

91-3-1

R. 5113



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 3. Año 1998

Actas del Primer Coloquio «Antropología y Música. Diálogos 1».

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

ÁNGEL MEDINA

CALIXTO SÁNCHEZ

Secretario del Consejo de Redacción

MANUEL LORENTE RIVAS

Consejo Asesor

CARMELO LISÓN, ANTONIO MANDLY, MERCEDES VILANOVA,
JEAN CUISENIER, SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA,
JOAQUINA LABAJO, HABIB HASSAN TOUMA, MANUELA CORTÉS.

Secretaría Técnica

ÁLVARO MATEO GARCÍA

FRANCISCO BENAVENT

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-380/98

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Culturas en *Contacto* en nuestra sociedad actual. Algunas reflexiones sobre la pluriculturalidad a través del fenómeno musical.

Josep Martí i Pérez

Sin duda alguna a grosso modo, una de las aportaciones más fructíferas de la antropología al campo de estudio musical es el hecho de considerar la música como un fenómeno que va mucho más allá de la mera organización sonora y del ámbito de la estética. El hecho de considerar la música como cultura en el sentido antropológico del término nos hace tener en cuenta factores socioculturales que pueden ser determinantes en los procesos de creación, representación y recepción de la música, aspectos todos ellos que conciernen directamente también a la musicología. No se trata de una aportación meramente complementaria sino que en ocasiones también puede tener importantes repercusiones en aspectos fundamentales de la disciplina musicológica. Pensemos, por ejemplo, en la tripartición de nuestro universo musical en música culta, folklórica y popular moderna. Se trata de una tripartición que se considera punto de partida para la investigación musicológica y que condiciona metodologías, valores e intereses de la disciplina. Se trata de una tripartición que se considera tan natural, que pocas veces se la cuestiona o incluso se la generaliza para todo el planeta cuando de hecho, tal como nos muestra claramente la antropología, se trata de una elaboración típicamente occidental y que obedece a una serie de valores sociales muy concretos más que a criterios de naturaleza intrínsecamente musical. Esta tripartición forma parte de aquello que el sociólogo Peter Berger denominaba *stock of knowledge* de la sociedad¹ y que en este caso posee no poca importancia, tanto conceptual como pragmáticamente para nuestra cultura musical.

Actualmente, como resultado del proceso de globalización, de las migraciones humanas que tienen lugar principalmente por razones económicas y políticas, la problemática de las culturas en contacto posee una indudable relevancia social. Se habla de «sociedades pluriculturales» y se habla también de «multiculturalismo», un concepto que implica mucho más que el mero contacto cultural que se da de manera estable entre diferentes culturas que conviven. El concepto de multiculturalismo, tal como se ha ido forjando en los últimos años, implica la idea de la armoniosa existencia entre diversas culturas dentro de una misma sociedad. Si partimos de la base del gran poder de movilización que tiene la música, de su poder de articulación social, de elemento de gran importancia para la configuración del ámbito expresivo de la etnicidad, resulta claro que dentro de la problemática de la

1. BERGER, Peter L. y LUCKMAN, Thomas, *La construcción social de la realidad*. Barcelona, 1988, (1ª ed. original 1966), p. 65.

pluriculturalidad, la musicología y la antropología tienen un largo camino que recorrer en mutua compañía.

Cuando ponemos en relación los conceptos de música y pluriculturalidad parece que resulta inevitable hablar de los préstamos, influencias, mestizajes, etc. en relación a la materia musical. Parece que tendríamos que hablar de la rumba catalana, de la *world music* o «músicas del mundo», de músicas caribeñas, es decir de todo esto que hoy podríamos etiquetar como de «músicas mestizas». Sobre esto se ha hablado ya en cierta medida, y conviene también que se siga hablando. No obstante, no será éste el tema principal de mi intervención que obedecerá quizás a una orientación más antropológica que etnomusicológica. Mi principal fase de atención no será la materia musical en sí sino las representaciones sociales que, en un media pluricultural, surgen alrededor de las prácticas musicales, representaciones importantes no tan sólo para la sociedad que las crea y/o cobija sino también para el mismo desarrollo de la música como materia sonora y de su práctica. Antes que nada me parece de interés dedicar algunas líneas de mi intervención a la idea de multiculturalismo. En un principio, el término «multiculturalismo», empezado a utilizar en los años 60, quería hacer alusión de una manera neutra al fenómeno del contacto entre diferentes culturas y de manera más específica entre las que se pueden encontrar dentro de un mismo estado². Algo posteriormente, el término perdió su carácter neutro e implicaba ya, animado por posicionamientos relativistas, la idea de que las diferentes culturas dentro de una sociedad merecen el mismo respeto e interés académico³. Actualmente, el pensamiento básico que incluye este concepto es la idea o ideal de la armoniosa coexistencia de grupos cultural o étnicamente diferenciados en una sociedad plural⁴. Es sencillamente la idea del mosaico, tal como se la entiende en algunos países como por ejemplo en el Canadá y que contrasta con la idea del *melting pot* o integración total estadounidense: El multiculturalismo aboga por la convivencia de diversas culturas compartiendo un mismo espacio en un mismo marco temporal y que en su conjunto conforman una sociedad. En el plano musical y por lo que a la sociedad española se refiere, ésta es, por ejemplo, la idea que se respira en la organización de muchos festivales musicales que tienen lugar en regiones con altos índices de inmigración en los que se intenta dar cabida a las manifestaciones artísticas de diferentes grupos poblacionales que diferenciamos mediante criterios de etnicidad: al lado de aquello que se considera autóctono, se hacen figurar músicas y coreografías no tan sólo de diversas regiones españolas sino también de los inmigrantes extranjeros, especialmente magrebíes, africanos, subsaharianos, filipinos o hispanoamericanos que, a pesar de constituir en España todavía colectivos de reducidas dimensiones, van creciendo progresivamente, y lo que es más importante, forman parte ya definitivamente del paisaje urbano, tal como el resto de la población.

Cuando se define multiculturalismo no se acostumbra a olvidar, que este concepto implica

2. TANLEY, Fred, *Multiculturalism*, en Michael Payne (ed.), «A dictionary of Cultural and Critical Theory», (Blackwell, 1966), p. 353.

3. *Ebenda*, p. 354.

4. Cfr. CASHMORE, E., *Dictionary of race and ethnic relations*. London/New York, 1994 (1ª ed. 1984), p. 216.

también ideología, como discurso y como conjunto de prácticas y políticas⁵. En estas reflexiones partiremos también de la base no tan sólo de que la idea de multiculturalismo tenga repercusiones políticas o pueda ser instrumentalizada, sino que la idea misma es ideología y que incluye una serie de narrativas bien concretas que hará falta esclarecer. Hoy día se habla a menudo de «multiculturalismo» como la panacea que ha de asegurar el derecho a la diferencia de los distintos grupos que componen una población. En el barrio del Raval de Barcelona, por ejemplo, actualmente el barrio barcelonés más cosmopolita, no es nada extraño encontrar de vez en cuando pintadas en las paredes que lo reivindican: *Per un Raval multicultural*. Pero ya he indicado que multiculturalismo, aquel conjunto de actitudes que nos hacen creer en la convivencia armónica entre culturas diferentes, es ideología, es decir un conjunto de ideas que legitimizan intereses creados en determinados sectores de la sociedad. Lo que hoy día ya no está tan claro, no obstante, es que se trate de los intereses de los inmigrados.

