



Febrero - Marzo
2006

Interculturalidad, Identidad y Migración en la Expansión de las Diásporas Musicales

Número Actual

Número Actual

Números Anteriores

Editorial

Sitios de Interés

Libros

Ediciones Especiales



Carr. Lago de
Guadalupe Km. 3.5,
Atizapán de Zaragoza
Estado de México.

Tels. (52)(55) 58645613
Fax. (52)(55) 58645613

Por *José Luis Campos*
Número 49

Este escrito es una invitación para asomarnos 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 examinaremos la fuerza simbólica de las zonas periféricas suburbanas pluricomunitarias como sitios generadores de nuevos movimientos culturales y musicales.

Como antesala del tema musical, presentamos algunas ideas sobre cómo abordar el tema de la interculturalidad desde la perspectiva de algunos autores destacados.

La teorización de los encuentros interculturales

Antes de tratar el tema musical creemos pertinente abordar brevemente algunas teorizaciones que intentan desarrollar una interpretación de los cambios culturales generados por el contacto intercultural. Para empezar haremos referencia al debate sobre cómo interpretar desde la teoría el papel de la comunicación actual en los procesos de contacto intercultural.

Néstor García Canclini ha brindado importantes aportaciones sobre la problemática de la interacción intercultural con sus investigaciones sobre la hibridación. Además ha establecido (García Canclini, 1995: 23) que los procesos globalizadores acentúan la interculturalidad al abrir los mercados mundiales de bienes materiales, financieros y de servicios. 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. García Canclini ha precisado que además de las mezclas simbólicas generadas por la influencia de las industrias culturales, existen también las modalidades clásicas de fusión, derivadas de migraciones, intercambios comerciales y de las políticas de integración educativa fomentadas por los estados nacionales.

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 la semiosfera de 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 como coacciones, según lo testimonia la vida de muchos emigrantes en el mundo. Las ciudades son entidades sociales que alientan pero que también

condicionan la hibridación. Las megalópolis multilingües y multiculturales son centros donde la hibridación fomenta mayores conflictos y una mayor creatividad cultural (García Canclini, 1995: 23).

Las nuevas tecnologías de la información, como Internet, han abierto espacios de hibridación altamente dinámicos por sus potencialidades comunicativas. A pesar de que hasta hoy en las redes continúa predominando el reflejo de los sistemas culturales norteamericanos, aún así la pluriculturalidad de la misma sociedad norteamericana está presente en algunas áreas del ciberespacio, como ocurre en nuestro caso, en el campo musical de Internet. 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 intercultural. Habría que recurrir a otros autores como Homi Bhabha, quien ha ahondado en parte de 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 como producto de conformaciones étnicas o culturales establecidas previamente dentro de un patrón fijo de tradición. Recordemos que el antagonismo o la filiación son términos producidos a priori en los estereotipos sobre la confrontación social. La articulación social de la diferencia desde la perspectiva de la minoría conlleva una característica especial ya que desarrolla una complicada negociación simbólica que busca una visión autorizada de los híbridos que emergen en momentos de una transformación histórica. Así por ejemplo los movimientos musicales suburbanos de origen híbrido y de contenido multicultural, 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 de 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 o en un intento de alcanzar el centro, o en ambos sentidos. Es un tiempo del signo cultural que desestabiliza la ética liberal de la tolerancia y el marco pluralista del contacto intercultural.

El discurso político ante la interculturalidad

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 en el momento de la enunciación. Este proceso enunciativo introduce una fractura en el acto de identificación cultural. Una ruptura, ya sea como una práctica de dominación o de resistencia, entre la demanda tradicional culturalista de un modelo, una tradición, una comunidad, un sistema estable de referencia; y la articulación de nuevas demandas culturales, sentidos y estrategias en el presente político. De esta forma, nos encontramos muchas veces frente a la batalla entre el teleológico historicismo o tiempo mitificado y la narrativa del tradicionalismo (de derecha a izquierda) y la transformación, desplazando estratégicamente el tiempo de la articulación.

