

Texto completo de la Comunicación para participar como ponente en el  
X CONGRESO IBERCOM ¿IDENTIDAD IBEROAMERICANA? COMUNICAR LA  
UNIDAD DE LA DIVERSIDAD

**Título:** LOS PROCESOS INTERCULTURALES Y LOS FENÓMENOS IDENTITARIOS  
EN LAS NUEVAS VÍAS DE CONSUMO MUSICAL.

**Grupo de trabajo:** Mesa temática VI.- ¿UNIDAD EN LA DIVERSIDAD? COMUNICAR  
LAS IDENTIDADES SOCIALES IBEROAMERICANAS.

**Nombre y apellidos:** José Luis Campos García

**Institución y cargo:** Universidad de Sevilla – Profesor Asociado

**Datos de contacto:** Despacho D-2, Facultad de Comunicación,  
Departamento de Periodismo I, Universidad de Sevilla  
C/ Américo Vespucio, s/n  
41092 Isla de la Cartuja, Sevilla, España.  
Tel.: (34) 954954377 / (34) 954559645  
Correo electrónico: jcampos@us.es

### **Resumen:**

Esta presentación ofrece una mirada a la dimensión social de los cambios musicales, desde la comprensión del papel del lugar y de las migraciones humanas como referentes de sentido y elementos propiciatorios de la evolución musical. También examina la fuerza simbólica de las zonas periféricas suburbanas pluricomunitarias como sitios generadores de nuevos movimientos culturales y musicales. Este trabajo toma como punto de partida algunas teorizaciones sobre los cambios culturales generados por el contacto intercultural, como el concepto de la hibridación de Néstor García Canclini o la dislocación cultural de Homi Bhabha, en particular en referencia al debate sobre cómo interpretar desde la comunicación los procesos de contacto intercultural. El trabajo fue ampliando su enfoque en la medida en que surgieron aproximaciones desde otras áreas muy relacionadas con el campo de la música, como son los estudios de las nuevas tecnologías de la información y los estudios culturales. La interculturalidad y la migración, la globalización de los mercados audiovisuales, la comunicación digital o la renovación de las industrias culturales y de sus políticas comerciales, son fenómenos hoy en día estrechamente relacionados con el campo musical. Como lo han planteado autores como Manuel Castells o Jeremy Rifkin, el fenómeno de la globalización en la presente periodo del capitalismo avanzado, constituye en gran parte la intensificación en la movilidad de los capitales (sobre todo de norte a sur), de las mercancías y de la fuerza laboral, la cual se manifiesta en generalizados movimientos migratorios (sobre todo de sur a norte). La migración ha implicado también la movilización de la culturas periféricas subalternas y su implantación y redefinición en los grandes centros metropolitanos. Tal como señala Gonzalo Abril, en los países industrializados tal redefinición es gestionada y mediada por las industrias y el mercado cultural a través del reciclaje mercantil del valor y de la diferencia cultural bajo las formas del exotismo, la espectacularización, la estetización de la pobreza, etc. En síntesis es una redefinición en la órbita de los circuitos del consumo en perjuicio de los proyectos igualitarios y emancipatorios.

**Palabras clave:** Interculturalidad, música y migración.

### **1. Algunas perspectivas de los fenómenos interculturales.**

Una de las formas características en que opera el fenómeno de la globalización en la presente periodo del capitalismo avanzado, es la intensificación en la movilidad de los capitales (sobre todo de norte a sur), de las mercancías y de la fuerza laboral, traducida ésta en generalizados movimientos migratorios de sur a norte. La migración implica la movilización

de las culturas periféricas subalternas y su implantación y redefinición en los grandes centros metropolitanos. Como lo ha mencionado Gonzalo Abril: "...tal redefinición es gestionada y mediada por las industrias y el mercado cultural a través del reciclaje mercantil del valor y de la diferencia cultural bajo las formas del exotismo, la espectacularización, la estetización de la pobreza, etc., en perjuicio de los proyectos igualitarios y emancipatorios"<sup>1</sup>.

Néstor García Canclini ha brindado importantes aportaciones sobre la problemática de la interacción intercultural con sus investigaciones sobre la hibridación. Este autor también señala que los procesos globalizadores acentúan la interculturalidad al abrir los mercados mundiales de bienes materiales, financieros, de servicios y al mismo tiempo impulsar los movimientos migratorios. Los flujos e interacciones que ocurren en estos procesos han empujado las fronteras y reubicado la autonomía de las tradiciones locales. Al mismo tiempo, han propiciado aún más que en otros tiempos la gestación de formas híbridas de producción cultural, con gran influencia en el entorno comunicacional y en los estilos de consumo. Además de las mezclas simbólicas generadas por la influencia de las industrias culturales, existen también las modalidades clásicas de fusión, derivadas de las migraciones, de los intercambios comerciales y de las políticas de integración educativa fomentadas por los estados nacionales (García Canclini, 1995: 23).

