

Oscar Hernández Salgar*

EL SONIDO DE LO OTRO: NUEVAS CONFIGURACIONES DE LO ÉTNICO EN LA INDUSTRIA MUSICAL

Resumen

El afán por la traducibilidad y la delimitación de las características musicales, que estuvo presente en los primeros años de la etnomusicología como ciencia, contribuyó a la marcación estereotípica de otras músicas diferentes a la occidental, produciendo al menos dos efectos. En primer lugar, invisibilizó en el horizonte representacional a la música urbana artística europea, que aún hoy goza de lo que Steven Feld llama “una sinonimia tácita” con el término música.¹ En segundo lugar, puso en marcha procesos complejos de subjetivación ligados a los efectos de identidad que circulan a través de músicas no urbanas, no artísticas y no europeas. La centralidad del concepto de identificación en el consumo de las músicas aquí llamadas étnicas, se hace importante para entender cómo, en el mercado discográfico globalizado, se ha abierto paso a una nueva categoría estética que aprovecha la marginalidad de estas músicas –y los movimientos de deseo/rechazo simultáneos que generan– para promover ventas y dinamizar el mercado. Este proceso está atravesado por discursos globales en boga, como el multiculturalismo o la biodiversidad, que configuran una estrategia etnopolítica de pacificación de la diferencia. Sin embargo, al operar a través de estereotipos, es decir, a través de representaciones simplificadas y fijas, la marcación de la otredad deja una brecha por la que las músicas étnicas siempre podrán emerger para desestabilizar el régimen de representación que las nombra y clasifica.

Palabras Clave: Etnomusicología, etnicidad, identidad cultural, *World Music*.

Abstract

At the beginnings of Ethnomusicology as a science, it is possible to identify a strong interest in translation of other music and delimitation of musical features. This rush, contributed to the stereotyped marking of non-occidental music, producing at least two side-effects. In the first place, it made disappear

* **Oscar Hernández Salgar**, Profesor, Departamento de Música, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. D.C., Colombia.

–in the representational horizon– the urban, artistic, European music, which, even today, is considered in many fields as a “tacit synonym” of the term *music*.² In the second place, it initiated a series of complex subject–building processes, linked to several identity effects that necessarily are present in non–urban, non–artistic, and non–european music. The centrality of the term *identification* in the consumption of what I call here *ethnic music*, is important to understand how, in the globalized recording market, there is a new esthetic category, that seizes the marginality of this music –and the simultaneous desire/rejection movements that they generate– to promote sales and move the market. This process is constituted by global discourses (multiculturalism, biodiversity), which are part of an ethnopolitic strategy, based on the pacification of difference. However, as long as the marking of otherness is done by using stereotypes, which are fixed and simplifying representations, there is always an open space thru which this ethnic music can emerge to destabilize the regime of representation that classifies them.

Keywords: Ethnomusicology, Ethnicity, Cultural Identity, *World Music*.

El eurocentrismo no es la perspectiva cognitiva de los europeos exclusivamente, o sólo de los dominantes del capitalismo mundial, sino del conjunto de los educados bajo su hegemonía. [...] Se trata de la perspectiva cognitiva producida en el conjunto del mundo eurocentrado, del capitalismo colonial/moderno, y que naturaliza la experiencia de las gentes en ese patrón de poder.

Aníbal Quijano³

En la industria discográfica más reciente, y siguiendo una tendencia que se ha fortalecido desde los años 80, han ido apareciendo producciones musicales que bien se podrían agrupar bajo el rótulo de *étnicas*. Si bien este término muchas veces no aparece explícitamente en el producto discográfico, las características del diseño visual y los contenidos musicales fácilmente remiten a la idea de músicas que “vienen de afuera” y que están relacionadas con grupos humanos particulares. Los nombres que se usan generalmente para estas sonoridades son *World Music* y *World Beat* y, a primera vista, parecen apelar a nociones como autenticidad, raíces, identidad y pureza. Sin embargo, su acceso al mercado ha estado necesariamente mediado por la adaptación de sistemas de

notación occidentales y la estandarización de procesos de producción técnica y musical. En muchos casos se puede detectar una marcada influencia del jazz y otras músicas populares occidentales. Lo más notorio de este fenómeno es que, si bien es fácil relacionar un producto musical rotulado como *World Music* con un lugar geográfico concreto, éste siempre aparece al lado de muchos otros productos procedentes "del mundo", en una gran esfera de lo otro musical. En las góndolas de los almacenes de discos se encuentra una amplia variedad de estilos y sonoridades disímiles que se agrupan bajo esta categoría a través de criterios bastante difusos. Lo que une a estas músicas entre sí es que cada vez con mayor fuerza aparecen como recordatorio de una inmensa diversidad cultural, que puede ser traída a nosotros gracias a la industria discográfica multinacional.