Homi Bhabha (1994: 176) nos habla de que la posición enunciativa de los estudios culturales contemporáneos es compleja y problemática. Críticamente dice que detrás de un gran número de estudios culturales hay una postura que intenta institucionalizar una variedad de discursos supuestamente "transgresores", cuyas estrategias son elaboradas en torno a puntos no equivalentes de representación, poniendo en común las historias de discriminación acerca de mujeres, negros, homosexuales e inmigrantes del tercer mundo. Cuando lo que ocurre es que semejantes historias e identidades de género, raza, orientación sexual, diáspora de postguerra, refugiados, la división internacional del trabajo, etc., no sólo difieren en contenidos sino que también a menudo producen sistemas de significación incompatibles. Bhabha reprocha a los críticos contemporáneos su costumbre de recurrir solamente a la temporalidad peculiar del lenguaje metafórico para explicar la articulación de momentos diferenciales de la historia y la cultura. Es como si la propia arbitrariedad del signo, la indeterminación de la expresión escrita, la ruptura del sujeto de la enunciación o los mismos conceptos teóricos en abstracto, produjeran las más útiles descripciones de la conformación de los sujetos culturales posmodernos.

En los críticos debates contemporáneos todos reconocen que el problema intercultural emerge únicamente en los límites significativos de las culturas, donde los valores y sentidos son malinterpretados o que los signos son tergiversados. Homi Bhabha (1994: 34-35) llama la atención de que no es reconocida aún la necesidad de pensar el límite de la cultura como un problema de la enunciación de la diferencia cultural. La realidad de los límites de una cultura raramente es teorizada fuera de la bien intencionada polémica moralista contra el prejuicio y el estereotipo, o contra las afirmaciones encubiertas de racismo individual o institucional, que describe el efecto más que la estructura del problema.

Sobre la manipulación política de las diferencias culturales, debemos decir que el discurso político sigue siendo efectivo en su poder legitimador y en la creación del 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) aunque éste no corresponda con lo que ocurre realmente¹.

Slavoj Žižek (1999: 212) subraya que la razón por la que lo "real" es cada vez menos distinguible de su simulación imaginaria en el universo actual de representaciones, reside en el repliegue de lo que él llama "eficacia simbólica". El autor explica que el ámbito de la apariencia de la ficción simbólica, en términos sociopolíticos, es la política que se mueve en un espacio distinto al cuerpo social fragmentado. En otras palabras, la política en la actualidad es una apariencia que contrasta con la "realidad" del cuerpo social. "Cuidar las apariencias" ahora mismo significa mantener el espacio político conveniente contra la embestida del cuerpo social posmoderno, íntegro y pluricultural.

Las confrontaciones al límite en la diferencia cultural en ocasiones pueden ser tan desarticulantes como conflictivas; en un momento dado pueden confundir nuestras definiciones de la tradición y de la modernidad; reorganizar las fronteras acostumbradas entre lo privado y lo público, alto y bajo; y desafiar las expectativas de desarrollo y de progreso. Homi Bhabha (1994: 2) dice que la invención de la tradición alude al pasado y es introducida imaginando temporalidades culturales inconmensurables, aunque sea lejano el acceso inmediato a una identidad original en este proceso. El "derecho" a significar desde la periferia de un poder (o de algún privilegio autorizado) no depende de la persistencia de la tradición, sino más bien de los recursos de asimilación de cada formación social, de tal forma, que cada nueva expresión cultural pueda ser reinscrita a lo largo de las contingencias y

contradicciones que persisten sobre las vidas de aquellos que están en minoría.

Por otro lado, podemos observar que el enfrentamiento cultural es en la actualidad, como nunca antes, un tema recurrente en los productos audiovisuales violentos de la industria del entretenimiento. Paralelamente, algunos artistas autónomos de los países desarrollados abordan desde otra perspectiva el problema de la diferencia cultural, como un tema crítico en el cine independiente y en los movimientos artísticos emergentes desde una izquierda vinculada con la experiencia postcolonial de la migración y preocupada en la exploración cultural de nuevos orígenes étnicos. La música también ha sido un campo sensible a la expansión global de la interculturalidad y es el tema que trataremos en los siguientes párrafos.

La música como forma de comunicación intercultural

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. El autor menciona el caso de las comunidades de inmigrantes, quienes para afrontar el desarraigo están aferrados a su música tradicional con el propósito de preservar su identidad en un país extranjero.

En el caso de 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 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 emigraciones, 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 Siankope 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.

Siankope y Villa (2004: 16) señalan que la música ayuda a conocer mejor a los pueblos. Estos autores afirman 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 para 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 permite cierto 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. Partiendo de 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 como referencia a otro que representaba la negación de todo lo que Europa imaginó o deseaba ella misma ser. De forma similar, 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 la modernización o disperso en las generalizaciones de la teoría de la globalización. Frecuentemente vemos que los países post-independientes aparecen en los medios sólo como el lugar de las catástrofes. Couze Venn hace esfuerzos por hacer patente esta presencia, para demostrar sus efectos en el corazón de la crítica posmoderna de la modernidad.