La importancia del concepto de hibridación reside en que puede dar cuenta del tipo de articulaciones que logran establecer distintos sistemas simbólicos que convergen en un determinado contexto cultural. Para García Canclini, las fronteras entre países y las grandes ciudades son contextos que condicionan los formatos, estilos y contradicciones específicas de la hibridación; sin embargo, el autor anota que las duras fronteras culturales que habían establecido los estados en la modernidad ahora son porosas. Son escasas las culturas que puedan describirse como unidades estables o herméticas, aunque la hibridación tiene sus límites para su multiplicación. La hibridación cultural suele darse en condiciones históricas y sociales concretas, en medio de sistemas de producción y de consumo que a veces operan de forma coercitiva, según lo testimonia la vida de muchos migrantes en el mundo. Las ciudades son entidades sociales que alientan pero que también condicionan la hibridación. Las megalópolis multilingües y pluriculturales son centros donde la hibridación fomenta mayores conflictos y una mayor creatividad cultural (García Canclini, 1995: 23).

La idea de hibridación en García Canclini permite describir los procesos de articulación de distintos sistemas culturales, pero no nos deja ir más lejos en el análisis para descubrir las reconfiguraciones conceptuales específicas que emergen durante el encuentro

---

<sup>1</sup> Fragmento de la conferencia del profesor Gonzalo Abril para el seminario "Cultura, globalización y nuevas tecnologías", celebrada en el aula Julio Caro Baroja, Fundación Navapalos, Madrid, 11 de octubre de 2006.

intercultural. Habría que recurrir a otros autores como Homi Bhabha, quien ha ahondado en los aspectos epistemológicos de las relaciones interculturales.

Todo tipo de conflictos pueden surgir durante el proceso de asimilación de las diferencias culturales. Son problemáticas que también tienen lugar en gran parte de las acciones comunicativas. Homi Bhabha (1994: 2) plantea que las diferencias culturales no deben ser percibidas precipitadamente dentro de un patrón fijo de tradición ni desde los estereotipos sobre la confrontación social. Al abordar la problemática social de la diferencia, debe tomarse en cuenta la perspectiva de la minoría. Ella nos revela la complicada negociación simbólica que desarrolla en la búsqueda de un sentido a los híbridos que emergen en momentos de una transformación histórica. Así por ejemplo los movimientos musicales suburbanos de origen híbrido y de contenido intercultural, antes de poder identificarlos y reconocerlos pasa un tiempo previo de asimilación, confrontación y legitimación mediante una serie de acciones comunicativas.

En los días actuales podemos observar que la diferencia cultural está en el primer plano de la crisis social de occidente. Bhabha (1994: 177) señala que el lenguaje metafórico del discurso occidental plantea la cuestión de la diferencia cultural y de sus límites en términos de “multiculturalismo”, noción etnocéntrica que más que aclarar oculta la existencia de la diversidad cultural. Bhabha critica que el “multiculturalismo” representa la temporalidad del significado cultural "multi-acentuado" y "rearticulado discursivamente". En lugar de derribar prejuicios establece nuevas demarcaciones culturales. De forma creciente, el tema de la diferencia cultural emerge en los focos de la crisis social y las cuestiones de identidad son planteadas en formas extremas. La identidad es reclamada tanto desde una posición de marginalidad, como también en un intento de alcanzar el centro. Es un tiempo del signo cultural que desestabiliza la ética liberal de la tolerancia y el marco pluralista del contacto intercultural.

Así como la música es un marcador importante de identidad social y cultural, cuando es utilizada como herramienta de demarcación identitaria es muy desafortunada. Utilizamos la música para señalar una sensación de pertenencia a un grupo. Las minorías étnicas para sobrellevar el desarraigo suelen replegarse al interior de sus propios círculos, con su propia música. ¿Pero qué sucede al exterior de ese grupo? Aquí nos enfrentamos con dos patrones igualmente problemáticos, trabajando de lado a lado: la invisibilidad y los estereotipos. Ni las culturas ni los grupos inmigrantes presentes en las sociedades occidentales son visibles de alguna manera constructiva. Cuando la música se utiliza excepcionalmente en relación con los inmigrantes, siempre nos sujetamos a estereotipos exóticos, que dejan muy poco espacio para

la diversidad y para la convivencia intercultural. Esto significa que cuando los jóvenes foráneos intentan buscar la aceptación en la sociedad, tiene que ser dentro de los límites estrechos de las normas vigentes. La industria deja muy claro que su música es "subcultural", y como tal irrelevante para la gente que se encuentra fuera de su cultura. De esta manera la sociedad no considera a los inmigrantes ni a su música como miembros suyos. Ciertamente la música comunica interculturalidad, pero no siempre como nosotros creemos (Fock, 1997: 10).