Uno de los objetivos de este trabajo es analizar a través de qué procesos la música europea se ha diferenciado de estas otras músicas marcándolas como su afuera constitutivo y desmarcándose a sí misma. Pero principalmente me interesa explorar la forma en que esta diferenciación ha resultado en la reciente conformación de una categoría estética abierta –que podría llamarse *étnica*– que funciona al mismo tiempo como una alusión a la pureza y como una estrategia de mercadeo, no sólo en la música, sino también en la moda y el arte visual.

Etnomusicología o fijación de la diferencia

En su famoso libro *Orientalismo*, Edward Said acude a la noción de discurso que desarrolla Foucault en *Vigilar y castigar*⁴ y *La arqueología del saber*⁵ con el fin de demostrar cómo los discursos más aceptados sobre oriente han sido creados desde occidente y han permitido "manipular –e incluso dirigir– Oriente desde un punto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario."⁶ Pensando el orientalismo como esa serie de discursos que proporcionan una estrategia de fijación de lo oriental, Said observa que la producción de oriente por parte del conocimiento occidental "ha servido para que Europa se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia."⁷ Es decir, que estos discursos han servido para crear un *otro constitutivo* europeo, una frontera que le ha permitido a los europeos saber

exactamente qué es lo que no son y aproximarse a una idea de lo que quieren ser.

Esa es la función del otro: proporcionar a quien lo observa una base de identidad más o menos permanente, una referencia que debe ser lo más fija posible para que el yo tenga derecho al cambio, a ser dinámico. Por esta razón cualquier país, cualquier grupo de individuos, cualquier institución y cualquier persona, necesita delimitar y describir a sus otros. El tipo de relación con el otro casi siempre consiste en un deseo y un rechazo simultáneos. Deseo, porque necesito al otro para acceder a una idea de mi mismo; rechazo, porque no puedo permitir que ese otro traspase mis límites y me invada. Por ello, al ser el otro una amenaza permanente para la seguridad ontológica, es necesario controlarlo y la mejor forma de hacerlo es a través de la enunciación: darle un nombre, crearlo en el discurso y asignarle unas características esenciales y fijas.

La música occidental ha construido a su otro a través de la naturalización y fijación de un número reducido de prácticas y teorías musicales europeas. Autores como Pitágoras, Zarlino y Rameau sentaron las bases para una comprensión de la música, anclada en principios matemáticos y físicos, con pretensiones de universalización. De esta forma, un número reducido de formatos instrumentales, sistemas armónicos y géneros musicales legitimados por un conocimiento científico, acompañaron la expansión colonizadora de Europa hacia el resto del mundo. La repetición performativa de sonoridades basadas en estas características, los mecanismos de notación que aseguraron su reproducción y el posterior rompimiento del sistema tonal desde el centro mismo de Europa, son fenómenos que han dado forma a los imaginarios de lo musical que siguen siendo hegemónicos en gran parte del planeta.

Durante el siglo XIX surgió la musicología como una ciencia destinada a estudiar el sentido de la música desde una perspectiva principalmente formal e histórica. Sin embargo, ésta, al hallarse centrada en los principios teóricos de la música europea, no podía decir mucho de las producciones musicales periféricas, de las colonias, que no encajaban con los moldes naturalizados de lo musical. Fue así como, con el aporte fundamental de la antropología, a lo largo del siglo XX se desarrolló la *Musicología Comparada*, que posteriormente dio origen a la *etnomusicología*. La misión de esta

ciencia sería analizar las músicas vivas de culturas no europeas, caracterizadas principalmente por una tradición oral, en ausencia de sistemas de notación equivalentes al occidental. Según Barbara Krader:

Los principales temas de investigación [de la etnomusicología] son: la música de pueblos no letrados (o músicas tribales); la música transmitida oralmente de las altas culturas de Asia (de las cortes, altos sacerdotes y otros altos estratos de la sociedad) tales como en China, Japón, Corea, Indonesia, India, Irán y los países árabes; y la música folclórica, que Nettl definió como la música de tradición oral que se halla en áreas dominadas por las altas culturas.⁸

En todo caso, se trata de desarrollar una ciencia específica para estudiar las músicas que, por ser un producto de culturas diferentes a la urbana europea, requieren de sistemas de análisis distintos.

Como se ve, la ausencia de sistemas de notación en las músicas no europeas era la marca más importante para señalar el objeto de estudio de la etnomusicología en sus inicios. Esto habla de la importancia que tiene para occidente la posibilidad de codificar cualquier hecho cultural con miras a su reproducción. Pero también da cuenta de los problemas propios de la disciplina y de uno de sus propósitos más básicos: encontrar herramientas de análisis adecuadas para comparar sistemas musicales distintos. El énfasis que se le dio a la etnomusicología como estudio de la traducibilidad de las *otras* músicas con relación a la música occidental, es claro en el libro *Ethnomusicology* de Jaap Kunst, quien además fue el primero en utilizar ese término, reemplazando el de musicología Comparada. Si bien el mismo Kunst advierte que ese último nombre es inadecuado al afirmar que "nuestra ciencia no compara más que ninguna otra,"⁹ buena parte de su libro consiste en un recuento de las teorías que han tratado de dividir a la octava en intervalos cada vez más pequeños, con el fin de desarrollar sistemas de análisis adecuados para músicas que utilizan escalas distintas a la diatónica o la cromática. En otros apartes, Kunst se concentra en las técnicas de campo del etnomusicólogo y los avances técnicos que pueden facilitarlos, como la grabación de audio en cinta. De lo que se trata en ambos casos es de suplir la carencia de un sistema de notación que permita preservar la música en documentos, bien sea a través de

adaptaciones de la notación occidental, o a través de la realización de grabaciones.

