



# *Música oral del Sur*

Revista Internacional

Nº 5. Año 2002

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 3»  
*Transculturaciones Musicales Mediterráneas*

**JUNTA DE ANDALUCÍA**  
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA  
CENTRO DE INVESTIGACIONES ETNOLÓGICAS  
*Ángel Ganivet*

**Presidente y Fundador**

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

**Director**

MANUEL LORENTE RIVAS

**Presidente del Consejo de Redacción**

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

**Consejo de Redacción**

ANGEL MEDINA

MOHAMED METALSI

JOSEP MARTÍ

MANUEL LUNA

ESTEBAN VALDIVIESO

DAVID COPLAN

SUSANA ASENSIO

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

MANUEL LORENTE RIVAS

MARTA CURESES

MANUELA CORTÉS

STEVEN FELD

CARMELO LISÓN TOLOSANA

JOSÉ MANUEL GAMBOA

**Secretaria del Consejo de Redacción**

MARTA CURESES

**Secretaría Técnica**

ÁLVARO MATEO GARCÍA

**Diseño**

JUAN VIDA

**Fotocomposición e impresión**

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

**Depósito Legal:** GR-487/95

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

**Edita**

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

# Una Nana Dulce para la “Música del Mundo”

Steven Feld

New York University

**P**ara empezar, es interesante apuntar los tópicos de la globalización de la música, que son los más frecuentes en el discurso intelectual occidental, como actualidades o predicciones inmediatas, a fines del vigésimo siglo:

1. La conexión profunda de la música a las identidades sociales ha sido ostensiblemente intensificada por la globalización. Esta intensificación es debida a las maneras en que la disociación cultural y el intercambio social se aceleran mutuamente por los flujos transnacionales de la tecnología, los medios de comunicación y la cultura popular. El resultado es que las identidades y los estilos musicales son más visiblemente y audiblemente transitorios en los estados de la fisión y fusión constante que antes.

2. Nuestra era está dominada cada vez más por las fantasías y las realizaciones de la virtualidad sónica. Y la tecnología contemporánea no sólo hace todos los mundos musicales realmente o potencialmente transportables y audibles a todos los demás, sino que también esta posibilidad de transporte es algo que cada vez menos personas consideran como notable. Así como la virtualidad sónica se naturaliza cada vez más, el mundo musical de cada uno se sentirá con ambos modos como más definido y más indefinido, específico y todavía borroso, particular pero general, en el lugar y en el movimiento.

3. Se necesitaron sólo cien años para que las tecnologías magnetofónicas amplificasen el intercambio sónico a un punto que superara las historias anteriores y contiguas de viaje, migración, contacto, colonización, diáspora y dispersión.

Es, por consiguiente, la forma de grabación -así como se circula comercialmente- lo que define la autenticidad de la globalización en la música. El héroe y bribón de esta situación, la industria musical, ha triunfado a través de la continua fusión y consolidación vertical y horizontal. Alineando tecnologías de grabación y reproducción con las capacidades de la propagación de otros medios de entretenimiento y publicación, la industria ha logrado la meta capitalista importante de una expansión interminable en el mercado.

4. La globalización musical es experimentada y comentada igualmente como festiva y contenciosa, porque cada uno puede oír igualmente las señales omnipresentes de la diversidad musical aumentada y disminuida. Tensiones sobre los significados de la heterogeneidad y homogeneidad sónica se ponen precisamente en paralelo a otras tensiones que caracterizan procesos globales de separación y mezcla, con un énfasis en la generalización, hibridación y revitalización estilísticas.

Así que -como cada cosa que se llama “globalización” hoy día- esta versión está clara por lo que se refiere a pluralidades cada vez más complicadas, experiencias desiguales y fuerzas

consolidadas. ¿Pero hay algo distintivo sobre cómo esto está ocurriendo en el mundo de la música? Una manera de contestar es desnaturalizando la frase ubicua y universal “*música del mundo*” (“world music”) que aparece como el indicador dominante actual de una industrialización triunfante en la representación sónica global. Hace poco más de diez años esta frase era considerablemente mucho menos conocida. ¿Cómo se volvió naturalizada en las esferas públicas tan absolutamente y rápidamente? ¿Cómo ha participado en los modos que nosotros hemos venido a imaginar, interpretar o disputar la noción de la globalización? ¿Cómo un plano de la genealogía de la “*música del mundo*” podría ayudar a hacer más críticamente visibles las maneras que una modernidad refleja tensamente en los tipos de los tópicos con los cuales yo empecé?