## **2. El discurso y sus problemas al abordar las diferencias culturales.**

La diferenciación cultural es expresada en el intento de dominar en nombre de una supuesta "superioridad" cultural. Homi Bhabha (1994: 34-35) explica que la "autoridad" de una cultura es un conocimiento referencial, el cual es emitido a través del discurso en el acto de la identificación cultural. Ya sea como una práctica de dominación o de resistencia, la enunciación introduce una fractura entre la demanda tradicional culturalista de un modelo, de una tradición, de una comunidad, de un sistema estable de referencia; y la articulación de nuevas demandas culturales, nuevos sentidos y estrategias en el presente político. De esta forma, nos encontramos muchas veces frente a la batalla entre un teleológico historicismo o tiempo mitificado y las narrativas del tradicionalismo (de derecha a izquierda) y de la transformación, desplazando estratégicamente el tiempo de la articulación.

Sobre la manipulación política de las diferencias culturales, debemos decir que el discurso político sigue siendo efectivo en su poder para crear consenso a su favor, a partir de los "riesgos" estereotipados que suponen la migración y la movilidad pluricultural. Aunque no expresa abiertamente sus intereses reales, el discurso político suele encontrar la forma de acentuar directa o indirectamente la gravedad de un "riesgo" inminente (Ulrich Beck, 1999) aunque éste no corresponda con la realidad<sup>2</sup>. Por otro lado, podemos observar que en la actualidad el enfrentamiento cultural es, como nunca antes, un tema recurrente en los productos audiovisuales de la industria del entretenimiento, desde los violentos videojuegos que enfrentan a distintas culturas o la reinterpretación del pasado histórico de los países en términos hollywoodenses. Paralelamente, algunos artistas autónomos abordan desde otra perspectiva el problema de la diferencia cultural, como un tema crítico en el cine independiente (*Babel*) o en los movimientos artísticos emergentes desde una izquierda vinculada con la experiencia postcolonial de la migración y preocupada en la exploración

---

<sup>2</sup> En la noche del 28 de mayo del 2003, en canal Dos de Andalucía, el periodista Juan José Téllez reflexionaba en televisión que unas semanas antes de las elecciones municipales del domingo 25 de mayo el gobierno español de José María Aznar había llamado a reformar la ley de extranjería como una táctica electoral. Téllez comentó después que este tipo de hechos ocurren porque el racismo en Europa logra muchos votos.

cultural de nuevos orígenes étnicos. La música también ha sido un campo sensible a la expansión global en varios frentes de la interculturalidad.

La música como entretenimiento aparentemente inocente e indispensable parece de inmediato aceptable y natural. Pero cuando enfocamos el papel de la música en la creación de las imágenes de los "otros", ya no parece tan claro que tales construcciones sean automáticamente positivas. Los estereotipos regionales son "inevitables" y ciertamente útiles en algunas situaciones. No debemos olvidar que la música refleja al mismo tiempo nuestra actitud general hacia otras culturas. Es en estas situaciones en las que la comunicación trabaja de formas más inconsciente, pero alcanzando los mayor efectos. La expresión musical globalizada es portadora de las fragmentaciones y jerarquías culturales, ocultas detrás de una ilusión de interés universal. Nuestro encuentro con la música de los inmigrantes no tiene lugar en su tierra original, sino desde donde estamos nosotros como consumidores, ocultos detrás de las paredes de las expectativas y de la autosuficiencia cultural. En esta situación llega a ser necesario reconsiderar muy cuidadosamente las opciones que hacemos dentro de las disciplinas culturales a un nivel intercultural. Lo que en la superficie puede parecer intercultural en un modo constructivo y positivo, puede en realidad ser exactamente lo contrario. Es una cuestión de lograr acceder realmente a la diversidad cultural y de alcanzar la libertad para moverse alrededor y poder mezclar cosas, como por ejemplo los sonidos de las culturas.

### **3. La comunicación intercultural en la música.**

En el ámbito musical cada discurso puede jugar un papel importante en la búsqueda y distinción identitaria de los colectivos sociales. Nicholas Cook (1998: 17-18) señala que la música y sus referencias varían sustancialmente de un sitio a otro. Uno de los valores representativos más fuertes de la música es aquel que funciona como un símbolo de identidad nacional o regional, como el caso de las comunidades de inmigrantes, las cuales conservan su música tradicional con el propósito de preservar su identidad en un país extranjero.

En las músicas cuyos orígenes provienen de diversos lugares, su riqueza de sonidos traza distintas huellas y rutas de pueblos que migraron de un lado a otro. Por ejemplo, la trascendencia cultural de la música de rock no sólo fue consecuencia de la amplificación, sino también de su herencia pluricultural. Simon Frith (1999: 24-26) otorga más influencia al cambio y al movimiento de las culturas que al cambio tecnológico en la transformación de la música. Por lo tanto el desarrollo de la música no puede ser separada de los desplazamientos de la población, ya sea como resultado de migraciones, conquistas, exilio, conversión

religiosa o simple demografía. En este sentido ha sido más significativo en la historia de la música moderna el desplazamiento forzado de millones de africanos como esclavos hacia el continente americano, que la invención del fonógrafo. El devenir de la música ha estado determinado por patrones más amplios de conflicto social y político, más que por la tecnologías sonoras o por los dictados inmediatos de la moda.