Los procesos migratorios presentes en la música

Ahora reflexionemos sobre cómo refleja la música las transformaciones sociales y culturales que impulsa la interculturalidad como resultado de migración. Cuando un género musical es apropiado por otros grupos minoritarios y migrantes, 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 de producción e intercambio para nuevos estilos subculturales desde su lugar de origen o de la diáspora. Por ejemplo, la música reggae emergió desde Jamaica (mitificando sus raíces africanas) y viajó hasta Londres donde fue circulando entre las comunidades de inmigrantes, eventualmente mantuvo una fuerte influencia sobre bandas de música punk como The Clash; después llegó hasta Nueva York, donde el sonido desarrollado en Jamaica llegaría a ser la base de las ejecuciones hip hop en las esquinas de las calles, parques y canchas de baloncesto.

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 africanos llevados a Norteamérica como esclavos o inmigrantes económicos a las ciudades del norte o inmigrantes irlandeses a Australia. Las letras suelen resumir la resistencia, la nostalgia y diversos sentidos de identidad. Las ciudades son lugares de migración, y pueden alojar un significativo rango de músicas que han viajado con los inmigrantes, quienes en parte diferencian y simultáneamente caracterizan particulares áreas y redes sociales al interior de la ciudades. Son profundas las transformaciones sociales y culturales que tienen lugar en la ciudades, 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).

Del contacto intercultural pueden surgir procesos creativos interesantes para la generación de conocimientos. De cómo está relacionada la creatividad con el fomento de una comunicación intercultural 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, además de sensibilidad, el pensamiento creativo posee 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 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.

La creatividad y el entorno guardan un estrecha relación. Siankope y Villa (2004: 88) indican que en el proceso creativo confluyen diversos factores como originalidad, invención, arte, innovación, etc. Sin embargo el autor aclara que la capacidad de la personalidad creativa no puede mostrarse en realidad sin el ambiente adecuado, incluso personas menos creativas pueden desenvolverse ampliamente en un ambiente favorecedor. Algo a considerar entre los profesionales de la educación.

Debemos apreciar que el trabajo musical en grupo también ofrece interesantes cualidades creativas y comunicativas en el aspecto intercultural. La experiencia musical grupal, además de ser una fuente de disfrute, conocimiento y comunicación, es una forma creativa para fomentar la relación intercultural con objetivos comunes y la necesaria cooperación para elaborarlos. Proponerse a hacer música de forma grupal implica trabajar en equipo y resolver las diferentes opiniones y conflictos que puedan surgir. La interacción grupal en la experiencia musical puede hacer que aflore la creatividad y aumente la autoestima, además de propiciar el entendimiento y la comunicación entre los músicos de diferentes culturas (Siankope 2004: 16-17).

Música e identidad local

Son de gran diversidad los elementos de análisis a considerar cuando examinamos el fenómeno de la interacción intercultural de la música. Aparicio y Jáquez (2003: 3), tratando el transnacionalismo y la hibridez cultural en el campo musical, explican que cuando la música migra a través de fronteras nacionales lo hace también históricamente y bajo la mediación de constructos binarios de tradición y modernidad, de tal forma que la memoria juega un papel central en este fenómeno. Por ello, los autores piden no limitar el estudio de la música a una aproximación textual, ya que la producción y la recepción de las músicas actualmente pueden ser localizadas en múltiples sitios, además de que sus significados son transformados de un periodo histórico a otro. En la medida en que cruzan fronteras culturales y nacionales, las migraciones musicales ponen en primer plano los procesos de dislocación, transformación y mediación, los

cuales jugarán más tarde un papel importante en la caracterización de las estructuras musicales, las producciones y las actuaciones en directo.

Un ejemplo es la música popular latina, que gradualmente va ganando mayor presencia en los medios norteamericanos. Aparicio y Jáquez (2003: 1-2) analizan la creciente presencia de la cultura latina en los EU, indicando las transformaciones que van experimentando. Ellos afirman que antes de 1990 los ritmos latinos casi sólo eran utilizados para anunciar mercancías asociadas con la cultura latina, como por ejemplo la comida mexicana. Desde finales del siglo XX la música salsa ha constituido un producto fundamental para el mercado musical norteamericano. De todos modos, ellos aclaran que la expansión de la música popular latina más que todo es resultado de la diversificación de las ofertas culturales en un mercado global, que hace que esta música sea más rápidamente disponible a través de líneas divisorias culturales, socioeconómicas y raciales.