Gracias a Afunakwa, a los “Deep Forest” y a Jan Garbarek por la mezcla interminable de celebración y ansiedad en sus grabaciones de Rorogwela; a Marit Lie, Odd Are Berkaak y Hugo Zemp por su amistad, comentarios y provisión de documentos; a Arjun Appadurai, Veit Erlmann, Lisa Henderson, Alison Leitch, David Samuels, Tim Taylor y a los lectores de la *Cultura Pública* por las sugerencias; y a los públicos de coloquios de la Primavera de 1999 en la Escuela Universitaria de Mt. Holyoke, la Escuela Universitaria de Amherst, la Universidad de Wesleyan.

Durante la redacción de este ensayo, mi abuela Anna Ross Feld murió mientras recorría el año 102 de su vida. Yo le dedico este ensayo a ella, recordando cómo me inició en mi propio mundo musical con “Rozinkes mit Mandlen”, una nana judía-alemana muy dulce.

### La “Música del Mundo” (“World Music”)

Circulada por académicos -al principio de los años sesenta, con el propósito de celebrar y promover el estudio de la diversidad musical- la frase “*música del mundo*” (“World music”), empezó en gran parte como un término benigno y esperanzado. En esos días -recordados nostálgicamente por muchos por su inocencia y optimismo- la frase *música del mundo* tenía un vínculo claro y popular. Era una frase amistosa, que aparecía como una alternativa más cómoda para la *etnomusicología*, que era el término académico que surgió notablemente a mediados de los años cincuenta para referirse al estudio de los músicos no occidentales y los músicos de las minorías étnicas. Como la *etnomusicología*, la *música del mundo* tenía una misión académicamente liberal, para oponerse a la tendencia dominante de instituciones y públicos de música de identificar la noción “*música*” con la “*música artística de Europa Occidental*”. Y en términos prácticos, era deseable que la idea de la “*música del mundo*” tuviera un efecto pluralizador en los conservatorios occidentales, promoviendo la contratación de artistas no occidentales y el estudio de prácticas y repertorios de actuaciones (“performances”) no occidentales.

Cualquiera que fuese el éxito de estos objetivos, el dualismo terminológico que disoció la *música del mundo* de la *música* ayudó a reproducir una división tensa en la academia, donde músicas percibidas como no occidentales o étnicamente diferentes continuaron diferenciándose rutinariamente de aquellas del Oeste. El binario que se reprodujo por el concepto de la “*música del mundo*” participó así en la reinscripción de esta separación de la musicología

(construida como el estudio histórico y analítico de las músicas artísticas europeas occidentales) de la etnomusicología (construida por defecto como el estudio cultural y contextual de músicas hechas por no europeos, campesinos europeos y minorías marginadas, étnicas o raciales). Así, la relación entre el colonizador y el colonizado permaneció generalmente intacta, por lo que se refiere a la distinción entre la *música* y la *música del mundo*. Esta ruptura entre musicología y etnomusicología reprodujo la división disciplinaria tan común en la academia, donde varias “-ologías” indicaban estudios de asuntos occidentales normativos, y campos “etno-” se crearon para acomodar lo que se refería a asuntos étnicamente diferentes a los occidentales. Aunque poco de esto era muy debatido en la academia de los años sesenta y setenta, es notable, no obstante, que las etiquetas valorizadas como *etnomusicología* y *música del mundo* sobreviven teniendo un desafío tan pequeño al extremo del siglo. La pregunta obvia permanece: ¿En los intereses de quién y en qué tipo de academia el “etno” y “del mundo” deben permanecer distintos de una disciplina de música, donde todas las prácticas, historias e identidades podrían afirmar exigencias iguales al valor, estudio y “performance”?

De manera interesante, la situación hubiera sido un poco diferente si la música del mundo hubiera sido más bruscamente calificada como *música del Tercer Mundo*. Y fuera de la academia, en el mundo del comercio, esto es exactamente lo que pasó. Porque, aun cuando las grabaciones comerciales fueron aumentadas por todas partes y en todo el mundo desde principios de siglo -siguiendo la invención del fonógrafo- el desarrollo de una industria magnetofónica documental comercial se solidificó mucho más tarde, en los años cincuenta y sesenta. Esto ocurrió cuando la frase *tercer mundo* consiguió un significado nuevo en el mercado entre las diversas categorías anteriores, que unían levemente lo académico con la empresa comercial, o sea, grabaciones con varias etiquetas que se vendían como primitivas, exóticas, tribales, étnicas, folklóricas, tradicionales o internacionales.

Si estas grabaciones tuvieron mucho en común, esto fue debido a su política de representación. Ellas eran frecuentemente las representaciones de un mundo donde la audibilidad de las influencias interculturales se mezclaba o se amortiguaba. Los académicos eran particularmente cooperativos con el comercio en este caso, como garantes adecuados de una autenticidad musical – que quisiera significar igualmente el realismo documental autoritario y la singularidad cultural.