Históricamente el contacto intercultural ha sido clave para la innovación musical. Como ya sabemos la presencia de la población africana en América ha sido fundamental para el surgimiento de géneros musicales como el blues, el jazz, la samba o los ritmos caribeños. Los autores Joseph Siankopy y Olga Villa (2004: 29) afirman que las músicas, al igual que las personas, no permanecen inmóviles sino que viajan y son mezcladas con los sonidos que encuentran en su nuevo hogar. Estos autores plantean que conocer gente de todas partes del mundo, y sus formas culturales como sus músicas, nos enriquece y nos hace crecer personalmente. La música actual es el resultado de bastantes años de experimentación en distintas partes del mundo, el contacto con otras músicas ha fomentado el "mestizaje" y el nacimiento de expresiones musicales de gran trascendencia como el *soul*, el rock, el flamenco, el *rap* y muchas otras más.

Siankopy y Villa (2004: 16) señalan que la música ayuda a conocer mejor a los pueblos, dado que pueden conocerse las costumbres de cada cultura a través de su música popular, la cual suele hacer referencia a la vida cotidiana de una población. Las canciones, además de expresar aquello que es específico de cada cultura, reflejan vivencias cosmopolitas. En ellas podemos encontrar múltiples elementos comunes a los grupos humanos como son: el trabajo en el campo, la comida, el amor, el desamor, la amistad, las canciones de cuna, etc. El encuentro con otras culturas puede iniciarse a través del conocimiento de la cultura musical de un pueblo. Es muy amplio el campo musical en el que podemos adentrarnos y descubrir historias comunes: instrumentos, danzas, canciones, letras, fiestas, etc.

Nicholas Cook (1998: 160-162) por su parte dice que aunque la música puede establecer un punto de conexión entre las culturas ella sola no puede abolir de golpe la diferencia cultural, ya que debe vincularse con los movimientos sociales. De todos modos, Cook asegura que la música representa una forma de salir del pesimismo cultural, ya que sobre todo permite este tipo de intercomunicación cultural. Además de ayudarnos a comprender a otras culturas, la música también contribuye, en un proceso de acercamiento comunicativo, a desplazar nuestra propia posición construyendo y reconstruyendo nuestra identidad. En varios sentidos, el encuentro con otras culturas ha servido para conocer la

propia cultura de uno mismo. En una dimensión histórica y desde los parámetros del discurso colonial, el mundo colonizado sirvió para definir la identidad europea.

Al respecto Couze Venn (2000: 3) nos recuerda (haciendo referencia a Edward Said) que el discurso colonial no sólo trataba acerca de la construcción discursiva del "otro" colonizado sino que era intrínseco a la autocomprensión europea, determinando cómo Europa y los europeos podrían situarse a sí mismos, ya sea como modernos, civilizados, superiores y con progreso; únicamente con referencia a otro que representaba la negación de todo lo que Europa imaginó o deseaba ella misma ser. En la actualidad el mundo postcolonial está presente en todas partes, ya que ha sido desterritorializada la relación entre lo local y lo global. Pero dicho mundo postcolonial es filtrado por "occidente" a través de los dispositivos de representación de la cultura de consumo y la contemplación turística; o es reubicado por las suposiciones conceptuales de la teoría del desarrollo y de la modernización, o disperso en las generalizaciones de la teoría de la globalización. Frecuentemente vemos que los países no pertenecientes al primer mundo industrializado aparecen en los medios sólo como el lugar de las catástrofes. Couze Venn hace esfuerzos por desvelar otras presencias y demostrar sus efectos en el centro de la crítica posmoderna de la modernidad.

#### **4. La música como un mapa sonoro de la migración.**

La música refleja las transformaciones sociales y culturales que impulsa la migración. Cuando un género musical es apropiado por otros grupos minoritarios, quienes no han perdido aún cierto vínculo con su lugar de origen y cualquiera que sea el grado y la duración de su desplazamiento, en un cierto plazo de tiempo la música es transformada de una variedad de formas (letras, instrumentos, ritmos, melodías, etc.) en algo completamente nuevo.

Recordemos que las ciudades que son el destino de un alto grado de inmigración son a la vez sedes muy dinámicas de producción e intercambio cultural. Es ahí donde ha surgido un abanico de los nuevos estilos musicales. La música va experimentando cambios desde que migra de su lugar de origen o de la diáspora. Por ejemplo, la música *reggae* emergió en Jamaica reavivando sus raíces africanas provenientes de Etiopía. De Kingston viajó hasta Londres donde fue circulando entre las comunidades de inmigrantes y entre jóvenes ingleses. Eventualmente mantuvo una fuerte influencia sobre bandas de música punk como *The Clash*; después llegaría hasta Nueva York, donde se mezclaría con otra expresiones y en los 90's sonaría con el hip hop en las esquinas de las calles, en parque, en las canchas de baloncesto, etc.