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 los 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, como una forma de consumo positivo. Los artefactos de una industria pop presentes en el acto individual de comprar y consumir son apropiados en el ámbito de los rituales colectivos, que a su vez definen las fronteras de una comunidad interpretativa.

Dada la dificultad para discutir la relación entre la práctica musical y la acción social al nivel solamente de la abstracción teórica, Thomas Swiss (1998) sugiere estudiar cómo la música es utilizada en los contextos cotidianos para crear espacios culturales y para articular formas colectivas de identidad cultural. Swiss dice que Incluso en una misma localidad la presencia de distintas sensibilidades culturales, estilísticas y étnicas, puede generar ciertas respuestas diferenciadas hacia el texto musical; repuestas que podrían revelarnos aspectos interesantes en la relación entre música, individuos y localidad, porque parte de las interacciones sociales que surgen alrededor del consumo musical tienen una dimensión espacial.

Para ilustrar esto último conviene revisar el caso de la ciudad británica Manchester que hace algunos años fue uno de los centros de cultura pop más importantes del planeta. Steve Redhead (1997:: 104) cuenta cómo Manchester llegó a convertirse en sinónimo de la juventud y de la cultura pop a mediados de los años 90, como consecuencia de una serie de cambios sociopolíticos y culturales que experimentó la ciudad. El autor afirma que entre las causas de la emergencia de Manchester como "ciudad pop" tenemos la aparición del grupo de rock Oasis como fenómeno pop internacional de los 90, así como también la tradicional inmigración irlandesa y la renovación arquitectónica del centro de la ciudad con la conformación de una importante comunidad de viviendas de pisos. El autor no duda en describir el auge de la cultura pop de Manchester como parte de los efectos sociales y culturales de las políticas de gobierno en el interior de la ciudad acerca de: la migración a los suburbios y las iniciativas del ayuntamiento para establecer un puente entre el sector público y el privado en todo lo relacionado con la creación de trabajo y a la regulación de la economía de la vida nocturna. La explosión de la cultura pop de Manchester tuvo resonancia sobre una enorme audiencia internacional, principalmente hombres y mujeres menores de 30 años, quienes garantizaron el consumo de numerosos productos culturales procedentes de Manchester, principalmente de música pop. Todo ello ocurrió en el marco de una fuerte reivindicación de la presencia de la cultura homosexual en la ciudad, antes marginada; como también con el incremento de problemas relacionados con enfrentamientos entre organizaciones ilegales vinculadas con el negocio de las drogas.

La música popular está estrechamente vinculada a los aspectos identitarios del lugar de origen de una comunidad, aunque ésta pueda experimentar una desubicación territorial derivada de su migración. A este respecto la frontera entre México y Estados Unidos es un escenario que ilustra muy bien el tema de las relaciones entre música, identidad y lugar. En esta región, la música Tex-Mex funciona como un poderoso diálogo para grupos sociales desplazados de origen mexicano que pasan la vida habitando dos mundos, ya que no son reconocidos ni completamente como mexicanos ni como estadounidenses. La música juega un papel fundamental en estos colectivos en la dimensión del conocimiento, la búsqueda de identidad y la construcción colectiva de nuevos territorios culturales basadas alrededor de nociones imaginadas de tradición.

Por otro lado, observando la música popular desde una especie de genealogía sonora, podemos valorar los temas de la música popular como vestigios de profundos procesos de fusión cultural. Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez (2003: 167) presentan al mestizaje presente en la música mexicana como un ejemplo que ilustra la necesidad de reconciliar un histórico pasado indígena con la expresión musical contemporánea. Las rupturas culturales provocadas en el tiempo de la conquista están bien documentadas como una colisión de dos mundos autónomos que conectaron violentamente gestando una relación de dominante (español) y dominado (indígena). La emergencia de la cultura mexicana mestiza trajo consigo significativos niveles de estratificación histórica, cuyo tema es interesante tomar en cuenta para la comprensión de las descendientes comunidades mexicanas asentadas en los EU.

El concepto de "mestizaje" en principio definía la conjugación de la herencia indígena y la herencia europea. Recientes estudios antropológicos como los de Aparicio y Jáquez cuestionan al "mestizaje" como una reinención del pasado histórico, pretendiendo ser ambivalente para ambas culturas y buscando construir coherencia donde dominaron los violentos rompimientos coloniales. El "mestizaje" esconde la memoria de culturas interrumpidas y reinscritas de forma forzada al sistema colonial. Ellos plantean que este enfoque no es sólo el reclamo de un pasado histórico sino la invitación a "recrear" los espacios previamente marcados por el silencio y la represión. Ataduras cuyas marcas son tan profundas que a veces suelen referirse a ellas cuando tratan de explicar la razón de ciertas actitudes violentas autodestructivas entre las comunidades hispanas de los EU².