Desde hace unas dos décadas, en algunos países occidentales han proliferado los diferentes discursos sobre multiculturalismo, en muy buena parte destinados a mejorar las condiciones de vida de minorías étnicas o de las balsas de inmigrantes que se van formando en estos países del primer mundo. No obstante, en contra de lo presupuesto y de las innegables buenas intenciones, muchas de estas políticas han resultado ser negativas, aislando todavía más a los miembros de las minorías en lugar de facilitarles su integración en la sociedad⁶ o bien produciendo más bien una aversión por la diferencia⁷. Parte del problema recae muy posiblemente en la aplicación concreta de las políticas multiculturalistas que pueden ser más o menos mejorables. Pero no es ésta la cuestión que querría tratar ahora, sino hacer algunas reflexiones sobre el mismo concepto de multiculturalismo a través de las prácticas musicales. Mi tesis es que, en el fondo, esta idea más que velar por los intereses de los recién llegados es en muy buena medida un caballo de Troya de nuestra cultura etnocrática occidental destinado a reforzar aquello que la modernidad tiende en parte a difuminar.

Los nuevos medios de comunicación permiten que aquella vieja idea de la aldea global de McLuhan sea ya hoy una realidad y que el contacto entre diferentes culturas se potencie enormemente. En una ciudad como Barcelona, por ejemplo, conviven ya el tango con el jazz, el rock con las diversas manifestaciones de folklorismo musical, la ópera, el flamenco andaluz, la rumba catalana y las prácticas musicales de los inmigrantes africanos. Pero dentro de este caldo tremendamente pluricultural, es fácil observar que no todas aquellas músicas que son percibidas por la población como procedentes de otros ámbitos culturales reciben el mismo tratamiento. A algunas se las incorpora plenamente, como es el caso del rock anglosajón; a otras se las ignora o rechaza como suele ser el caso del legado musical

5. STANLEY, F.L., op. cit., p. 353.

6. Cfr. VERTOVEC, Steven, *Multiculturalism, culturalism and public incorporation*, «Ethnic and Racial Studies», 19, (1996), pp. 49-69.

7. McLAREN, Peter, *Multiculturalism and the postmodern critique: toward a pedagogy of resistance and transformation*, en: Henry A. Giroux y Peter McLaren, «Between Borders. Pedagogy and the politics of cultural studies», (New York, 1994), p. 195.

aportado por inmigrantes, y a otras, por último, se las acepta de una manera relativa encapsulándolas bajo etiquetas tales como *world music*.

Estas diferentes respuestas a los estímulos musicales que de una manera u otra se dan en nuestra sociedad es reflejo y al mismo tiempo elemento activo de las diferentes percepciones que tenemos ante distintos focos culturales. En el primer caso, el de la música popular moderna anglosajona, al que podríamos añadir también todo el legado de la música académica, proceden generalmente de sistemas sociales que constituyen puntos de referencia positivos para la nuestra. De hecho no resulta tan obvio identificar a Los Beatles con cultura inglesa y a Bach o Beethoven con cultura alemana. Se trata de representantes de unos tipos de música a los que en sociedades como la japonesa, por ejemplo, se etiquetan sencillamente como «internacionales» porque una gran parte de la población mundial se siente partícipe de ellos, tanto pasiva como activamente, y la aportación creativa en los ámbitos de la música académica o de la música popular moderna no se circunscribe ni mucho menos a los contextos culturales y territoriales que los han originado. Pero ello no es óbice para que no puedan despertar también la sensación de otredad cultural. Esta sensación conjuntamente con la familiaridad que por otra parte también es propia de estos tipos de músicas para nuestra sociedad, da lugar a ciertos comportamientos sociales paradójicos. Nuestras salas de música se llenan de jóvenes ante actuaciones de las grandes estrellas del pop y del rock anglosajón, mientras que por otra parte no faltan voces clamando por lo que consideran incursión agresiva a la propia cultura por legados culturales foráneos. Ya sabemos que no es nada nuevo. Patrones de rechazo hacia lo que se considera exógeno se han configurado de una manera constante a lo largo de la historia. Lo mismo sucedió con el twist, el jazz o la ópera italiana⁸. Pero volviendo al caso de la música popular moderna, si tenemos en cuenta que es cultura, resulta difícil afirmar que esta cultura no nos pertenece cuando su código es entendido por la sociedad, o al menos por una importante parte de ella, y observamos además no tan sólo una participación pasiva sino tremendamente activa en todos sus diferentes ámbitos.

Otra interesante paradoja la tenemos en el ámbito de la música magrebí en Barcelona. Cuando se habla de música africana en general, la aceptación social que se detecta es considerable. Según una amplia encuesta realizada por nuestro departamento en Barcelona en 1995 sobre el mundo musical de los jóvenes⁹, el 63,8% de los encuestados afirmaban haber escuchado alguna vez música africana y mostraban por lo general actitudes positivas hacia ella: un 74,2% creía que se la debería poder escuchar más todavía, y un 75,4% afirmaba que los grupos locales podrían aprender de este tipo de músicas.

Pero cuando se les preguntaba, no obstante, más concretamente por la música marroquí, las respuestas eran de diferente cariz. Tan sólo un 4,4% de los encuestados afirmaba haber estado alguna vez en un recital de música marroquí, hecho que se debía a diversas razones,

8. Véase por ejemplo MARTÍ, Josep, «El patrón de rechazo: músicas denostadas y práctica científica musicológica», *Nassarre*, 12/2, (1996), pp. 1-25.

9. *Música i societat, departament de musicologia*. CSIC, Barcelona.

pero era solamente el 0,8% de la población total encuestada los que afirmaban que habían asistido a los recitales porque les gustaba este tipo de música (el 18,2% de los que decían haber asistido alguna vez). De los que no habían asistido nunca a un recital, el 47,3% aducía que ignoraba que se hicieran y el 46,8% afirmaba claramente que este tipo de música no le interesaba. Se trata de unos índices de aceptación realmente bajos, más si tenemos en cuenta que la población encuestada eran jóvenes básicamente entre los 17 y 23 años de edad, una edad para la que la música, no tan sólo por razones estéticas sino también sociológicas, tiene una gran importancia.

Pero por otra parte, es indudable que el gusto por la *world music* ha entrado con gran fuerza en el mercado musical español y que dentro de esta etiqueta creada en 1987 por razones de marketing, la música magrebí está bien representada. Evidentemente, desde el punto de vista de la recepción no es lo mismo la música magrebí vehiculada por los poderosos medios de comunicación que la que se ofrece en los recitales que tienen lugar en Barcelona soportados principalmente por la comunidad inmigrada. En parte, ello es debido a que para que una música sea catapultada por la *world music* debe satisfacer una serie de expectativas de los oyentes occidentales, o sea que no toda música autóctona será exportable bajo esta etiqueta, al menos sin experimentar ciertas modificaciones. Pero otra razón importante es que desde una perspectiva sociológica, no es lo mismo el prestigio inherente a la música que nos puedan ofrecer los sofisticados sistemas de comunicación de masas, por el mero hecho de ser ellos los portadores, que la música que identificamos con uno de los sectores de la población con menor prestigio social, el de los inmigrantes. Según los datos de nuestra encuesta, del legado cultural de los inmigrantes, la música no era precisamente lo que más interesaba a los jóvenes. Entre las diferentes opciones de «hábitos culinarios», «manera de pensar», «música» y «maneras de pasárselo bien», el 52,4% de los encuestados decía que lo que más les interesaba era la manera de pensar. La música, en cambio, ocupaba el último lugar ya que tan sólo un 5,1% de los encuestados la prefería a las otras alternativas. La inmigración marroquí es relativamente importante en Cataluña, no tan sólo en Barcelona y su área metropolitana sino también en muchas zonas rurales del país. Los recitales de música marroquí son cada vez más frecuentes y no es en absoluto extraño que en ocasiones, como la fiesta del ramadán en la que no suelen faltar grupos de música ya sea venidos de Marruecos o con residencia en Cataluña, se intente por parte de la administración local atraer también a la población autóctona. Pero en el plano estrictamente musical, la música marroquí no es tan sólo muy desconocida por los catalanes sino que despierta escaso interés. Esto ya lo hemos visto en algunos datos de la encuesta mencionada, tendencia que era así mismo confirmada en otra de las preguntas de la encuesta en la que se pedía a los jóvenes entrevistados que entre la música tradicional sueca, la marroquí, la de los indios norteamericanos, la japonesa o la mejicana indicasen cuál de ellas preferirían conocer. Un 50,1% de los encuestados se decantó por la música de los indios norteamericanos. La música marroquí ocupaba el penúltimo lugar con un 5,0% de los encuestados, seguida con poca distancia por la música tradicional sueca (4,2%).