El otro gran diacrítico que permite marcar las otras músicas, diferentes a la europea es, aunque parece obvio, su procedencia geográfica. La definición anotada arriba hace un recuento más o menos detallado de los países cuyas músicas “pertenecen” al campo de acción de la etnomusicología. Lo único que estas músicas pueden tener en común es el hecho de ser no europeas y no urbanas, o como Kunst diría, tradicionales. Lo importante es que en estas definiciones la música artística urbana europea, que hace uso de unos sistemas teóricos musicales particulares y de una notación convencional, se sitúa en un lugar privilegiado de enunciación, desmarcándose a sí misma. En palabras del mismo Kunst:

El objeto de estudio de la etnomusicología, o, como originalmente fue llamada, Musicología Comparada, es la música *tradicional* y los instrumentos musicales de todos los estratos culturales de la humanidad, desde los así llamados pueblos primitivos, hasta las naciones civilizadas. Nuestra ciencia, por lo tanto, investiga todas las músicas tribales y folclóricas y cualquier clase de música que no sea la artística occidental. Además estudia, tanto los aspectos sociológicos de la música como los fenómenos de la aculturación musical, por ejemplo, la influencia hibridizante de elementos musicales foráneos. La música artística y popular (entretenimiento) europea no pertenece a este campo.¹⁰

En otras palabras, la música artística europea, o no es tradicional, o no hace parte de los estratos culturales de la humanidad. De hecho, aquí se ve como el término no marcado que necesita naturalizar la diferencia, lo otro. Según Stuart Hall, la lógica detrás de la naturalización es simple: “Si las diferencias entre la gente negra y blanca son culturales, éstas están abiertas a la modificación y al cambio. Pero si son naturales –como creían los esclavistas– entonces están más allá de la historia, son permanentes y fijas.”¹¹ En el caso de las músicas no europeas, no urbanas, no escritas, lo que opera fijando la diferencia no es solamente una representación visual o lingüística, sino también la misma sonoridad musical que, al no corresponder a los patrones tonales eurocéntricos interiorizados

por el oyente occidental, se reconoce como un evento extraño, proveniente de muy lejos, y muchas veces ininteligible. De acuerdo a la estrategia de naturalización, dichas sonoridades se vinculan a determinados estadios en una evolución social imaginaria (desde los pueblos primitivos hasta las naciones civilizadas). Así, la etnomusicología en sus primeros años, más que preocuparse del aspecto *sociológico* de la música parece concentrarse en la delimitación clara de la diferencia entre música europea artística y el resto.

Tal vez por esta razón no aparezca aún en el horizonte la noción de identidad relacionada con la música. Aunque el prefijo *etno* de la etnomusicología parezca estar relacionado con la idea de etnicidad que maneja la antropología, en los textos de Kunst estos términos no se tocan en absoluto. De hecho, el antropólogo Alan Merriam es uno de los primeros en denunciar la falta de coherencia de la etnomusicología con su prefijo:

La etnomusicología lleva consigo las semillas de su propia división, porque siempre ha estado compuesta de dos partes, la musicológica y la etnológica y quizás su mayor problema es la mezcla de las dos en una única manera, de modo que sin enfatizar en alguna de ellas las toma en cuenta a las dos.¹²

Para este autor, la etnomusicología debe ser definida simplemente como "el estudio de la música en la cultura,"¹³ lo que permite verla como un complemento constructivo entre las ciencias sociales y las humanidades.

Sin embargo, la forma en que Merriam describe los propósitos de la etnomusicología no está muy lejos de la fijación de la diferencia señalada arriba a partir de Kunst. Para Merriam, estos propósitos se pueden agrupar en cuatro enfoques. El primero sería el punto de vista que busca reivindicar las otras músicas, atacando la pretensión de superioridad de la música europea. Este es el enfoque proteccionista según el cual "la música de otros pueblos es de alta calidad y amerita ser estudiada y apreciada."¹⁴ El segundo enfoque sería el conservacionista, es decir el que insiste en que las otras músicas deben ser "grabadas y estudiadas antes de que desaparezcan." Este miedo, admite el mismo autor, se debe a una noción de lo folclórico que "implica desconocer la inevitabilidad del cambio,"¹⁵ pero en todo

caso es visto como un objetivo aceptable de la ciencia. En tercer lugar, está el enfoque de la música como un medio de comunicación que funciona en ciertos grupos sociales. Esto conlleva los problemas de pensar qué tipo de contenidos transmite la música y de qué manera éstos son procesados por el oyente. Para Merriam este sería "claramente uno de los propósitos de la etnomusicología, aunque no haya sido suficientemente investigado."¹⁶ Por último, está el enfoque que ve las músicas no europeas como una nueva fuente de experiencia para los músicos occidentales, un medio para aprender la tolerancia cultural o un acercamiento al estudio de los orígenes de la música. En otras palabras, como un recurso de explotación.