Como comenta Gilroy (1993b), la música como la migración misma ha estado siempre en agitada evolución, a través de la absorción y la transformación, trastornando las supuestas "certezas" de las culturas nacionales y étnicas desde los márgenes de estas culturas. La música es un ejemplo audible, junto con el lenguaje, de solidaridad colectiva y de ascendencia común. Pase lo que pase con la música, los migrantes retienen a través de ella sus distintivas identidades étnicas. Aunque suene un poco banal y obvio, los migrantes cantan canciones y tocan la música de donde ellos vienen, ya sea los africanos que fueron llevados a Norteamérica como esclavos o la fuerza laboral que migra a las ciudades de Europa o los irlandeses que se instalan en Australia. Las letras suelen resumir la resistencia, la nostalgia y los diversos sentidos de la identidad. Las ciudades son lugares de migración, y pueden alojar un significativo rango de músicas que han viajado con los inmigrantes, quienes constituyen diferentes espacios y redes sociales al interior de las ciudades. En el marco de profundas transformaciones sociales y culturales, la música en la ciudades está cambiando constantemente, ya sea a través de la migración, el crecimiento de jóvenes subculturas o los nuevos paisajes mediáticos y musicales abiertos por las corporaciones de entretenimiento (Connell y Gibson, 2003: 190-191).

El contacto intercultural es fuente no sólo de conflictos sino también de interesantes articulaciones epistémicas. En él surgen procesos creativos interesantes para la generación de conocimientos. De cómo está relacionada la comunicación intercultural con el fomento de la creatividad, Joseph Siankope y Olga Villa son dos autores que conjuntamente han trabajado este tema desde el ámbito de la educación. Ellos (2004: 88) subrayan que la interculturalidad fomenta, además de la sensibilidad, ciertas formas de pensamiento creativo con un alto grado de motivación y capacidad para buscar soluciones a los problemas que puedan surgir. Y esto es debido a que este tipo de pensamiento tiene menos posibilidades de caer en los estereotipos que divulgan de manera superficial los medios de comunicación y que asumen como verdad los grupos sociales. Por lo mismo las personas creativas tienen capacidad para pensar por sí mismas y no apegarse mecánicamente a los pensamientos ya formulados y creídos por todos. La creatividad alienta las posibilidades de vivir la interculturalidad y disfrutarla con todo aquello que la diferencia y el mestizaje puede ofrecer.

Debemos apreciar que el trabajo musical en grupo también ofrece interesantes cualidades creativas y comunicativas en el aspecto intercultural. La experiencia musical grupal entre distintas culturas, además de ser una fuente de disfrute, conocimiento y comunicación, es una forma creativa para fomentar la comunicación intercultural y lograr objetivos comunes, así como la necesaria cooperación. De hecho, el propósito de hacer

música de forma grupal implica ya trabajar en equipo y resolver colectivamente las diferentes opiniones y conflictos que puedan surgir. La interacción grupal intercultural en la experiencia musical puede hacer que aflore la creatividad y el aumento de la autoestima, además de propiciar el entendimiento y la comunicación entre los músicos de diferentes culturas (Siankope 2004: 16-17).

## **5. Los flujos geográficos de la música.**

Las características que ahora configuran una buena parte de la fusión transcultural de la música emergieron durante la hegemonía del discurso colonial. En cada fase evolutiva de la música popular de occidente hubo momentos en que fueron exhibidos sonidos musicales foráneos, aunque solían presentarse substancialmente modificados para que pudieran ser ajustados a los gustos y a los parámetros estéticos occidentales. Durante la era colonial fue notable el ascenso de los trovadores procedentes de diversos puntos de Europa, como también los fenómenos de modas pasajeras como el caso de la música de Etiopía en los salones británicos de concierto, las orquestas de los *Palm Court*<sup>3</sup> o el éxito de un pequeño número de instrumentistas individuales provenientes de Europa oriental. A lo largo de la era colonial fueron celebrados en las principales ciudades europeas espectáculos, exhibiciones y festivales, para mostrar los inusuales y exóticos descubrimientos del nuevo mundo; mientras que los museos llenaron sus vitrinas de restos, objetos e instrumentos musicales provenientes de las distantes tierras. Artistas como Paul Gauguin y compositores como Claude Debussy incorporaron a través de estos conocimientos influencias de Asia, del Pacífico y de América Latina (Connell y Gibson, 2003: 144-145).

Sin embargo los flujos musicales de un lado a otro no eran equitativos. En el sentido opuesto de las rutas del encuentro intercultural de las tradiciones musicales, la música occidental tardó en llegar a los países periféricos. A principios del siglo XX la música popular de occidente tenía muy poca difusión a nivel mundial y no había un gusto extendido hacia ella en los países no industrializados como ahora. En cambio, a partir de la expansión de la difusión masiva de la música popular, de la consolidación de géneros como el *jazz* y el *blues* (considerando sus raíces africanas), emergió cierto interés por estas músicas en diversas partes del mundo, como en las áreas africanas de donde provenían los ancestrales sonidos de este tipo de música. En aquellos años el contacto intercultural musical entre los mismos países no

---

<sup>3</sup> Un Palm Court es un salón grande, usualmente situado dentro de un prestigioso hotel, donde hay un escenario en el que son celebradas actuaciones. Ejemplos característicos de estos espectáculos fueron los conciertos y danzas del té que tenían lugar a principios del siglo XX en los lujosos hoteles ingleses.

desarrollados fue un poco menos notorio, salvo durante modas ocasionales de bailes como el tango y otras formas musicales de América Latina (Connell y Gibson, 2003: 144-145).