Dentro del panorama pluricultural actual resulta adecuado recordar lo que Yossou N'Dour, músico hoy internacionalmente conocido, dijo en una entrevista durante una de sus estan-

cias en Barcelona: «Me parece contradictorio ese interés artístico que suscita todo lo africano con la ola de racismo que existe hoy en el mundo»¹⁰, algo que tiene mucho que ver con lo que Tzvetan Todorov escribió: «mientras los comportamientos racistas pululan, nadie se declare de ideología racista»¹¹. El caso de la música anglosajona idolatrada por unos y vistas por otros como peligro para la propia cultura por considerarla totalmente ajena, el caso de la música magrebí que nos llega y es aceptada vía *World Music* mientras ignoramos o rechazamos las manifestaciones musicales de nuestros inmigrantes, o las declaraciones que acabamos de mencionar de Yossou N'Dour son paradojas que no pueden escapar a la atención del analista de la cultura. Una paradoja es siempre un signo evidente de que hay algo que no funciona: quizá no es buena nuestra observación, quizás son imperfectos los conceptos que utilizamos para dar cuenta de la realidad que pretendemos conocer o bien falla nuestra lógica analítica.

La existencia de estas paradojas está íntimamente relacionada con lo que yo creo que es el principal problema del concepto de multiculturalismo: la noción de cultura y en la manera cómo se instrumentaliza este concepto. Esta problemática tiene evidentemente importantes implicaciones para aquellas disciplinas centradas de una manera u otra en el estudio de la cultura, incluyendo aquí también a la musicología y la etnomusicología, ya que influye directamente en la idea de patrimonios musicales de un país determinado.

Estamos acostumbrados a hablar de «cultura andaluza», «catalana», «española», etc. en general, de la misma manera que hablamos de «cultura musical» de un país en cuestión. El término «cultura» presenta una ensidiosa polisemia, pero si a nivel de habla coloquial no suscita demasiados problemas, las cosas son diferentes cuando queremos emplear el término como instrumento de análisis. Ya se ha dicho con toda razón que «las culturas actuales sólo muy simplificadaamente pueden reducirse a su forma occidental moderna de culturas nacionales con una referencia estatal»¹², y lo mismo, evidentemente, se puede afirmar cuando nos referimos a unidades subestatales como por ejemplo Escocia, Andalucía o Cataluña. Esta idea, inevitable cuando se somete a un mínimo análisis cualquier tipo de sociedad occidental, parece que ha incidido todavía muy poco en nuestras reflexiones sobre la cultura, y mucho menos todavía en las políticas culturales.

En principio, está claro que cuando en este contexto se habla de cultura, lo tenemos que hacer ciñiéndonos a la noción antropológica del término. También aquí hallaríamos definiciones muy diferentes. Pero desde la ya clásica formulada por Edward Tylor en 1871, o la que entiende cultura como *the whole way of life*, incluso la definición de cultura dada por los etnometodólogos indudablemente reduccionista que la limita al ámbito ideacional, o la definición ofrecida por Clifford Geertz desde una perspectiva semiótica como *webs of*

10. *La Vanguardia*, (18-7-95), p. 47.

11. Tzvetan TODOROV, «El cruzamiento entre culturas», en T. Todorov (ed.), *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, (Madrid, 1986), p. 11.

12. LAMO DE ESPINOSA, Emilio, «Fronteras culturales», en E. Lamo de Espinosa (ed.), *Culturas, estados, ciudadanos. Una aproximación al multiculturalismo en Europa*, (Madrid, 1995), p. 28.

*significance*¹³, aquello que está claro, es el sentido totalizante que incluye siempre la idea de cultura. Es decir, nos referimos tanto a lo que es grande como a lo que es pequeño, a lo que es digno de figurar en letras capitales en los anales historiográficos o en la prensa de hoy día, como lo que pasa desapercibido para la mayoría de la población. La lengua, las grandes manifestaciones artísticas, el pensamiento filosófico forman parte de la cultura, de la misma manera como también, hablando antropológicamente, forma parte de ella el modo de prepararse el café cada mañana, nuestros hábitos higiénicos o la manera de saludar al vecino cuando nos lo encontramos en la escalera. Idénticos razonamientos podemos hacer por lo que respecta a la cultura musical: las grandes obras de Cabezón, Beethoven, Mahler, etc. son cultura musical, de la misma manera como también lo son los cantos de los segadores, la copla, el rap, así como todo lo que envuelve la práctica musical, desde la creación de las grandes orquestas hasta el consumo individualizado del *walkman*, desde todos los valores que asociamos al mundo operístico, hasta las modernas manifestaciones de *karaoke*.

Que se entienda la concepción de la cultura de ésta u otra manera es precisamente el origen de no pocas divergencias dentro de la musicología. Los historiadores de la música, entienden la música principalmente en el sentido socialmente subjetivo de cultura. Se habla por tanto de «monumentos» es decir, de aquel limitado espectro de la producción sonora que obedece a valores sociales muy concretos: perfección, nivel técnico y artístico, adscripción a una determinada tradición musical, moralidad, etc. Algo parecido sucedía con el folklore musical más tradicional que centraba todos sus esfuerzos en aquello que podía cumplir los criterios no menos subjetivos de paternidad cultural, es decir, los criterios «raciales» que hay denominaríamos «culturales», pero entendiendo siempre cultura en su sentido más restringido de representante social e hipertrofiando además la idea de su relación con territorio. En cambio, la etnomusicología más influenciada por la antropología reconoce en estos criterios la acientificidad del subjetivismo social y, entendiendo «cultura» en el sentido más antropológico, defiende por tanto el interés por el estudio de cualquier manifestación musical que posea relevancia social considerando el criterio de uso como determinante dentro de esta visión de lo que es la cultura musical¹⁴. De ahí, por ejemplo, que dentro de este marco, sea perfectamente comprensible el interés por la música popular moderna, algo difícil de concebir en las otras tradiciones musicológicas por su particular manera de entender lo que es «cultura musical».

En el sentido antropológico del término, la cultura es resultado de la facultad de exteriorizar y de la necesidad de interactuar del ser humano, cosa que a nivel analítico se manifiesta a través de ideas, acciones y productos concretos. Resulta claro que la persona sería inexplicable sin el concepto de cultura: se alimenta, se reproduce, se extermina, se entretiene o se trascendentaliza mediante los recursos culturales que produce y tiene a su alcance.

Viendo el sentido totalizador que técnicamente implica la palabra «cultura», ¿tiene sentido —si nos centramos en el caso catalán solamente a título de ejemplo— hablar de «cultura catalana» o de «cultura musical catalana» cuando de hecho todos los catalanes son cultural-

13. GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Cultures*. New York, 1973, p. 5.

14. Cfr. MARTÍ, Josep, «Etnomusicología, Folklore e rlevanza sociale», *Música/reltà*, 48, (1995), pp. 43-45.

mente diferentes y que muchos de los rasgos culturales o musicales observables en Cataluña pueden ser también compartidos por muchas otras sociedades?