Los dos primeros propósitos de la etnomusicología, según Merriam, son un ejemplo de cómo, en la creación de un otro constitutivo, siempre el segundo término es al mismo tiempo necesitado y repudiado. La música occidental se constituye como tal cuando entra en contacto con la música de las colonias y éstas apuntalan su propia identidad, pero de inmediato se ve obligada a fijar la diferencia. Las estrategias proteccionistas y conservacionistas cumplen la función de decirle a las otras músicas: "Ustedes no pueden cambiar porque si lo hacen serían iguales a mí." La única música dinámica es la música europea, que tiene derecho a ello por estar sustentada en principios teóricos naturalizados. Y esta transformación puede llevarse a cabo tomando elementos de afuera. En otras palabras, desde el folclorismo purista no hay nada malo en que la música occidental absorba otras influencias, siempre y cuando no contamine las músicas puras no occidentales. Pero esto mismo se podría leer como "*no hay nada malo en que estudiemos otras tradiciones musicales, siempre y cuando éstas se mantengan claramente diferenciables.*" El efecto de estas estrategias ha sido la desmarcación¹⁷ de la música artística europea y la consecuente inclusión de las músicas de la mayor parte del mundo en una sola categoría: lo otro.

Música e identidad

Aunque Merriam señala que una de las responsabilidades del etnomusicólogo es relacionar su disciplina con las ciencias sociales, la tendencia en la etnomusicología parece haber sido la del análisis musical formal y la realización de transcripciones y grabaciones al

menos hasta la década de los sesenta. Esto puede deberse a que el estudio de otras músicas necesitaba, como ya se dijo, del desarrollo de herramientas analíticas que permitieran descifrar sistemas musicales distintos al tonal. Sin embargo, entre las décadas de los setenta y ochenta, el mundo vivió una colonización musical sin precedentes a través de la expansión de la industria discográfica. Muchos países que no habían tenido un contacto permanente con la música occidental se vieron de pronto saturados de todo tipo de aparatos reproductores de audio en los que sonaban géneros de rock, pop, balada romántica, etc. Esto a su vez generó procesos de asimilación, por parte de las músicas locales, de los patrones musicales y tecnológicos imperantes en la música popular occidental. Al respecto, Steven Feld escribe:

La década de los ochenta, el momento del capital y de los flujos de mercancía en el cual todas las músicas que fueron muy "otras" se movieron rápidamente a zonas más familiares, fue también el momento de mayores cambios discursivos; un momento en el que el monopolio académico del discurso sobre músicas "oscuras" fue totalmente devaluado.¹⁸

En otras palabras, a medida que las músicas locales adquirieron un lenguaje más cercano (estructuras tonales, instrumentos eléctricos, etc.) la preocupación sobre lo otro musical, empezó a trascender el ámbito académico y a permear la interacción cotidiana con la música. Lo anterior concuerda con una afirmación del teórico indio Homi Bhabha en relación con la familiaridad del otro: "[el discurso colonial es] una forma de narración en la cual la productividad y la circulación de los sujetos y signos están contenidas en una totalidad reformada y reconocible."¹⁹ Es decir, lo otro empieza a ser plenamente marcado cuando es asimilado por un régimen de representación claramente familiar y realista. En este sentido, la colonización musical opera en el momento en que las músicas locales suenan con la inteligibilidad occidental necesaria para ser marcadas. En últimas este proceso se podría entender como una versión perversa de la traducibilidad que tan ansiosamente perseguía la etnomusicología en sus inicios. En todo caso, como comenta Feld, en los ochenta la autoridad del saber académico empezó a ceder ante las dinámicas del mercado y la escenificación de lo otro musical empezó a tener lugar en las emisoras de radio, más que en los museos.

El impacto de este fenómeno en la etnomusicología se manifiesta en el trabajo de autores como Richard Middleton y Simon Frith, quienes se volcaron al estudio de las músicas populares de los países industrializados. Este giro implicaba que la mera traducibilidad musical no podía seguir siendo el punto fuerte de la etnomusicología, pues el nuevo objeto de estudio era una música que no sólo se basaba en los mismos patrones básicos de la música artística europea, sino que los simplificaba hasta el extremo. Paradójicamente es en este nuevo contexto, el mismo que había sido señalado por Adorno y otros como un escenario de homogeneización totalitaria en el que se vuelve importante la relación entre música e identidad. Entre menos relevante se hace la procedencia geográfica de una música, o la posibilidad de transcribirla, más énfasis se hará en el análisis de sus relaciones sociales y por ende en la posibilidad de que a través de ciertas músicas circulen efectos de identidad.