La música puede mostrar el grado de integración entre distintas culturas. Un fenómeno de integración entre culturas muy distintas lo encontramos en la música del flamenco. Sus orígenes se remontan al siglo XVIII, cuando el pueblo gitano incorporó a sus necesidades expresivas diversos aportes sonoros orientales: los modos musicales hindúes, árabes, judíos, etc. (Siankope y Villa, 2004: 16).

En la actualidad hemos llegado a un punto en que ahora son aparentemente permeables las fronteras entre distintas tradiciones musicales. Nicholas Cook (1998: 78-79) trata los imaginarios que constituyen lo que actualmente reconocemos como música occidental. Pertenece a una tradición que es asumida como un sistema coherente procedente de mucho tiempo atrás y que cobra sentido racional en un código referencial concreto. Nos referimos al sistema de notación en el pentagrama. La iniciación formal a la cultura de la música occidental suele arrancar con la enseñanza de la notación en las escuelas primarias. Sin embargo en occidente han podido incorporarse otras tradiciones, como por ejemplo: el *blues*, el *jazz*, el *rock*, el *reggae*, o el *RAI*, en las que la mayoría de los músicos no sabían leer música y muchos de ellos eran provenientes o tenían sus orígenes en Asia, África o América latina. La migración ha permitido que los músicos puedan desplazarse de una tradición a otra traspasando las fronteras de la música occidental o no occidental, incluso desconociendo el código formal del conocimiento musical occidental. La música popular puede acomodarse dentro del marco de la notación en pentagrama occidental; pero como es sabido, el dominio de este código o sistema de notación no garantiza la habilidad para crear una música popular, para ello haría falta sobre todo el contacto con la gente y de sus vivencias.

Ahora es notorio que los procesos migratorios han influido significativamente en las tendencias globales de la música. Así como ha ocurrido con el movimiento de personas, la afluencia mundial de la música es ahora más rápida y numerosa, de forma voluntaria o involuntaria, su propagación ha incrementado significativamente sus puntos de encuentro. John Connell y Christ Gibson (2003: 144-145) señalan que las redes diaspóricas ahora conectan comunidades metropolitanas a través de continentes enteros. La migración traza las líneas de un mapa de circulación cultural de ida y vuelta entre ciudades industrializadas y tierras natales. Paralelo a ello existen conexiones globales similares constituidas por el mercado de productos culturales, que incluyen distribución de mercancías culturales y rutas de viajes. En la geografía mundial de la música, hay lugares que funcionan como centros de creatividad, recepción y transformación, otros continúan estando aislados y siendo

irrelevantes para las tendencias globales. Como consecuencia de ciertos acontecimientos sociopolíticos algunas músicas han logrado hacerse globales en pocos años, mientras que otros géneros y ejecutantes continúan siendo distintivamente locales.

Son las grandes metrópolis los centros receptores de una diversa gama de expresiones musicales. Allí, los productos musicales cobran una fuerza altamente simbólica en el marco de los conflictos sociales, funcionando como armas de reivindicación cultural. Connell y Gibson (2003: 183) señalan que los sonidos del *hip hop* y del *dub beat* resuenan más en los espacios públicos que susurrando en los espacios cerrados de habitaciones privadas o de un espacio más íntimo como los auriculares del *Walkman*. Su presencia sonora más usual es generada desde los reproductores portátiles o de los autoestéreos como un acto de autoafirmación. Las culturas suburbanas construyen sus propias arenas de lucha identitaria en la que incluso los productos de las industrias culturales son reutilizados y reinterpretados como armas simbólicas. Las comunidades asentadas localmente, como también las que están en camino a establecerse, desafían y subvierten los significados culturales de las mercancías musicales, pero al mismo tiempo mantienen sus propias tradiciones orales.

En la compleja estratificación social de las grandes metrópolis y sus subculturas, resulta significativa la fuerza simbólica que adquieren los productos musicales cuando son apropiados por otros colectivos sociales. Gilroy (1993: 38) apunta que la música es escuchada socialmente y sus significados más profundos sólo son revelados en el núcleo de este colectivo. Los artefactos de una industria *pop* presentes en el acto individual de comprar y consumir son apropiados de otro modo en el ámbito de los rituales colectivos, que a su vez definen las fronteras de una comunidad interpretativa.

## **6. La demarcación cultural en la *World Music*.**

Un radical cambio de estrategias en la industria discográfica redefinió el mercado transnacional de la música a partir de los años 90, abriendo sus perspectivas hacia otras culturas musicales. Simon Frith (1999: 17) explica que compañías como *PolyGram* y *Sony* en los años 90 lograron situarse a la cabeza en los crecientes mercados de Asia y América Latina como resultado de una astuta estrategia de aglutinación de producciones del sonido local, promocionando más decididamente a los artistas y grupos musicales de los países de aquellas regiones que el tradicional lanzamiento al mercado de las estrellas rockeras anglo-estadounidenses.