Si de una manera totalmente aséptica y huyendo de la espinosa y siempre cuestionable problemática de las paternidades culturales nos guiásemos por el criterio de uso para definir la cultura catalana, quizás deberíamos acabar entendiéndola sencillamente como el conjunto de rasgos culturales observables dentro de las fronteras de Cataluña. Lo mismo cabría hacer con lo que denominamos «cultura musical catalana». Con esto nos acercáramos a aquella idea pragmática que afirma que cualquier persona que viva y trabaje en Cataluña se puede considerar del país. En Cataluña, por ejemplo, la lengua inglesa tiene una innegable presencia; aunque históricamente no sea la lengua de los catalanes, en mayor o menor medida, forma parte ya de su cultura. En Cataluña también se canta y se crea flamenco, los catalanes se sirven de la tecnología japonesa para la reproducción musical, se disfruta con los seriales sudamericanos y de la industria cinematográfica de Hollywood. No es tan importante que Haydn, Mozart o Beethoven no hayan nacido en Cataluña. Si sus obras musicales son capaces de despertar el interés de la población, si los jóvenes músicos se forman según sus cánones estéticos, si las emisoras programan más horas de clasicismo musical germánico que horas dedicadas a compositores nacidos en Cataluña, ¿qué mejor prueba tenemos de la plena asunción de estos elementos culturales?

No obstante, aunque fuésemos tan generosos de incluir estas manifestaciones culturales como catalanas de adopción por el hecho de tener relevancia social en la sociedad catalana, por la naturaleza extremadamente versátil y cambiante que tiene la cultura, además de su complejidad intrínseca, nunca seremos capaces de delimitarla en su totalidad. Pero, aún y así, es fácil deducir que ésta no es la idea de «cultura catalana» que se tiene normalmente, una idea, por otra parte que, como elemento taxonómico que es, exige una concreción que, hoy por hoy, ningún especialista es capaz de dar ni definir.

A pesar de que se trate de un problema antropológico todavía sin resolver, el hecho es que se usa sin demasiados prejuicios las expresiones «cultura catalana» o «cultura musical catalana», tratándose de una idea que no existe tan sólo en la mente de pocas o muchas personas, sino que también comporta actitudes muy determinadas y acciones bien evidentes: formamos maestros, promovemos acciones y nos gastamos dinero movidos por la creencia en la existencia de esta cultura catalana. Pero al aceptar esta realidad social, tenemos que entrar ya con toda propiedad en el discurso constructivista sobre la cultura.

Cuando se habla de la «propia cultura», en el sentido de «cultura española», «andaluza», «catalana», etc., se hace evidentemente en relación a un territorio, y se organiza esta cultura conceptual y prácticamente gracias a la formación de colecciones de objetos, textos y rituales, con los cuales se afirman y reproducen los propios signos distintivos¹⁵. El antropólogo no sabrá cómo definir qué es la cultura de un país concreto, pero no le resulta demasiado difícil ver que, de acuerdo con la percepción de sus portadores, se pueden clasificar la totalidad de elementos culturales constatables dentro de las fronteras de este país en tres grupos diferentes:

15. Cfr. GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, 1995, p. 92.

A. Elementos con valor representativo

Se trata de elementos culturales escogidos según criterios propios de las retóricas narrativas del momento y que en muy buena parte se basan en criterios no solamente de declarada paternidad cultural —aquello que ha sido creado por autóctonos o que proviene de una nebulosa antigüedad y lo suponemos creado por nuestros antepasados, sine también marcado por unos criterios de valor y de exclusividad. Así, por ejemplo, las obras de Falla o los romances tradicionales forman parte explícita de la cultura musical española, mientras que nos olvidamos de etiquetarlas como tales, por ejemplo, las composiciones musicales de los spots publicitarios o las canciones de un grupo rockero suburbial. Las obras de Falla tienen «valor artístico» y los romances, por sencillos que puedan ser en cuanto a su forma, tienen «valor étnico». Las composiciones publicitarias o la música de aquel grupo rockero de suburbio implican por el contrario escasos valores sociales positivos. Tanto es así que incluso se les puede negar su misma musicalidad¹⁶. También la exclusividad es un criterio importante, pero no es necesario que sea absoluto, basta que sea relativo. Se trata de elementos culturales que marcan diferencias en relación a los grupos equivalentes vecinos que corporizan la alteridad más cercana y que son los que ayudan a dar sentido a constructos como regiones o naciones. Son en definitiva aquellos elementos que reciben la denominación de «diacríticos culturales». La popularización masiva de la sardana a principios de siglo en Cataluña obedece a razones principalmente políticas, por su naturaleza de diacrítico cultural, algo que no podía suceder con la jota, que a pesar de ser también autóctona, nunca recibió tratos de favor, sino más bien todo lo contrario, por el hecho de ser común a otras regiones españolas.

Podemos hablar de «cultura representativa» que para el caso catalán, por ejemplo, incluiría todos aquellos elementos que se consideran propiamente catalanes: la sardana, el pan con tomate, los edificios de Gaudí, la lengua, la obra poética de Salvador Espriu, la barretina, el valor del pactismo, la idea del «seny», la masía, etc. Esta idea de «cultura representativa» no debe ser confundida con la de «alta cultura» o «cultura de élite». En este sentido está bien claro que cada sociedad tiene su patrimonio, su Cultura en mayúscula, que al fin y al cabo es aquello que la sociedad decide que debe ser «su cultura», un proceso que no se halla nunca libre de conflictos, de intentos de imposición o de exclusión, en definitiva, de ideología.

B. Elementos neutros

Este grupo es el más numeroso. Se trata de elementos culturales con plena vigencia para los miembros de la sociedad pero o bien porque no poseen los rasgos de exclusividad, o son declarados de orígenes foráneos, aunque perfectamente asimilados y por tanto pertenecientes a la propia cultura, o por otras razones como lo puede ser la escasa importancia social otorgada a causa de su cotidianidad, no los relacionamos directamente con la idea de

16. «La fabricación de musiquillas cinematográficas, de ruidos televisivos o de canciones ligeras, en realidad no tiene nada que ver con la creación musical». BARCE, Ramón, «Doce advertencias para una sociología de la música», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1, (1996), p. 282.

cultura del país en cuestión. Dentro del campo musical, y siguiendo con el ejemplo del caso catalán, podríamos confeccionar una larga lista con ejemplos que pertenecen a este grupo: las sinfonías de Beethoven, el tango, la costumbre de aplaudir después del concierto, el valor social otorgado al mundo operístico, el *star system*, el hábito de usar el frac como indumentaria para ciertos tipos de música, etc. A nadie se le ocurriría relacionar estos elementos con la idea que tenemos de cultura catalana, pero son elementos que sin duda alguna son relevantes para la sociedad catalana.

C. Elementos rechazados

Se trata de todos aquellos elementos con vigencia también en el país pero que están en contradicción flagrante con los ideales de la propia cultura. No se aceptan como propios y se hace siempre responsable de su introducción a los inmigrantes o a los modernos sistemas de comunicación. Aquí podríamos hablar de «cultura rechazada». El siguiente párrafo nos sirve para ejemplificar la idea:

«Hemos hablado antes de los peligros que la falsa civilización de las grandes ciudades tiene para la música del pueblo. Bien a las claras se ve la música 'plebeya' (pero no popular) que aclaman los públicos del 'cuplé' y de otros espectáculos de baja índole. No menos fatal es el daño del 'americanismo': a la rondalla viril, a la sana copla, vienen a sustituirse las brutales estridencias del 'jazz-band', importación de una 'música de negros' aderezada con el degradado ambiente del 'cabaret' y que la inconsciencia de agotadas juventudes ha elevado a la categoría de arte de moda. Inútil decir que eso ya no es música para el pueblo, sino música contra el pueblo, en la cual solamente palpita una bestialidad de seres en celo, y un primitivismo de bosque africano»¹⁷.