Este giro de la etnomusicología hacia el estudio de las relaciones sociales se construye en primera instancia a través de un enfoque homológico que tiende a ver la música como un reflejo superestructural de la sociedad. En palabras de Peter Wade:

En general existe una tendencia a considerar a la identidad social como algo preexistente que la música simplemente no hace más que expresar. Finalmente, en algunos casos, esta tendencia puede llevar a destacar el valor de la representación "honesta" de esta identidad social a través de la música "auténtica."²⁰

En contraste con este énfasis en la homología estructural, tanto Wade como Pablo Vila y varios otros autores, entre ellos Middleton y Frith, reclaman la posibilidad de pensar la música "no tanto como un mero reflejo sino como un elemento constitutivo de la identidad social,"²¹ es decir, como un fenómeno que no está más allá de la estructura sino que contribuye a crear la realidad social misma.

Pablo Vila, en un excelente artículo sobre música e identidad va más allá y retoma las ideas de interpelación y articulación en Althusser y Stuart Hall para preguntar cómo funcionan las interpelaciones en la música popular y de qué manera explican la construcción de identidades sociales y culturales.²² Para Hall la articulación es una relación de no necesaria correspondencia, que en el caso de las

identidades se presenta como el punto de sutura temporal entre el sujeto en construcción y las posiciones de sujeto ofrecidas por el discurso.²³ Haciendo uso de este concepto, Vila concluye que las identidades son asumidas a través de la articulación del discurso y de sus interpelaciones con ciertas narrativas que el mismo sujeto va construyendo a través de una reiteración performativa. Sin embargo, Vila, al apartarse de la idea musicológica de que el sentido de la música estaría únicamente en los materiales musicales, cae en el extremo de desdeñar la posibilidad de ver la sonoridad misma como algo que ya ha sido constituido discursivamente. Es decir, de un énfasis en el análisis formal, más propio de la musicología, se pasa a un énfasis casi absoluto en la referencia extramusical, o como dice Frith, "los discursos contradictorios a través de los cuales la gente le da sentido a la música."²⁴ Personalmente considero que puede ser mucho más útil no descuidar el contenido ideológico y discursivo que puede haber en unos materiales musicales que están mediados por siglos y siglos de interiorización de sonoridades y que necesariamente cargan la colonialidad de la música occidental al reproducir la distinción entre estructuras tonales (europeas) y otros sistemas musicales.

Por otro lado, un punto importante del texto de Vila es que, al igual que Hall, enfatiza en el carácter de proceso que tiene cualquier formación de identidad. Por esta razón el mismo Hall afirma que el término *identificación*, si bien es bastante denso, no deja de ser más apropiado que el de *identidad*.²⁵ Identificación remite a un proceso constante de constitución de identidad, pero, como bien lo dice Judith Butler, "las identificaciones nunca son final y completamente realizadas."²⁶ De esta forma, cobra todo su sentido la idea de articulación como un intento temporal de identificación que nunca puede ser completada, pero que contribuye a la elaboración de una trama narrativa que da coherencia a la idea de sujeto. Ampliando un poco esta definición, se podría decir que la personalidad consiste de hecho en esta narrativa móvil. Tal vez por este camino se podría explicar por qué los sujetos se identifican con ciertas músicas y no con otras, pregunta que recorre todo el texto de Vila.

Lo más importante de este punto es que la marcación de ciertas músicas como *otras*, más allá de ser una representación simplista, implica la puesta en marcha de unos procesos de

subjetivación complejos que en muchas ocasiones producen efectos discriminatorios. La gente que escucha estas *otras* músicas, es con frecuencia la gente que *se siente otra* porque también ha sido marcada como tal en las representaciones hegemónicas (los latinos bailan salsa) y esta conjunción a su vez potencia el repertorio de esencialismos que contribuyen a la fijación de la diferencia. Sin embargo, también es común que desde el centro mismo de la producción de las representaciones se trate de acceder, a través de la música, a la parte positiva del estereotipo (blancos que escuchan música hindú para incrementar su espiritualidad).²⁷

World Music y World Beat: diálogos de la estética étnica

Así como Frederic Jameson plantea el postmodernismo como una suerte de esquizofrenia, debido a sus rupturas en la cadena signifiante,²⁸ Feld acude al término *esquizofonia* para designar "el rompimiento entre un sonido original y su reproducción o transmisión electroacústica."²⁹ En este sentido, Feld afirma que la esquizofonía estaría en su etapa final representada en la "total portabilidad, transportabilidad, y transmutabilidad de cualquier ambiente sónico."³⁰ Lo que hay de *esquizo* en esta condición es que los posibles significados que se producen por la relación de un sonido con sus condiciones sociales y ambientales se desvanecen al tener un uso reiterado del mismo sonido en condiciones completamente distintas a las de su emergencia. Si se relaciona la esquizofonía con la idea de articulación e identificación en Hall y Vila, el resultado aparente sería la total evanescencia del sentido y la imposibilidad de articular narrativas de sujeto con un discurso musical. En otras palabras, en un mundo esquizofónico, los procesos de identificación con una música en particular se volverían extremadamente efímeros rompiendo con la coherencia narrativa. Sin embargo, esta puede ser una lectura demasiado simplificada del texto de Hall. La idea de pasar de las identidades fijas, centradas y ahistóricas a procesos de identificación móviles, complejos y contingentes implica replantear las condiciones en las que se genera una narrativa de sujeto. De hecho, la idea misma de coherencia tendría que ser vista bajo una luz completamente distinta.