Hoy sabemos que la mayor parte de los ingresos de los grandes sellos discográficos provienen de mercados locales en donde operan estas compañías y no de la distribución

transnacional de artistas anglosajones, como ocurría hace treinta años. En el aspecto comercial estamos frente al hecho de que actualmente las compañías inglesas y estadounidenses continúan dominando el mercado internacional del disco. Pero ya en 1994 más del 50% de ganancias de ventas de discos provenían de sus acciones corporativas en el mercado discográfico de Europa y del resto del mundo. Fue un claro indicador del ascenso comercial de los sonidos locales (Frith, 1999: 13).

Desde la perspectiva de Frith (1999: 18), la irrupción a principios de los años 90 del género musical conocido como *World Music* adquirió gran importancia en el mercado, ya que era portadora de un sentido de la "diferencia" local. Su novedad consistía en grabaciones de sonidos que evocan lugares o comunidades del tercer mundo, pero la calidad de su sonido era proveniente de los estudios de grabación del primer mundo metropolitano. Desde entonces resulta muy común que músicos latinoamericanos, africanos o asiáticos, viajen a Londres, Nueva York o Los Angeles para hacer grabaciones bajo el contrato de los grandes sellos discográficos. Por esta razón Frith, afirma que el rock (al igual que la *world music*) más que un estilo musical (o un contenido) describía un valor auditivo primeramente constituido a través de tecnologías, de un sistema de producción y de la circulación global de bienes musicales particulares. En síntesis, hablamos de un modo industrial de explotación musical. Cada día cobra mayor importancia la interacción intercultural en la evolución de la música. Frith (1999: 29) menciona que la música cada vez tiene menos que ver con las fronteras nacionales, y se define más a través del intercambio de información entre comunidades culturales. En esto resulta muy ilustrativo la creciente presencia de la fusión en numerosos trabajos de la producción musical de varias partes del mundo.

¿Qué ocurre cuando los lugares de origen de las músicas no pertenecen a ciudades del llamado "primer mundo"? Para ello el mercado acuñó el término de *World Music*, y en cuya etiqueta opera una noción de distinción etnocentrista. Haciendo referencia a Averill (1997: 44) el concepto de autenticidad, desde la perspectiva de la *World Music*, suele implicar un modelo espacial que desplaza las tradiciones rurales y campesinas al centro; a la vez que el secular espacio urbano y elitista es lanzado hacia los márgenes. Semejante "autenticidad" requiere siempre la aprobación de la visión occidental para su legitimación. La *World Music* ha sido definida y construida por y para el mercado global de la música. Era evidente de que no constituía una "nueva forma estética" de imaginación global, sino que un producto extraído de las regiones más tradicionales del mundo, selectivamente apropiado, estratégicamente autenticado e idealizado. La *World Music* o "Música del Mundo", o más bien como diría Cheick Tidiane (Caballero, 2005) "Música del Tercer Mundo", ofertó sonidos con

connotaciones exóticas y remotas, pobreza y simplicidad, exaltación étnica, curiosidad o materia de originalidad. Una forma en que el mercado abogó por la diferencia: sonidos locales y regionales, naciones y ejecutantes poco conocidos, instrumentos extraños, creatividad, energía e inusuales estructuras rítmicas y locales. Irónicamente, varios artistas fueron etiquetados también dentro del *worldbeat* en sus propios lugares de origen, a pesar de su fuerza local y nacional.

Los músicos locales de varias partes del mundo están resistiendo e intentan no ser barridos por la globalización. Pero los productos culturales transnacionales, llegan desde varias direcciones y no sólo reemplazan los productos locales sino que éstos son recreados y les son atribuidos nuevos significados. A pesar de la globalización, la transnacionalización, la migración internacional y el soporte comercial de la música, cada género musical en cualquier lugar requiere de al menos cierta identificación local, además de tener su propia estructura musical interna, su tecnología particular, sus contextos de ejecución y su ambiente social y político (Connell y Gibson, 2003: 190).

El *world music* es un ejemplo de cómo la música es simultáneamente un agente de movilidad y un referente de distinción conectado a un lugar fuera del primer mundo. Connell y Gibson (2003: 144-145) remarcan la importancia de examinar también los senderos por los que fluye la circulación musical desde los lugares percibidos como marginales a los centros de producción musical anglófona. El *World Music* revela la ruta comercial que debe seguir la música de los países en desarrollo para satisfacer las necesidades de occidente de nuevos sonidos, fuentes de creatividad y expresiones de "autenticidad". La globalización no sólo supone el tráfico cultural en un sólo sentido. Las corporaciones anglo-americanas que dominan el flujo mundial de la música grabada, abrieron este nuevo nicho en el mercado incorporando sonidos exóticos mediante una deliberada absorción de tradiciones y formas musicales no occidentales a la música popular del norte. Es ilustrativa la manera en que el concepto de *World Music* es más excluyente que incluyente. Connell y Gibson (2003: 158-159) críticamente plantean que dentro de la mercantilización del género de la "World Music" la persistente fetichización de un lugar y ciertos sonidos no puede sustentarse intelectualmente<sup>4</sup>.