En la gran cantidad de discursos que por doquier se hacen actualmente sobre las «culturas nacionales», tanto da que se trate de estados bien sólidos, como de naciones sin estado o de minorías étnicas, es fácil constatar actitudes anatematizadoras contra determinados elementos culturales: la pérdida de terreno de la francofonía ante la lengua inglesa, el demagógico pretendido retroceso del español en Cataluña, la desaparición de valores autóctonos a favor de nuevos patrones axiológicos difundidos por los mass media, etc. Estos discursos anatematizadores se hacen para defender la continuidad o supervivencia de la propia cultura nacional (entiéndase cultura representativa) y muestran claramente la naturaleza de constructo social de esta idea de cultura. Cuando en Cataluña, en la década de los 80 se hablaba de la creación de un «pacto cultural», el entonces conseller de cultura Joan Rigol, defendiendo la interrelación entre la cultura de élite y la popular, hablaba de

«el perill constant de promoure una cultura popular artificial i falsejadora que no tingui res a veure amb els fruits culturals d'un poble que pren consciència diell mateix [...]»¹⁸.

17. LÓPEZ CHÁVARRI, Eduardo, *Música popular española*. Barcelona, 1940 (1ª ed. 1927), p. 136.

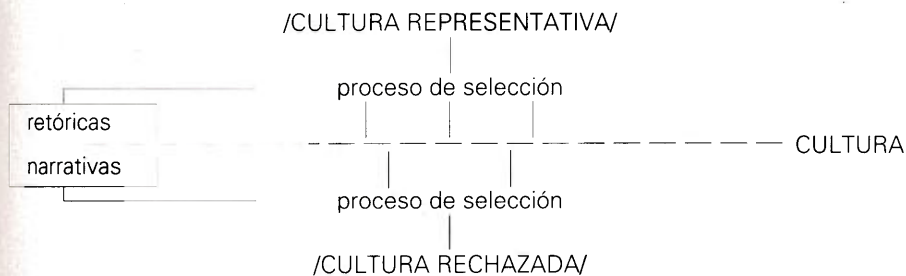
18. RIGOL, Joan, *Crisi i País*. Barcelona, 1982, p. 120. Citado por S. Giner, L. Flaquer, J. Busquet y N. Bultá, *La cultura catalana: el sagrat i el profà*. Barcelona, 1996, p. 168.

El uso de la palabra «cultura» que se hace en este caso, está claro que no tiene el sentido técnico que recibe en antropología. En antropología, no se puede hablar de elementos culturales con más o menos artificialidad ya que todos lo son en la misma medida, ni tampoco puede haber ningún elemento cultural que sea falseador por naturaleza. Ahora bien, si en este caso no nos referimos a «cultura» en el sentido técnico del término sino a un cierto modo de cultura basado en determinadas narrativas de cariz nacionalista, las cosas son diferentes. Evidentemente aquí sí que hallaremos elementos que se podrán percibir con una mayor «naturalidad» o que resultarán contradictorios en relación a unos determinados ideales de cultura.

Las culturas «representativa» y «rechazada» son desde el punto de vista cuantitativo mucho menos importantes que lo que podríamos denominar «cultura neutra» ya que ésta incluye un número mucho mayor de elementos culturales. Pero por otra parte, tienen mucha importancia en la configuración de puntos de referencia –positivos o negativos– para la orientación cognitiva de la población.

Cuando hablamos de «cultura catalana» o de «cultura musical catalana» hablamos evidentemente de cultura, pero no es la cultura –en el sentido antropológico– de los catalanes aquello a lo cual nos referimos, sino que nos limitamos a la denominada «cultura representativa», muy importante para la dinámica de grupo, especialmente para todo aquello que concierne la etnicidad, pero de una relevancia muy limitada en la práctica de la vida cotidiana ya que la mayoría de los elementos culturales propios de los catalanes deben ser incluidos en el segundo grupo.

«Cultura» y «cultura representativa» ocupan dos planos diferentes:



El problema se presenta cuando la idea de cultura representativa, como expresión de un registro axiológico, y por tanto subjetiva, contamina la idea de cultura en el sentido más neutro propio de la antropología. La retórica de los discursos culturalistas etnicitarios radica precisamente en el hecho de confundir ambos planos, de tomar la parte por el todo. De esta manera se hace profundamente trascendente lo que de hecho no es sino una elaboración social muy sujeta a hechos coyunturales y a retóricas narrativas en absoluto ajenas a las luchas por el poder. Aquí tenemos que ver evidentemente con la problemática de la construcción simbólica de la realidad. La cultura representativa no será nunca una especie de síntesis o fiel reflejo expresado mediante algunos elementos del intrincado y complejo conjunto de rasgos culturales de una sociedad, sino que, como ideología, será fiel

a intereses muy concretos. No se trata de una realidad susceptible de ser diseccionada y descrita fácilmente con vocación positivista sino de una magnitud simbólica y por tanto imprecisa pero tremendamente efectiva: *Symbols are effective because they are imprecise*¹⁹.

La cultura representativa está formada, pues, por un conjunto muy limitado de elementos culturales que han sido seleccionados según una narrativa determinada. Pero si hasta el momento estamos hablando de una cultura representativa endógena, es decir la construida dentro de la misma sociedad, nada nos tiene que hacer olvidar que estos modelos también se construyen desde fuera. Sólo hace falta pensar, por ejemplo, en la idea que la sociedad tiene de las culturas portadas por sus inmigrantes, ideas que no coincidirán con los modelos de cultura representativa vigentes en las sociedades de origen de estos inmigrantes. Este es un aspecto clave para todo lo que concierne el multiculturalismo.

Si el hecho de reducir la cultura total a cultura representativa ya constituye de por sí un importantísimo elemento ideologizante, existe también una poderosa segunda óptica de la cultura que ayuda, en la misma dirección, a tergiversar todavía más la realidad. Se trata de la hipertrofia de la idea de cultura con base territorial, aspecto que la misma disciplina antropológica se ha encargado de difundir. Esto es precisamente lo que permite la ilusión de querer considerar culturas como algo homogéneo.

Estamos acostumbrados a hacer corresponder el término de cultura a categorías sociales de tipo territorial, nacional y estatal. De esta manera, como si fuera lo más natural del mundo, hablamos de «cultura española», «andaluza» o «catalana». Es el resultado evidentemente de la marcada concepción etnocrática que tenemos de nuestras sociedades que encontró su auge en el romanticismo y que hoy todavía perdura. Nos hemos acostumbrado a dividir el globo terráqueo en unidades discretas adscribibles a pueblos, naciones o estados. Como si la cultura en general fuese fragmentable según estas categorías y cada fragmento resultante constituyese una unidad orgánica y sistémica. Resulta evidente que unos límites político-administrativos, como pueden ser los del estado, condicionan y generan determinados elementos culturales, de la misma manera que unos límites lingüísticos también pueden actuar de la misma manera. Pero está claro que los elementos culturales generados por estos condicionamientos sólo forman una reducidísima parte de la competencia cultural de los individuos. Ya hemos aludido a esta problemática al hablar de cultura representativa, neutra y rechazada. Siguiendo con el caso catalán como ejemplo, Bach, Los Beatles, la salsa, el idioma inglés son también hoy socialmente relevantes aunque sean elementos que no han sido generados dentro de los condicionamientos de este constructo que denominamos «Cataluña». La no equiparación entre las ideas de cultura catalana y cultura de Cataluña es el origen de muchas incomodidades. Es por eso que nadie hasta hoy se ha atrevido a definir lo que es cultura catalana, de la misma manera que nadie ha podido definir de manera satisfactoria lo que es música catalana, y lo mismo cabría decir en relación a Andalucía, España o cualquier otro ámbito social paragonable. La razón de todo este

19. COHEN, Anthony P., *The Symbolic Construction of Community*. London/New York, 1992 (1ª ed. 1985), p. 21.

desbarajuste mental es la proyección de nuestra concepción etnocrática del mundo en el concepto de cultura. Existe una cultura catalana, sin duda, pero siempre en el sentido altamente restrictivo al que aludíamos antes. Pero también existen campos articulados de elementos culturales alrededor de otros focos, que pueden ser tanto o más importantes para la persona. Existe una cultura de la pobreza, una cultura musical, una cultura del dinero, de las relaciones personales, del trabajo etc. Se trata de campos que trascienden claramente los límites territoriales y que sólo una antropología empañada de ideologías etnocráticas quiere pretender obviar o minimizar.