El ascenso de las músicas interculturales

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 a 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 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. Lo cierto es que las ventas desde 1994 en el interior del Reino Unido confirman el dominio continuo en el

mercado de habla inglesa de artistas ingleses, irlandeses y estadounidenses (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.

El discurso colonial y las nuevas geografías musicales

Pensemos ahora un poco sobre cómo pudo emerger la fusión transcultural de la música 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 prejuicios occidentales. Durante la era colonial fue notable el ascenso de los trovadores procedentes de diversos puntos de Europa, como también fenómenos de modas pasajeras como el caso de la música de Etiopía en los salones británicos de concierto, las orquestas de la Palm Court o el éxito de un pequeño número de instrumentistas individuales provenientes de Europa oriental. Durante toda 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 y objetos de las distantes tierras, artistas como Paul Gauguin y compositores como Claude Debussy incorporaron 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 real por ella en los países no industrializados. En cambio, a partir de la expansión de la difusión masiva de la música (radiodifusión y discos de vinilo), 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 ancestros de raza negra que fueron traídos como esclavos a Norteamérica. El contacto intercultural musical entre los mismos países no desarrollados fue un poco menos notorio, salvo durante modas ocasionales de danzas como el tango y otras formas musicales de América Latina (Connell y Gibson, 2003: 144-145).

La música puede mostrar el grado de integración de distintas culturas. Un fenómeno de integración de las más variadas culturas lo encontramos en la música del flamenco. Sus orígenes se remontan al siglo XVIII, en el que 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 pentagrama. La iniciación formal a la cultura de la música occidental solía ser puesta en marcha a partir de la enseñanza de la notación en la escuela primaria. Sin embargo en occidente han podido surgir algunas tradiciones distintas, 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 entre ciudades y tierras natales. Paralelo a ello existen conexiones globales similares constituidas por el mercado de productos culturales, que incluyen distribución de mercancías culturales y 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. John Connell y Christ Gibson (2003: 183) señalan que los sonidos del hip hop y del dub beat resuenan más en los espacios públicos que susurrando reservadamente en los espacios cerrados de habitaciones privadas o aún en un espacio más íntimo como los auriculares del Walkman. Su presencia sonora más usual es generada desde los reproductores portátiles o 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.

Globalización y desplazamiento de las subculturas musicales

En el proceso de encuentro de distintas expresiones musicales

han acontecido interesantes fenómenos de interacción cultural. En una época persistió la idea de que la fuerza de la industria global de la música y el alcance de distribución de las corporaciones transnacionales, condenaba a los países periféricos a ser sólo consumidores pasivos de los productos musicales del primer mundo. La idea del neocolonialismo cultural incluso denunció a los movimientos de música pop locales de los países no desarrollados como burdas imitaciones de la "decadente" música comercial norteamericana.

Lo cierto es que el contenido subcultural de los movimientos de música pop de los países desarrollados experimentaron una relectura en la periferia, y en su proceso de asimilación incorporaron significaciones que les permitieron funcionar como armas simbólicas en las luchas y confrontaciones sociales de sus realidades locales. En algunos suburbios de Buenos Aires, grupos de jóvenes marginados enarbolaban las canciones de los Rolling Stones como himnos reivindicatorios de su identidad. En una pequeña aldea de Chiapas, una canción de Bob Dylan fue el canto de lucha de una comunidad indígena. Un sinnúmero de ejemplos similares podemos hallar en otras regiones del mundo.

Debemos anotar que el acceso a los productos musicales de las subculturas pop en las regiones periféricas en un principio forman parte de una cultura de élite. Su consumo no es tan homogéneo como en las sociedades industrializadas. Pasaron muchos años antes que la música de los Doors o de los Ramones llegase a los barrios populares de Bogotá o de México D.F. En ese proceso de asimilación que va deslizándose desde las élites a los sectores menos favorecidos de la población, la música va adquiriendo atributos subculturales válidos para la realidad local.