Algunos artistas no están de acuerdo de ser catalogados como *World Music*, ya que se sienten separados del cuerpo más extenso de la música popular. Connell y Gibson (2003: 158-159) dicen que en última instancia la *World Music* mientras exalta la "autenticidad" y las

---

<sup>4</sup> Una declaración del músico Nitin Sawhney, apunta que la: "*World Music* es una forma de *apartheid*... entras a una tienda de discos y tienen 4 CD's de Egipto, 4 CD's de África... parece que han leído el nombre de la cubierta y no lo han entendido, y por ello lo han arrojado a un anaquel donde está marginado". (Citado en Triple J, Sydney, 13/08/2001).

virtudes de las tradiciones musicales de países periféricos, al mismo tiempo les imprime una etiqueta a sus lugares de origen como "exóticos" y "tercermundistas", con su aura de inferioridad; a pesar de que en muchos de esos lugares hay una búsqueda por generar cierta empatía musical con el occidente "desarrollado". En la medida en que la migración, especialmente proveniente de países pobres a países ricos, ha ido cobrando importancia gradualmente como elemento crítico de la globalización, las músicas interculturales intentan alejarse de ataduras identitarias, fijas o esencialistas, para convertirse en productos dinámicos con capacidad de cambiar y experimentar fusiones en diferentes contextos socio económicos, políticos y geográficos.

## - REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1973): *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Trotta, 2001.
- Aparicio, F. R. y Jáquez, C. F. (eds.) (2003): *Musical migrations. Transnationalism, and cultural hybridity in Latin/o America*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Averill, G. (1997: 44): *A day for the hunter, a day for the prey. Music and power in Haiti*, Chicago, Chicago University Press.
- Banerjea, K. (2000): "Sounds of Whose Underground? The Fine Tuning of Diaspora in an Age of Mechanical Reproduction", en *Theory, Culture & Society*, Vol. 17(3) 2000, Londres, SAGE, pp. 64-79.
- Beck, U. (1999): *La sociedad del riesgo global*, Madrid, Siglo XXI.
- Bhabha K., H. (1994): *The location of culture*, Londres, Routledge.
- Clemente, L. (1996): *Historia del rock sevillano*, Sevilla, máquina del sur.
- Caballero, J. (2005): "Cierra el festival Ollin Kan con un llamado a rechazar etiquetas y calificativos", en el periódico, *La Jornada*, 05-05-2005, Versión electrónica, fecha de consulta: 12-05-2005, <http://www.jornada.unam.mx/2005/may05/050522/a10n1esp.php>
- Connell, J. y Gibson, C. (2003): *Sountracks. Popular music, identity and place*, London, Routledge.
- Cook, N. (1998): *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza.
- Fock, Eva (1997): *Music – Intercultural Communication? Micro Musics, World Music and the Multicultural Discourse*, ponencia presentada en el Symposium: 'Teaching World Music' celebrado en Dartington, en mayo de 1997.

Frith, S. (1999): "La constitución de la música rock como industria transnacional", en Talens, J. y Puig, L. (eds.) (1999): *Las culturas del rock*, Madrid, Pre - textos.

- (1998): *Performing rites. On the value of popular music*, Harvard University Press.

- y Horne, T. (1988): *Art into pop*, Londres, Routledge.

- (1987): "Why Do Songs Have Words?", en Levin, A. (ed.): *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*, Londres, Routledge.

- (1978): *The sociology of rock*, Londres, Constable.

García Canclini, N. (1995): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.

Gilroy (1993a): *Small Acts*, London, Serpent' Tail.

- (1993b): *The black Atlantic. Modernity and double-consciousness*, London, Verso.

Hebdige, D. (1987): "Digging for Britain: An Excavation in Seven Parts", en *The British Edge*, Boston, Institute of Contemporary Arts.

Hutnyk, J. (2000): "Music for Euro-Maoists. On the Correct Handling of Contradictions among Pop Stars", en *Theory, Culture & Society*, Vol. 17(3), 2000, London, SAGE, pp. 136-158.

Kalra, V. S. (2000): "Vilayeti Rhythms. Beyond Bhangra's Emblematic Status to a Translation of Lyrical Texts" en *Theory, Culture & Society*, Vol. 17(3), 2000, Londres, SAGE, pp. 80-102.

Redhead, S. (1997): *Subculture to clubculture. An introduction to popular cultural studies*, Oxford, Blackwell publishers.

Siankope, J. y Villa, O. (2004): *Música e interculturalidad*, Madrid, Catarata.

Swiss, T.; Sloop, J. y Herman, A. (eds.) (1998): *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*, Oxford, Blackwell.

Venn, C. (2000): *Occidentalism. Modernity and Subjectivity*, London, Sage Publications.