Para Feld esta tensión compleja hacia la esquizofonía se puede rastrear en los términos *World Music* y *World Beat*. *World Music*

puede referirse en general a *diversidad musical*, pero también puede ser entendido como "una designación académica, el antídoto curricular a una sinonimia tácita del término música con la música occidental artística europea."³¹ Sin embargo el mismo autor señala que este término ya es mayoritariamente entendido como un sello de mercadeo comercial. En términos generales, *World Music* se utiliza para referirse a las músicas y prácticas musicales que apelan a nociones como autenticidad, raíces, verdad y tradición. Por otro lado, *World Beat* es el término utilizado para "denotar todas las mezclas pop-étnicas, músicas de fusión bailables y en general las fusiones musicales de todo el mundo, particularmente sus centros urbanos."³² Este segundo término apela a una nueva noción de autenticidad que estaría más relacionada con la libertad de mezclar, pero al mismo tiempo estaría relacionado con formas complejas de marcación de la otredad:

Nótese la palabra marcada en la frase: "beat". Esto recuerda implícitamente a los occidentales que son "los otros quienes tienen ritmo, quienes hacen música de y para el cuerpo, música para bailar, música para el placer corporal. La invención del World Beat está inevitablemente ligada a una larga historia de esencialización y racialización de otros cuerpos como poseedores de un "sentido natural del ritmo" y al mismo tiempo reproduce algo de la mirada occidental hacia el cuerpo bailable, exótico y erótico, particularmente si tiene una piel más oscura.³³

Así, los músicos que producen *World Music* hacen énfasis en la pureza del origen, mientras aquellos que hacen *World Beat* son vistos como una asimilación más bien banal de las músicas locales por parte del capital transnacional. Lo más interesante del texto de Feld es que muestra una relación de necesidad recíproca entre los dos términos: "las ventas de *World Beat* promueven ventas de *World Music* y viceversa."³⁴ Mientras que el *World Beat* requiere de la generalización global de un gusto por lo *otro auténtico*, la *World Music* necesita acceder a mercados más amplios para sobrevivir y esto la obliga a cierta flexibilidad de estilo.

El fenómeno que se presenta aquí es producto de la misma relación conflictiva entre lo global y lo local que se puede rastrear

en otros ámbitos relacionados con la etnicidad. Un ejemplo de ello es la creciente preocupación mundial por la *biodiversidad*. Para el antropólogo Arturo Escobar, la biodiversidad es un discurso producido históricamente que dio lugar, entre los ochenta y los noventa, a una red planetaria de conocimientos expertos. Dicha red está atravesada por una permanente tensión entre los intereses "globalocéntricos," es decir, los de las entidades transnacionales y los de los movimientos sociales y las comunidades locales.³⁵ En todo caso, la biodiversidad como discurso sólo puede entenderse como el resultado de dinámicas complejas de interacción entre diversos sectores del sistema mundo y no como una imposición por parte de sectores hegemónicos. En un sentido similar, Astrid Ulloa plantea que la promulgación de nuevas constituciones en Latinoamérica durante la década de los noventa, con enfoques claramente multiculturalistas, se inscribe en el proceso de surgimiento de una "conciencia ambiental global," en la cual los pueblos indígenas dejan de ser vistos como "sujetos coloniales salvajes" y se convierten en "actores políticos ecológicos" a quienes además se les endilga la tarea de salvar al mundo.³⁶

Tanto la biodiversidad como la conciencia ambiental global y el multiculturalismo muestran una dinámica de interacción entre lo local y lo global similar a la que se presenta entre la *World Music* y el *World Beat*. Lo que tienen en común estos discursos y prácticas es que funcionan como parte de una construcción etnopolítica, es decir, como una forma de gobernabilidad que enfatiza la exaltación/inclusión de lo otro a través del uso de estereotipos étnicos y raciales. Esto implica una negociación permanente entre representaciones, identidades e identificaciones que nunca se pueden fijar sino que, por el contrario, circulan en forma flotante y generan permanentemente nuevas narrativas.