Irónicamente, era la turbulencia de movimientos de independencia, demostraciones anticoloniales y los poderosos forcejeos nacionalistas de fines de los años cincuenta y principios de los años sesenta en África, Asia y América Latina, lo que alimentó la creación de este mercado y el deseo comercial para lo “diferente” en la música, lo auténtico (y a menudo nostálgico).

Impresos sónicos de esas luchas políticas no se escucharán extensamente en las grabaciones populares, o se celebrarán en el mercado de la música comercial por su propia autenticidad imponente poderosa aún durante la década siguiente.

Y músicas complejamente interculturales -como las que clasificaban historias de movimiento, en y a través de numerosas ciudades y regiones del comercio o multiétnicas- eran igualmente más comercialmente amortiguadas, como si esperaran que la etiqueta *interna-*

*cional* fuese probada por el mercado a favor de los compradores multiculturales, emigrantes y los varios étnicos de clase media.

Los años sesenta y setenta presenciaron el ascenso de formas simbólicas en el pluralismo musical, a través de la proliferación académica en los cursos de la etnomusicología y sus varias versiones “sombra” de la *música del mundo*. Pero esto acaba agobiado de muchas maneras en los años ochenta por el desarrollo de los estudios de la música popular, cuya prominencia internacional fue rápidamente marcada por la emergencia de un periódico profesional (*Música Popular* en 1981), una asociación (IASPM, la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, también en 1981), y una sucesión de textos teóricos influyentes (por ejemplo, Frith 1983; Chambers 1985; Middleton 1990; Shepherd 1991; Mc Clary 1991). Aunque gran parte del temprano énfasis fue estudiar las formas musicales populares occidentales -particularmente la música rock-, el interés de los estudios de la música popular para teorizar la dominación global de las músicas mediadas en el vigésimo siglo señaló a la etnomusicología que su naturalización -la que le faltaba el sentido crítico- de “tradiciones auténticas” fue problemática. Entonces, cada vez más la etnomusicología incorporó ideas de los estudios de la música popular para efectuar un cambio: en lugar de estudiar mundos musicales limitados y distintos, estudiar los mundos musicales creados por historias del contacto y herencias coloniales, por la diáspora y el hibridismo, por la migración, urbanización y los medios de comunicación. Reflexionando sobre este momento, en una introducción para una colección de conferencias tempranas de IASPM, Simon Frith (1989,5) escribe: “Quizás no es una coincidencia que IASPM ha crecido como una organización académica así como la “música del mundo” -los sonidos diferentes que provienen de países otros que América del Norte o Europa Occidental- ha empezado a ser grabada, empaquetada y vendida como un género nuevo y exitoso de la música “pop”.

Esta tendencia comercial de la “música del mundo” empezó a desarrollarse rápidamente en los años ochenta, así como hizo el cambio discursivo del estado de la designación académica a la categoría comercializada distinta.

Compensando una tendencia más temprana -señalada comercialmente en la relación promocional de Beatles a Ravi Shankar- la colaboración y gerencia entre estrellas de la música pop se volvió el indicador central del mercado de la música del mundo a mediados de los años ochenta. Esto fue posible gracias a la habilidad de la élite de la música “pop” occidental y sus casas discográficas de financiar las correrías artísticas en un mundo que pronto llegará a ser experimentado como geográficamente expansivo y estéticamente familiar. Los ejemplos principales fueron el *Graceland* de Paul Simon (1986) con músicos sudafricanos y el *Rey Momo* de David Byrne (1989) con músicos latinos. Los académicos aclamaron estas producciones, pero con preguntas críticas sobre cómo mezclaron ellos placer e imperiosidad (por ejemplo, Feld 1988; Hamm 1989; Goodwin y Gore 1990; Meintjes 1990; Lipsitz 1994) y la cultura popular ella misma, echó un vistazo irónico ocasional a las aventuras de Simon y Byrne, que se refleja, por ejemplo, en los dibujos animados de Drew Friedman, que viste sus viajes investigativos y promocionales en el vestido del safari colonial.