Es ilustrativa la forma en que fueron recibidos e interpretados localmente los movimientos subculturales musicales de los años 70 fuera de las grandes metrópolis. Por lo que describe Luis Clemente (1996: 42), cuando arribó la contracultura hippy a las pistas de baile de los pueblos andaluces, fue extendiéndose el asombro y la perplejidad al ver por primera vez melenas, porros, vestimentas extrañas, además de símbolos floreados de la era psicodélica³. En ciertos lugares, las subculturas pop no sólo fueron rápidamente asimiladas sino que más tarde fueron transformadas en "escenas musicales" con trascendencia global. El fenómeno ocurre así: las culturas locales crean una gama de sonidos, su diversidad interna producto en parte de las migraciones impiden que haya un sólo estilo y las compañías mediáticas internacionales comercializan los productos musicales de ese sitio en otras partes vinculando el producto con el lugar.

La producción doméstica de las grandes ciudades puede ser altamente significativa como por ejemplo París, Tokio, Seúl o Sidney, pero en estos centros carecen de un sonido característico distinguible por el panorama mediático internacional. La plena noción de "escena musical" implica, además de un alto grado de interculturalidad, la existencia de audiencias entusiastas y receptivas, así como intensas actividades de producción, experimentación y consumo musical, sin las cuales no puede desarrollarse una infraestructura musical que permita el encuentro con ese "sonido característico" del lugar. Ciudades portuarias como Liverpool, Hamburgo o Nueva Orleans se convirtieron en sedes para la emergencia de ciertos "sonidos" particulares. Connell y Gibson (2003: 101-103) nos recuerdan que los puertos fueron importantes nodos de transporte, lugar de encuentro de diversos migrantes y marineros. De esta manera, también eran lugares de acogida de músicos itinerantes, clubes nocturnos y puntos de distribución de música grabada importada. Liverpool, por ejemplo, fue el sitio en Inglaterra donde llegaron las primeras grabaciones de Rock & Roll provenientes de los Estados Unidos en los años 50. La reputación de San Francisco como puerto, lugar de encuentro, centro de vida nocturna y hogar de actividades vanguardistas, tuvo un impacto significativo en el desarrollo de la psicodelia y el "San Francisco Sound" de finales de los años 60. Ubicado en la zona de Haight-Ashbury

próximo al parque Golden Gate, y con representantes como Grateful Dead, Country Joe and the Fish, Jefferson Airplane y Janis Joplin, su sonido estuvo estrechamente adherido a la contracultura hippy de finales de los años 60 (Connell y Gibson, 2003: 101-103).

De forma general, los puntos de confluencia de diferencias culturales suelen estimular la creación de sonidos distintivos. En ello juega un papel destacado la migración, la diversidad de la población y una infraestructura de clubes, lo que ayuda a generar una economía nocturna en la cual la música es una parte crucial de la vida cultural del lugar. Varios de los más importantes movimientos musicales de alcance mundial han surgido tanto en ciudades universitarias como de ciudades portuarias, pero han sido lugares que contaron con diversa infraestructura de conciertos, una población fluctuante y una vibrante cultura para el consumo de la música. En otras excepcionales circunstancias, la combinación de un lugar inusual y un estudio de grabación altamente exitoso puede estimular una particular asociación entre la música y el lugar. Por ejemplo la ciudad de Berlín, con un pasado cultural y geopolíticamente convulso, aunado con los estudios de grabación Hansa han creado una herencia insólita y muy atractiva para los músicos (Connell y Gibson, 2003: 101-103).

La World Music o la estetización de las diferencias culturales

¿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, del que ya hemos hablado y en cuya etiqueta opera una noción de distinción etnocéntrica. 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 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, en cualquier dirección que parece estar moviéndose, no sólo reemplazan los productos locales sino que 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 un 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 intelectualmente⁴.

Algunos artistas sienten resentimiento al ser catalogados como World Music y separados del cuerpo más extenso de la música popular. 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, la música ha logrado alejarse de ataduras identitarias, fijas o esencialistas, para convertirse en un producto que rápidamente cambia y experimenta fusiones en diferentes contextos socio económicos, políticos y geográficos. Connell y Gibson (2003: 158-159) dicen que en última instancia la World Music mientras exalta la "autenticidad" y las 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 "desarrollo" occidental.

La diáspora musical como subcultura

Las contradicciones conceptuales que han emergido dentro de la tensión entre el enfoque moderno y posmoderno de la subcultura ha generado algunas confusiones, al intentar teorizar sobre las manifestaciones musicales nacidas de la diáspora cultural. En parte es resultado del anacronismo en que han caído algunos términos que en la modernidad fueron acuñados para explicar la producción cultural que opera en los supuestos márgenes de una cultura hegemónica.