De ahí la paradoja a la que antes aludía según la cual las manifestaciones musicales modernas que inundan nuestras ciudades pueden ser percibidas como propias y como exponentes de diferentes culturas a la nuestra. Una persona cualquiera participa de muchos campos culturales diferentes. Hay un campo cultural musical que articula todo esto que se denomina «música internacional». Y este campo cultural musical a nivel global, no debe entenderse como la suma de las diferentes culturas musicales nacionales o estatales, ya que tiene una dinámica propia. De esta manera, el individuo se encuentra en medio de poderosos campos culturales articulados que no tienen nada que ver con lo que hemos denominado cultura representativa y que tampoco tienen nada que ver con las fronteras político-administrativas o con constructos tales como cultura occidental o cultura islámica. Pero esto no es tenido en cuenta por la base ideacional que sustenta el concepto de multiculturalidad que se articula, en cambio, según una visión claramente etnocrática.

La idea de cultura representativa y la falacia de querer adscribir una cultura a límites territoriales resulta imprescindible para entender el multiculturalismo y también obviamente para comprender mejor la relación existente entre música y multiculturalismo. Como cualquier otro posible elemento de la cultura, la música, especialmente la denominada «étnica» se entiende fácilmente de manera reificada a través de procesos que Berger y Luckman, desde su sociología del conocimiento denominaron «procesos de objetivación». A través de estos procesos, determinados aspectos de la realidad aparentan tener una existencia independiente de nuestra volición. La objetividad del mundo social significa que a la persona se le plantea este mundo como algo exterior a ella misma, y una fase extrema del proceso de objetivación sería precisamente la reificación, en la que el mundo objetivado perdería definitivamente su comprensibilidad como empresa humana, para quedar fijado como una facticidad inerte, no humana y no humanizable. La reificación es la aprehensión de los fenómenos humanos como si fuesen cosas, es decir, en términos no humanos o quizás suprahumanos. La principal idea de estos argumentos es que las significaciones humanas dejan de ser percibidas como creadoras y pasan también a ser percibidas como productos de la naturaleza, efectos de unas leyes cósmicas o manifestaciones de una voluntad divina²⁰.

La manera más fácil de ejemplificar estos procesos para el ámbito musical nos lo proporciona la misma teoría musicológica de Felip Pedrell cuando nos habla de la «música natural»,

20. Cfr. BERGER, P.L. y LUCKMAN, T., *op. cit.*, pp. 129-130.

una idea que aún se encuentra subyacente en nuestra sociedad por lo que se refiere al folklore musical. Recordemos que Pedrell, haciéndose eco de una manera de pensar de la musicología de aquel entonces distinguía entre lo que él denominaba «música natural», es decir lo que hoy denominaríamos «música tradicional» o «étnica» y la «música artificial», es decir, la «música culta». Para Felip Pedrell, se trata de dos ámbitos musicales bien delimitados entre ellos²¹. Esta «música natural» sería una música «no reglamentada por lo circunstancial y erudito»²² que «no ha requerido del individuo más que el alma en gracia, y los incentivos de la pasión para cantar»²³. Se trataría, pues, de una música espontánea e íntimamente ligada a la naturaleza: *la música que s'es feta sense gramatichs ni gramaticas*²⁴. Dada la naturalidad que se otorga a esta «música natural» se le adscribe un cierto estaticismo:

«Sólo esta música ha permanecido y permanece en pie mientras evolucionan y se transforman, incesantemente, por misteriosas regresiones y avances, la técnica, los procedimientos, los convencionalismos de formas ocasionales de los modos de otra música 'artificial'»²⁵.

«Relegada de los centros intelectuales [la canción popular], despreciada por el arte cortesano a quien comunicara fuerzas vitales superiores, converge hacia un medio ambiente que es su terreno natural: fijase en el pueblo, ignorante pero fiel a sus tendencias y a sus gustos naturales y allí permanece casi sin modificarse»²⁶.

Al entender la música de esta manera, al equiparar prácticamente legado musical tradicional con naturaleza, resulta fácil ir a parar como corolario de todos estos atributos a la idea de que esta «música natural» se encuentra íntimamente relacionada con la raza, idea que ya encontramos bien clara en el mismo Pedrell:

«¿Por qué de generación en generación fue conservado, sino porque el canto aquel, y no otro, reflejaba las aspiraciones profundas de toda una raza?»²⁷.

«La nacionalidad musical de un pueblo proviene de una perpetuidad tradicional que nace de aquel filón inagotable abierto en la mina de los cantos populares, oculto tanto tiempo por el amaneramiento y estilo convencional»²⁸.

De ahí los intentos por constatar una música regional o nacional que además habrá de estar en consonancia con el carácter nacional. Partiendo de los tópicos de la psicología de los

21. «Quina música sabia parlar el poble? La música natural, la música que acut al cor quan el cor s'exalta y esclata en cants. Y quina música parlaven els gramatichs? La música art, la música pretenguda científica, la música empírica y freda del càlcul. No s'entengueren durant segles y més segles». PEDRELL, Felip, *La Cansó Popular Catalana, La Lirica Nacionalizada y L'obra de L'Orfeo Català*. Barcelona, 1906, p. 17.

22. PEDRELL, Felip, *Cancionero musical popular español*, vol. I. Valls, 1918, p. 1.

23. *Op. cit.*, (1918), vol. I, p. 2.

24. PEDRELL, Felip, «Discurs Llegit en ocasió de la Festa de la Música Catalana», *Revista Musical Catalana*, 8, (1904), p. 161.

25. PEDRELL, F., *op. cit.*, (1918), vol. I, pp. 1-2.

26. PEDRELL, F., *Nuestra música en los siglos XV y XVI*. Barcelona, 1982, p. 69.

27. PEDRELL, F., *op. cit.*, (1918), vol. I, p. 2.

28. PEDRELL, F., *Jornadas de arte (1841-1891)*. París, 1911, p. 39.

pueblos, muy a menudo, de manera totalmente especulativa, se harán corresponder las características de la música considerada propia con el denominado carácter nacional. Si para el caso catalán, por ejemplo, se habla de «seny» —«buen juicio»— y «seriedad», no es de extrañar que también estas características se apliquen a la música. Hablando de las canciones recogidas por *l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, se escribió: «Tant escaients a la nostra terra per lo seriosos [las canciones]»²⁹.