El sello discográfico Putumayo World Music® es globalmente reconocido como sinónimo de *World Music*. Sus productos incluyen música de cualquier rincón del mundo diferente a las áreas urbanas de los países industrializados. En las tiendas de discos se pueden reconocer por las carátulas que muestran figuras en colores vivos, con trazos primitivistas sobre fondos oscuros. Cada detalle visual reproduce nociones aceptadas sobre cómo se representa la diferencia. Sin embargo, las carátulas no son diferentes entre sí. El

mismo concepto de diseño se aplica a músicas del sureste asiático y de Latinoamérica. Como una alusión al espíritu del multiculturalismo, las figuras aparecen tomadas de las manos bajo las palabras *World Music* y parecen decir: “todos cabemos en el mismo sitio y todos vivimos en armonía.” El conjunto logra proyectar de esta forma algo así como una esencialización de la diferencia, de una manera tal que ya no hay necesidad de diferenciar las músicas. Todo el mundo cabe en una misma idea: Putumayo. Lo Otro ha sido marcado, empaquetado y distribuido para la venta.

Lo interesante de la apariencia de los discos de Putumayo World Music® es que despliegan una serie de estereotipos visuales sobre lo otro que poco a poco van ganando una significación privilegiada como marca de la diferencia. Sin embargo, la música no se queda atrás. Cuando la gente compra estos discos está buscando ciertos rasgos de autenticidad musical que, con frecuencia –y como todo estereotipo– se reducen a ciertos elementos básicos: tambores, voces nasales, instrumentos de cuerda pulsada, ritmos sincopados, ocarinas, flautas de caña, marimbas, etc. Esto habla de un juego en el que los estereotipos van más allá de la exageración discriminatoria e involucran movimientos simultáneos de deseo y rechazo. Lo otro se presenta con elementos que son suficientemente cercanos para ser inteligibles, pero suficientemente lejanos para representar la otredad. De esta manera se produce el surgimiento de una nueva *estética étnica* que, pretendiendo abarcar la diferencia, no representa nada más que lo que ella misma ayuda a crear: un discurso globalizado de la otredad. Según Bhabha:

El estereotipo no es una simplificación por ser una falsa representación de una realidad dada. Es una simplificación porque es una forma detenida, fijada, de representación, que, al negar el juego de la diferencia (que la negación a través del Otro permite) constituye un problema para la representación del sujeto en significaciones de relaciones psíquicas y sociales.³⁷

Esta nueva estética de lo étnico trabaja necesariamente a partir de estereotipos fijados por el discurso como convenciones étnicas. Por ello se acude en todos los casos a los mismos patrones visuales y auditivos. El efecto político de esta operación es la pacificación de las

relaciones conflictivas que están en el fondo de cualquier interacción cultural. Como lo dicen las figuras tomadas de la mano, la asimilación de lo otro se presenta como el fin de la lucha política y la llegada a un mundo de tolerancia y convivencia armoniosa. Sin embargo, como lo demuestran las críticas al discurso del multiculturalismo, dicha armonía no sólo es sospechosa sino imposible pues, en la medida en que la representación estereotípica es problemática y simplista por su fijeza, lo "Otro" (el otro real, innombrable, que estaría más allá de la representación) siempre se escapará de la representación emergiendo de nuevo para desestabilizar el sistema.

De acuerdo a lo anterior se hace necesario visibilizar las estrategias de la estética de lo étnico en la música, en la moda, en las artes visuales y en la publicidad, no como una imagen limpia y pura de la diferencia, sino como parte de una etnopolítica que opera a través de la globalización de la otredad. Esta forma de pensar puede ayudar a visibilizar también las asimetrías que siempre han estado y estarán presentes en las relaciones interculturales.

NOTAS

¹ Steven Feld, "From Schizophonia to Schismogenesis: The Discourses and Practices of World Music and World Beat." *The Traffic in Culture*. Ed. George Marcus. (Berkeley: University of California Press, 1995) 104.

² Feld 104.

³ Aníbal Quijano, "Colonialidad del poder y clasificación social." *Journal of World System Research*, 6(2): 342-386. 2000 <<http://csf.colorado.edu/jwsr/archive/vol6/number2/pdf/jwsr-v6n2-quijsano.pdf>>.

⁴ Michel Foucault, *Vigilar y castigar, Nacimiento de la prisión*. (México D. F.: Siglo XXI, 1976).

⁵ Michel Foucault, *La arqueología del saber*. (México D. F.: Siglo XXI, 1976).

⁶ Edward Said, *Orientalismo*. (Madrid: Libertarias, 1990) 21.

⁷ Said 20.

⁸ Barbara Krader, "Ethnomusicology." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. George Grove. (London: Macmillan, 1980) 275.

⁹ Jaap Kunst, *Ethnomusicology*. (The Hague: Martinus Nijhoff, 1959) 1.

¹⁰ Kunst 1.

¹¹ Stuart Hall, "The Spectacle of the other." *Representation, cultural representation and signifying practices*. (London: Open University Press, 1997) 245.

¹² Alan Merriam, *The anthropology of music*. (Evanston, Il.: Northwestern University Press, 1964) 3.

¹³ Merriam, 6.

¹⁴ Merriam, 8.

¹⁵ Merriam, 9.

¹⁶ Merriam, 9.