Cuestionando cómo suelen ser estudiadas las diásporas en Occidente, Virinder S. Kalra (2000: 81) cuenta que hasta hace muy poco las diásporizadas poblaciones sudasiáticas de Inglaterra han atraído la atención académica, principalmente en el campo de la sociología, la política social y en la antropología. Los estudios políticos y sociológicos han concentrado sus trabajos en los grupos inmigrantes y sus problemas de racismo, integración, asimilación o en sus intentos por ser culturalmente plurales en la sociedad de acogida. Por otro lado, los estudios antropológicos han tendido a enfocar de cerca las continuidades entre la tierra natal y el destino migrante, considerando el tema del parentesco y las formaciones políticas diaporísticas.

Cuando hablamos de diáspora musical nos estamos refiriendo a la música que ha migrado de lo local al primer mundo y que de allí es reinterpretada y proyectada a nivel global. Algunos movimientos musicales de la diáspora suelen anunciarse en occidente como manifestaciones subculturales o underground.

Tratando de hablar sobre los verdaderos alcances políticos y culturales de los movimientos musicales de la diáspora, Koushik Banerjee (2000: 64-65) es contundente cuando plantea que ninguno de los flujos musicales transculturales y transnacionales pone en peligro las estructuras de poder de la hegemonía corporativa. Él piensa que los tiempos presentes están caracterizados por un apetito insaciable y principalmente acrítico de multiculturalidad y de sus abundantes productos. Refiriéndose a las músicas asiáticas fusionadas que son producidas en Londres por músicos de Asia, se pregunta si puede haber una lectura

política productiva de semejante producción cultural cuando parece que lo asiático ha sido perdido en la traducción. Poniendo en duda el mismo concepto de underground, dada la fetichización de la cultura y la política, cuestiona sobre qué sentido tiene hacer "conocibles" aquellos espacios supuestamente oscuros de la refabulación cultural y si realmente existen historias "oscuras" en los espacios seguros de lo ya conocido. Aunque lo underground ya casi no es novedad para las modas británicas, el re-empaquetamiento de una iconografía de moda aún puede llamar la atención, como ocurrió con la World Music. Ello provoca una serie de preguntas urgentes sobre el tema de la jerarquización cartográfica de la cultura, específicamente alrededor de la condiciones de la subalternidad y de la diáspora.

No es fácil aproximarse al papel político de los actuales movimientos musicales de la diáspora. Hablando de las connotaciones políticas de algunas manifestaciones musicales asiáticas en Inglaterra, John Hutnyk (2000: 142) aclara que las conexiones entre el aquí y el allá nos son las réplicas que la antropología convencional quisiera encontrar acerca de la casta, la tribu y la aldea entre los hijos de la diáspora sudasiática. Ni tampoco es cuestión de rastrear únicamente los temas privilegiados por los historiadores, quienes suelen vincular las luchas anticoloniales asiáticas con aquellos nombres famosos que estudiaron en Inglaterra (Nehru, Gandhi, etc.). En lugar de relacionarse con discursos de emancipación con fuerte herencia europea de la izquierda convencional, los movimientos musicales de la diáspora en Inglaterra conectan más con la política local de sus países de origen y con organizaciones que tienen una vena más internacional. En parte como respuesta crítica al oportunismo de la izquierda europea y en parte como una herencia nacida de la solidaridad con los pueblos oprimidos del mundo -en este caso específicamente del sur de Asia-. Estamos frente a un doble registro, local y global simultáneamente.

Sobre los movimientos musicales de la diáspora asiática en Inglaterra catalogados en el ámbito de lo underground, Koushik Banerjea (2000: 64) señala que uno de los puntos críticos de dicha etiqueta es que articula una ajustada relación simbiótica entre la producción institucionalizada del conocimiento y aquellas culturas y prácticas musicales supuestamente residentes en los márgenes de ese conocimiento. Desde siempre lo underground ha sido utilizado como un mito y un instrumento para transportar los caducos cuerpos del mainstream hacia un oscuro aplazamiento de imaginación, la puerta de un oscuro y exacerbado desconocimiento como novedad. La etiqueta define un lugar y unas producciones que deben ser descubiertas muy aparte de lo que presumiblemente constituye lo no underground (overground) que es lo que conoce el mainstream. Existe una curiosa paradoja dentro de este discurso porque de inmediato lo underground es rellenado, cubierto y expuesto. Es la fuente de una "lujuria" discursiva y de sus objetos mitificados. La idea de una diáspora disidente musical ha cuadrado muy bien con este tipo de encasillamientos.