Las alusiones a las características raciales o al alma del pueblo en el sentido herderiano son una constante en aquella época³⁰. Se consideraba el folklore como «veritable substratum de raça»³¹, cosa que debía ser aplicada automáticamente a la música: «La música es cosa subtil y s'enforma ductilment a l'ànima de cada poble»³²; «Perque hi ha en les cançons de la terra, i d'una manera molt viva i molt belle i molt vibrant, tot allà substancial que també hi és en nosaltres. Tot allà de secular que, vullgues o no, portem vinculat en la propia naturalesa; tota aquella força ancestral que ens mou la sang i el cor; tot aquell sentit de raça que ens il·lumina el pensament i ens fa obeir assenyadament aquelles lleis que sols nosaltres compremem, que sols nosaltres venerem i sols nosaltres sabem sagrades»³³. En definitiva, música popular como «reintegradora de la consciència de la raza»³⁴. Con esta manera de entender la realidad no debe extrañarnos la aparición de fuertes patrones de rechazo hacia otras músicas por representar precisamente un peligro para las propias esencias del pueblo. La música es portadora de poderosas narrativas en relación a la propia cultura. De la misma manera que se incluye la música en las diferentes narrativas con la que constituimos nuestra identidad, la música es también portadora de narrativas en relación al otro y aquí entramos de lleno en la problemática del multiculturalismo. En las relaciones que se establecen entre diferentes culturas, es interesante tener en cuenta lo que escribió Ruth A. Solie:

«The question, then, is not 'Is there difference?' or 'What's the difference?' but, rather, 'How do social life and culture construct the differences that all of us understand and enact in daily life?' For musicologists, as for other scholars of cultural phenomena, this particular line of reasoning may be of great importance: if identities are a matter of social role, we may be able to study the mechanisms—including musical ones—by which those roles are delineated, communicated, learned, and perhaps challenged»³⁵.

29. INSENSER, Antoni, «El Penadès. Balls, Dansas y Comparsas Populares», *Revista Musical Catalana*, 6, (1904), p. 118.

30. PUJOL, hablando del arcaísmo y particularidades de las canciones de las comarcas catalanas de L'alta Segarra, Cardoner y Segrià, nos dice: «Es, potser, en aquesta regió, situada al bell mig de Catalunya, on la cançó ha conservat més pures les característiques racials?». PUJOL, Francesc, «Cromatisme, modalitat i tonalitat en les cançons populars catalanes», en: *Obra del Cançoner Popular de Catalunya, Materials*, vol. II, (Barcelona, 1928), p. 175.

31. CARRERAS I ARTAU, T., *Estudis i Materials*, vol. II. Barcelona, 1918, p. 30.

32. *Revista Musical Catalana*, 2, (1904), p. 41.

33. LLONGUERAS, Joan, «De la nostra cançó popular», *Revista Musical Catalana*, 184-185, (1919), p. 102.

34. LÓPEZ CHAVARRI, E., *op. cit.*, p. 142.

35. SOLIE, Ruth A., «Introduction: On 'Difference'», en Ruth A. Solie (ed.), *Musicology and difference Gender and sexuality in music scholarship*, (Berkeley, 1933), p. 10.

La musicóloga Maria Elisabeth Lucas, en un trabajo sobre las representaciones sobre la música brasileña en los medios de comunicación norteamericanos³⁶, ejemplificó claramente la realidad de las narrativas en relación al otro manifestadas a través de la música. Todas estas narrativas giran en torno a representaciones basadas en la oposición de metáforas como:

Cuerpo-naturaleza/cultura

Se habla de «na paisagem luxuriante dos trópicos o ouvinte a cada momento encontre com trilhas sonoras ricas em melos e ritmos, dominadores de corpo e alma»³⁷. En el sistema discursivo de los textos vehiculados por los media norteamericanos sobre la música brasileña, el Brasil es traducido musicalmente por la personificación del mito del *Latin lover*, el *old seducer* que produce una música capaz de ofrecer *exotic aural delights/seductive sounds/spicy melodies*³⁸ corporificados en «ritmos sensuales». Todo esto contrastaría con la visión ideal que se tiene de la sociedad norteamericana (población blanca, angloparlante y de confesión evangélica) a la cual se le hace corresponder el otro extremo de la oposición: «cultura», que se expresa a través de racionalidad, frialdad, eficacia, etc.

Se trata de un tipo de narrativas que por cierto también encontramos en nuestra sociedad en relación no tan sólo a la música brasileña sino a otras muchas manifestaciones de la música hispanoamericana. Tal como en el caso de la música brasileña, hablando de los ritmos latinos, en España no es en absoluto extraño asociarlos a seductoros imágenes tropicales donde lo que cuenta es la sensualidad y el culto al cuerpo. De este modo, un conjunto salsero acierta plenamente cuando se anuncia como: «Gran orquesta Fuego de Seda. 18 cabañas a todo ritmo»³⁹, de la misma manera que podemos encontrar una sala de baile que arma su campaña de marketing con argumentos como: «En Antilla Cosmopolita El Caribe se ocupa de los cuerpos y los mece al compás de los extraordinarios ritmos antillanos»⁴⁰. Se habla del son como de «canto sensual, picaresco y sutil»⁴¹, de una determinada rumba como de «rumba exhuberante y descarada»⁴², los cursos de salsa se venden como «experiencia de expresión corporal»⁴³. En definitiva, se trata siempre de una música íntimamente ligada a la naturaleza por su carácter profundamente corporal:

«Para América Sánchez, el baile de la música afrocubana va más allá del baile. 'Si de verdad te engancha esta música, se te cambia hasta la forma de caminar, porque se te

36. LUCAS, María Elisabeth, *Wonderland Musical: Notas sobre as Representações de música Brasileira na Mídia Americana*, comunicación presentada en el «II Encuentro del Grupo Iberoamericano de Etnomusicología», (Barcelona, 1995), en curso de publicación.

37. P. 7 del manuscrito.

38. *Ibidem*.

39. «Manisero», 0, (1993), p. 24.

40. «Manisero», 0, (1993), p. 25.

41. «Manisero», 0, (1993), p. 31.

42. «Manisero», 0, (1993), p. 32.

43. «Manisero», 0, (1993), p. 36.

mete la clave dentro y vives con ella todo el tiempo. Aquí es cuando te das cuenta por qué los antillanos caminan de esa forma tan sandunguera y vacilona»⁴⁴.

Todo este conjunto de narrativas forma parte de aquel *stock of knowledge* de la sociedad en el sentido bergeriano —al cual aludía al inicio de mi intervención— que posee un papel fundamental en la orientación cognitiva de sus miembros, tanto por lo que se refiere a la comprensión de la realidad como también a las relaciones interpersonales: «la participación en el repertorio social de conocimientos ayuda a ‘colocar’ a los individuos dentro de la sociedad y a saberlos ‘tratar’ como se debe»⁴⁵. Y estas mismas narrativas aplicadas a la música de grupos a los que se otorga alteridad cultural son las que se aplican también a sus portadores. Sólo hace falta pensar en aquellos colectivos discriminados como los negros norteamericanos o los gitanos en España. Estos grupos constituyen, en general, modelos de referencia negativos para la ideología social dominante. Se les atribuye también ciertos valores positivos, pero no es ninguna casualidad, que estos valores estén muy lejos de aquellos que predica la modernidad:

«When a stratified society is well established, people do not even bother to discuss their relative worth; they take for granted that members of minority groups are childlike-emotional, irrational, and incapable of heavy responsibilities. But the characterization is not entirely negative; such people are also seen as warm, friendly, and considerate»⁴⁶.

Tampoco es casual que sea precisamente en la música donde más fácilmente se reconozcan los méritos de muchos de estos grupos discriminados. Aunque no sea cierto, a la música, considerada básicamente como entretenimiento, se le confiere una relevancia social de segundo orden y no se considera por tanto demasiado subversivo para el sistema que dentro de ciertos límites —el negro para el jazz, por ejemplo, o el gitano para el flamenco—, se concede a estos grupos un cierto protagonismo y la posibilidad de destacar. Pero cuando hablamos tanto de la música de los gitanos, como de los negros norteamericanos o, como veíamos en líneas más arriba, de la música de los latinoamericanos, las narrativas están claras: se trata de un mundo más cercano al ámbito de la naturaleza, cálido e instintivo que se halla en oposición a otro más cercano a la cultura, frío y racional.