¹⁷ Al hablar de marcación/desmarcación me refiero al efecto de poder que se produce cuando un término privilegiado se sitúa en un lugar de enunciación que le permite crear a su otro nombrándolo y asignándole unas características que pretenden ser fijas. Aquí, el primer término se desmarca a sí mismo al darse el papel del que nombra, mientras el segundo término es absorbido por el régimen de representación del primero. Esta relación entre hegemonía y resistencia ha sido pensada principalmente por enfoques que en la academia estadounidense suelen ser calificados como postmodernos: el postestructuralismo francés (Derrida, Foucault), la teoría poscolonial (Bhabha, Spivak), las teorías *Queer* y feminista (Crimp, Butler) y en general el campo de los estudios culturales.

¹⁸ Feld 101.

¹⁹ Homi Bhabha, *The other question: stereotype, discrimination and the discourse of colonialism*. (London: Routledge, 1994) 96.

²⁰ Peter Wade, *Música, raza y nación*. (Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002) 32.

²¹ Wade 33.

²² Pablo Vila, "Música e identidad." *Cuadernos de Nación. Músicas en transición*. Coords. Ana María Ochoa y Alejandra Cragolini. (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001) 20.

²³ Stuart Hall, "Introduction: Who needs identity?" *Questions of Cultural Identity*. (London: Sage, 1996) 6.

²⁴ Vila 23.

²⁵ Hall 2.

²⁶ Hall 16.

²⁷ Según Hall: "Las personas que son en cualquier forma significativamente diferentes de la mayoría –ellos más que nosotros– están frecuentemente expuestos a formas binarias de representación. Es decir, tienden a ser representados a través de extremos binarios opuestos y polarizados: bueno/malo, civilizado/primitivo, feo/attractivo, malo–por–diferente/bueno–por–exótico. Y frecuentemente se les pide ser ambas cosas al mismo tiempo." Tomado de, Hall, 229. Lo anterior se puede observar claramente en el caso de las músicas diferentes a la artística europea, pero especialmente en las formas en que se representa a quienes consumen esas músicas.

²⁸ Jameson Frederic, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. (Barcelona: Paidós, 1991).

²⁹ Feld 97.

³⁰ Feld 98.

³¹ Feld 104.

³² Feld 104.

³³ Feld 104.

³⁴ Feld 109.

³⁵ Arturo Escobar, "¿De quién es la naturaleza? La conservación de la biodiversidad y la ecología política de los movimientos sociales." *El final del salvaje: naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. (Bogotá: CEREC- ICAN, 1999).

³⁶ Astrid Ulloa, "El nativo ecológico: Movimientos indígenas y medio ambiente en Colombia." *Movimientos sociales, estado y democracia en Colombia*. Eds. Mauricio Archila y Mauricio Pardo. (Bogotá: UN-ICANH, 2001).

³⁷ Bhabha 100.

BIBLIOGRAFÍA

Bhabha, Homi. *The other question: stereotype, discrimination and the discourse of colonialism*. London: Routledge, 1994.

Escobar, Arturo. "¿De quién es la naturaleza? La conservación de la biodiversidad y la ecología política de los movimientos sociales." *El final del salvaje: naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. Bogotá: CEREC- ICAN, 1999.

Feld, Steven. "From Schizophonia to Schismogenesis: The Discourses and Practices of World Music and World Beat." *The Traffic in Culture*. Ed. George Marcus. Berkeley: University of California Press, 1995.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar, Nacimiento de la prisión*. México D. F.: Siglo XXI, 1976.

– *La arqueología del saber*. México D. F.: Siglo XXI, 1976.

Hall, Stuart. "Introduction: Who needs identity?" *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996.

– "The Spectacle of the other." *Representation, cultural representation and signifying practices*. London: Open University Press, 1997.

Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

Krader, Barbara. "Ethnomusicology." *The new Grove dictionary of music and musicians*. Ed. George Grove. London: Macmillan, 1980.

Kunst, Jaap. *Ethnomusicology*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1959.

Merriam, Alan. *The anthropology of music*. Evanston, Il.: Northwestern University Press, 1964.

Quijano, Anibal. "Colonialidad del poder y clasificación social." *Journal of World System Research*, 6(2): 342-386. 2000 <<http://csf.colorado.edu/jwsr/archive/vol6/number2/pdf/jwsr-v6n2-quijsano.pdf>>.

Said, Edward. *Orientalismo*. Madrid: Libertarias, 1990.

Ulloa, Astrid. "El nativo ecológico: Movimientos indígenas y medio ambiente

en Colombia." *Movimientos sociales , estado y democracia en Colombia*. Eds. Mauricio Archila y Mauricio Pardo. Bogotá: UN-ICANH, 2001.

Vila, Pablo. "Música e identidad." *Cuadernos de Nación. Músicas en transición*. Coords. Ana María Ochoa y Alejandra Cragolini. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001.

Wade, Peter. *Música, raza y nación*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002.

Artículo recibido el 24 de agosto de 2004

Artículo aprobado el 24 de septiembre de 2004