John Hutnyk (2000: 151) pregunta si las visiones inglesas de una Asia cool son susceptibles a una crítica de la "autenticidad", aún cuando sabemos que dicha categoría está devaluada. El autor llama a no esquivar estas contradicciones y a emprender la búsqueda de nuevas categorías⁵.

Sobre la idea de una diáspora musical como una forma de subcultura, John Hutnyk (2000: 150) demanda que al menos debería estar claro que esa preocupación por la "autenticidad", que guía las críticas hacia las versiones exóticas y fraudulentas de la música sudasiática, no es la misma preocupación de la visión modernista que insiste sobre la pureza de las formas tradicionales, o del igualitarismo relativista de una antropología ofuscada ante la desigualdad material. El peligro es que siempre son contradictorias las preocupaciones acerca de la apropiación y la comercialización, a tal grado que la crítica a la "autenticidad" a veces resbala al interior de insípidas valorizaciones de fronteras

culturales, nacionalismos y conservadurismos. En cambio, la crítica posmoderna, interesada en lo inauténtico y en las versiones estetizadas de la producción cultural del sur de Asia, debería articularse y dejar claro un espacio para poder descubrir la resistencia a la que se refería Theodor Adorno (1973). La resistencia, en este caso, contra la cooptación por parte de fuerzas activas en la lucha mediática, contra las presiones homogenizadoras, simplificadoras y universalizadoras del sistema del World music y su requerimiento de que el producto "cultural" pueda ajustarse a sus refinados y etnocéntricamente demarcados paquetes; y contra la negación de las actuales luchas de oposición como parte del presente y de una historia viva.

Notas:

¹ 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 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.

² Refiriéndose al caso de los Estados Unidos, Philippe Bourgois establece que la economía subterránea, y la proliferación de relaciones sociales que emanan de ella, son mejor comprendidos como modos de resistencia contra la marginación social y material, pero es predicada sobre la autodestrucción de las comunidades con experiencias de abuso y violencia. Esta dinámica es especialmente deprimente para documentar por parte del investigador etnográfico que trabaja largos periodos en este tema, porque la compleja dinámica por la cual la resistencia a la opresión tiende a orientarse hacia la autodestrucción es interpretada por la amplia sociedad, e incluso también entre los residentes de la ciudad interna, como una irrefutable prueba de hábitos violentos inherentes propios de un colectivo, de una comunidad cultural o de una clase social (Bourgois, 1998: 62-63).

³ El impacto llegó a tal extremo que en Écija el Alcalde prohibió todas las actuaciones de melendos. Clemente, Luis (1996): *Historia del rock sevillano*, Sevilla, máquina del sur, p. 42.

⁴ 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 August 2001).

⁵ Hutnyk dice que deberíamos comenzar lanzando preguntas del siguiente calibre: ¿por qué una sincera política internacionalista de los años 60 no forma parte del contenido de una nueva nostalgia?; ¿Qué clase de revisión es aquella que resta contenidos a una conmemoración de Woodstock patrocinada por una gran corporación, olvidando completamente las revueltas de 1968, o en ese sentido el 1971 en Calcuta o el 1975 en Saigón?; ¿Es acaso porque hemos elevado la cultura hacia el campo de una equivalencia retórica y ni siquiera podemos ver hoy el material de desigualdades que persiste y las cuales son ahora incluso más urgentes que hace 30 años? (Hutnyk, 2000: 151).

Referencias:

- 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.
- Attali, J. (1995): *Ruidos. Ensayos sobre la economía política de la música*, México D.F., Siglo XXI.
- 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.
- Bhabha K., H. (1994): *The location of culture*, Londres, Routledge.
- Bourgois, P. (1998): "Just another night in a shooting gallery", en *Theory, Culture & Society*, Vol. 15(2), 2004, Londres, SAGE, pp. 37-66.
- 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>
- Cook, N. (1998): *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza.
- Clemente, L. (1996): *Historia del rock sevillano*, Sevilla, máquina del sur.
- Connell, J. y Gibson, C. (2003): *Sountracks. Popular music, identity and place*, London, Routledge.
- Frith, S. (1999): "La constitución de la música rock como industria transnacional", en Talens, Jenaro y Puig, Luis (eds.) (1999): *Las culturas del rock*, Madrid, Pre - textos.
- 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.
- 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.
Zizêk, S. (1999): *El espinoso sujeto*, Barcelona, Paidós, 2001.

Dr. José Luis Campos García

Investigador en música y comunicación digital, México.