucha muy fuerte, tanto los *copyrights* colectivos como el tiempo de vigencia. Y hay que pensar también en el lugar central que tiene la piratería en los flujos de la *world music*: hace posible el diálogo entre partes de la humanidad, recupera el papel de la radio, cuando ésta era más generosa y más democrática. Ahora, al ser más cerrada y censurar algunos productos, sólo la piratería salva el circuito de los *indies*, permite a los jóvenes crear nuevos universos simbólicos a partir de lo que pudieron piratear, porque no es posible comprar. La piratería promociona así otro circuito de creación que cerraría el sistema.