Esta oposición nos hace forzosamente pensar en la metáfora de la jaula de hierro y jaula de goma planteada por Ernest Gellner. Recordemos que Weber puso el símil de la jaula de hierro como resultado de los procesos de racionalización de la sociedad moderna. Para Gellner la sociedad crea al mismo tiempo sus jaulas de goma que tienen la función de ritos catárticos evitando así la perversa contaminación del duro trabajo racional a través del irracionalismo festivo. Pero entre los dos tipos de jaulas está claro a cuál se le otorga una mayor importancia y transcendencia. También hay músicas, pues, que poseen aquellos atri-

44. «Manisero», 0, (1993), p. 35.

45. BERGER, P.L. y LUCKMANN, T., op. cit., p. 65

46. SHIBUTANI, T. y KWAN, K.M., *Ethnic Stratification*. London, 1972 (1ª ed. 1965), p. 96.

butos que contribuyen a crear la imagen de la jaula de goma para la persona occidental. Pero lo más importante de este hecho es que estas músicas son vistas como exponentes de constructos sociales que, bajo la etiqueta de «cultura», tienen la función de integrar de manera jerárquica a los grupos inmigrados. Este conjunto de narrativas dejan clara la aceptación de estos diferentes grupos pero siempre asignándoles un lugar relegado dentro de la misma sociedad y sobre todo de las estructuras de poder.

Asumir músicas «exóticas» bajo una perspectiva multiculturalista, tal como acontece por ejemplo con el fenómeno de la *world music*, significa instrumentalizarlas para ayudar a dar sentido o fortalecer la concepción etnocrática de la cultura.

Cuando hablamos de multiculturalismo no estamos hablando en realidad de «culturas en contacto» en el sentido estricto sino de un complejo campo de narrativas que sirven no sólo para identificar al propio grupo y a los otros, sino también para fortalecer un *status quo* jerárquico de acuerdo con aquellos que dictan las reglas del juego. La idea de multiculturalismo no hace sino legitimizar unos constructos que son instrumentalizados para fortalecer unas diferencias que se ven continuamente debilitadas por los procesos de globalización actuales. Y la música, evidentemente, también contribuye a ello.

Como conclusión querría articular someramente las ideas expuestas a lo largo de esta intervención.

1. Habitualmente, cuando se habla de cultura y también de cultura musical, la idea totalizante que debería tener el concepto de cultura se pierde. De lo que se está hablando de hecho es de la «cultura representativa» que constituye tan sólo una mínima parte del legado cultural y que tiene su origen en narrativas muy concretas socialmente subjetivas.
2. Esta misma idea particularizada de cultura se la hace corresponder a un territorio. En ciertos contextos, los conceptos de nación, raza y cultura pueden ser usados como sinónimos. Esto da una falsa imagen de homogeneización cultural dentro del territorio y además otorga a la idea de cultura un innegable determinismo en relación a los que se supone portadores de esta cultura. Y tal como dijo Todorov, lo que permite el racismo no es creer en la diferencia y la comparación de las culturas sino el espíritu determinista⁴⁷.
3. La idea de cultura experimenta un proceso de reificación. Este proceso puede darse en cualquier tipo de elemento cultural. En el campo musical encuentra su máxima expresión en la naturalidad adscrita a las denominadas «músicas étnicas».
4. Este proceso de reificación de ciertas músicas ayuda a comprenderlas como fiel reflejo de la esencia del pueblo —en el sentido herderiano— de donde ha surgido.
5. De la misma manera hacemos corresponder las músicas del otro con sus «esencias», unas esencias no obstante que estarán definidas por nosotros.

47. TODOROV, T., *op. cit.*, p. 17.

6. El multiculturalismo, manifestado de muchas maneras pero teniendo un sólido marco de expresión en la escena musical, contribuye al mantenimiento de las estructuras etnocráticas de poder al no saber ver el carácter de constructo social que tiene toda idea de cultura.

Bibliografía citada

- BARCE, Ramón, «Doce advertencias para una sociología de la música», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1, (1996), pp. 273-282.
- BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas, *La construcció social de la realitat*. Barcelona, 1988 (13 ed. original 1966).
- CARRERAS I ARTAU, Tomas, *Estudis i Materials*, vol. II. Barcelona, 1918.
- CASHMORE, E., *Dictionary of race and ethnic relations*. London/New York, 1994 (1ª ed. 1984).
- COHEN, Anthony P., *The Symbolic Construction of Community*. London/New York, 1992 (13 ed. 1985).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, 1995.
- GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Cultures*. New York, 1973.
- GINER, L. Flaquer; BUSQUET, J. y BULTA, N., *La cultura catalana: el sagrat i el prota*. Barcelona, 1996.
- GIROUX, A. y McLAREN, Peter, *Between Borders. Pedagopy and the politics of cultural studies*. New York, 1994.
- INSENER, Antoni, «El Penades. Balls, Dansas y Comparsas Populars», *Revista Musical Catalana*, 6, (1904), pp. 117-119.
- *La Vanguardia*, (18-7-95), p. 47.
- LAMO DE ESPINOSA, Emilio, «Fronteras culturales», en E. Lamo de Espinosa (ed.), *Culturas, estados, ciudadanos. Una aproximación al multiculturalismo en Europa*, (Madrid, 1995), pp. 13-80.
- LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo, *Música popular española*. Barcelona, 1940 (13 ed. 1927).
- LUCAS, María Elisabeth, *Wonderland Musical: Notas sobre as Representações da Música Brasileira na Midia Americana*, comunicación presentada en el «II Encuentro del Grupo Iberoamericano de Etnomusicología», (Barcelona, 1995), en curso de publicación.
- LLONGUERAS, Joan, «De la nostra cançó popular», *Revista Musical Catalana*, 184-185, (1919), pp. 100-103.
- «Manisero», 0, (1993), pp. 24, 25, 31, 32, 35, 36.
- MARTÍ, Josep, «Etnomusicología, folklore e relevanza sociale», *Musica/realità*, 48, (1995), pp. 33-52.
- «El patrón de rechazo: masicas denostadas y práctica científica musicológica», *Nassarre*, 12/2, (1996), pp. 1-25.
- McLAREN, Peter, «Multiculturalism and the postmodern critique: toward a pedagogy of resistance and transformation», en Henry A. Giroux y Peter McLaren, *Between Borders. Pedagogy and the politics of cultural studies*, (New York, 1994), pp. 192-224.

- PEDRELL, Felip, *Jornadas de arte (1841-1891)*. París, 1911.
- *Nuestra música en los siglos XV y XVI*. Barcelona, 1892.
- «Discurs llegit en ocasió de la Festa de la Música Catalana», *Revista Musical Catalana*, 8, (1904), pp. 161-164.
- *Cancionero musical popular español*. Valls, 1918.
- *La Cansó Popular Catalana, la Lirica Nasionalisada y l'obra de l'Orfeó Català*. Barcelona, 1906.
- PUJOL, Francesc, «Cromatisme, modalitat i tonalitat en les cançons populars catalanes», en *Obra del Cançoner Popular de Catalunya, Materials*, vol. II, (Barcelona, 1928), pp. 169-240.
- RIGOL, Joan, *Crisi i Pals*. Barcelona, 1982.
- SHIBUTANI, T. y KWAN, K.M., *Ethnic Stratification*. London, 1972 (1ª ed. 1965).
- SOLIE, Ruth A., «Introduction: On 'Difference'», en Ruth A. Solie (ed.), *Musicology and difference Gender and sexuality in music scholarship*, (Berkeley, 1993), pp. 1-22.
- STANLEY, Fred L., «Multiculturalism», en Michael Payne (ed.), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, (Blackwell, 1996), pp. 353-355.
- TODOROV, Tzvetan, «El cruzamiento entre culturas», en T. Todorov (ed.), *Cruce de cultures y mestizaje cultural*, (Madrid, 1986), pp. 9-36.
- VERTOVEC, Steven, «Multiculturalism, culturalism and public incorporation», *Ethnic and Racial Studies*, 19, (1996), pp. 49-69.