Durante toda la década de los años noventa, estos movimientos de las estrellas pop continuaron dirigiendo la expansión del mercado de la “música del mundo”. Pero en cada caso surgieron también modelos distintos en la mezcla de éstas inspiraciones y colaboraciones, revelando más las posibilidades políticas y estéticas de promover equidad artística y distribución de riqueza. Algunos de los principales ejemplos fueron los festivales de WOMAD (World Of Music And Dance / “Mundo de Música y Baile”) de Peter Gabriel y la etiqueta de Real World (“Mundo Real”), y su colaboración con artistas tan diversos como Youssou N'Dour y Nusrat Fateh Ali Khan; las Series del Mundo (“World Series”) de Mickey Hart con la etiqueta de Rykodisc, sus proyectos con monjes tibetanos y percussionistas africanos e indios, así como su proyecto de Músicas en Peligro (“Endagered Musics Project”) en colaboración con la biblioteca de Congresos de EE.UU; las colaboraciones de Ry Cooder con guitarristas hawaianos, mexicanos-americanos, africanos e indios y su promoción de música y músicos de Cuba; las colaboraciones y promociones de Henry Káiser y David Lindley con Madagascar; el “Not Drowning, Waving” (“No Ahogando, Ondulando”) colaboración de David Bridie con músicos de Papúa Nueva Guinea y sus producciones de músicos Aborígenes, Isleños y de Melanesia como Archie Roach, Christine Anu y George Telek.

Pero, significativamente, la industria musical de los años noventa ya no dependía de estrellas de la música “pop” para vender; el éxito de “la música del mundo” en el mercado se basaba más en la expansión del producto rápido y el apoyo promocional tanto de las industrias discográficas como de las industrias discográficas alineadas del espectáculo. En 1990, la revista *Billboard* reinventó la “música del mundo” como una categoría de mayor venta y empezó trazando su impacto comercial a través de listas de éxitos. En 1991, la Academia Americana Nacional de Artes y Ciencias de Grabación inventó una categoría de premios Grammy para la “música del mundo”, hecha de la categoría anterior “étnica y tradicional”. La revista *Rhythm Music: Global Sounds and Ideas* (*Música con Ritmo: Sonidos e Ideas Globales*) empezó al mismo tiempo, seguida por la *World Music* (*Música del Mundo*) a mediados de los años noventa y, en 1999, por la *Songlines* (*Líneas de canciones*). Adicionalmente, las noticias y secciones de análisis y críticas sobre la “música del mundo” se extendieron, durante el decenio, a través de numerosas revistas que se referían a grabaciones de mayor venta, entretenimiento y audio-tecnología.

El mismo modelo surgió con las guías del oyente. El *Directorio “Virgin” de la Música del Mundo* (*Virgin Directory of World Music* – Sweeney 1991) apareció en 1991, seguido por el *World Beat* (*Ritmo del Mundo* – Spencer 1992), un año después. Ya en 1994, el libro *Música del Mundo: La Guía General* contaba con casi setecientas páginas (Broughton et al. 1994); su popularidad, por consiguiente, se extendió en una segunda edición, constituida por dos volúmenes, en los años 1999 y 2000. Incluso para aquellos que prefieren ediciones de bolsillo, la guía de bolsillo de *Billboard* sobre la “música del mundo” maneja la inclusión de novecientos Compact Discs de los ciento cincuenta artistas de mayor venta (Blumenthal 1998).

La cobertura radiofónica de la “música del mundo” proliferó igualmente en los años noventa y -con un apoyo tremendo por sus entusiastas y las industrias magnetofónicas- se

extendió a nuevos lugares, como los canales de la música del mundo que ofrecían las aerolíneas, series de vídeo y televisión y miles de sitios web de Internet. Los años noventa trajeron, también, un desarrollo de tiendas, de catálogos de ventas por correo y de sitios web que comerciaban la “música del mundo” o dedicaban secciones especiales a ella. En la compra de los productos de la “música del mundo”, uno podría volverse el destinatario de información mandada regularmente por correo electrónico; y se trataba de información como listas de mayor venta, análisis y críticas de los más exitosos Compact Discs, muestras descargables y otros pasajes promocionales. Asimismo, había una proliferación de etiquetas de grabaciones dedicadas a la “música del mundo” e, incluso, planos distintos de marketing específicamente dedicados a este género -por ejemplo, las recopilaciones de Putamayo, ahora ubicuas en Starbucks y otras cadenas (Zwerin 1993).

Entonces, si los años noventa crearon un mundo de consumidores que se hacía cada vez más familiar con los grupos musicales, tan diversos en historia, región y estilo como Ladysmith Black Mambazo y Las Voces Búlgaras Misteriosas o, The Chieftains and Zap Mama, o Carlos Nakai y Los Gipsy Kings, o Apache Indian y Yothu Yindi, u Ofra Haza y Manu Dibango, fue debido a una re-configuración mayor de cómo el globo musical estaba promocionándose, grabándose, cómo salía al mercado, su marketing, publicidad y promoción general. La “música del mundo” ya no fue dominada por la documentación académica y la promoción de las tradiciones. A lo mejor, la frase se extendió por la esfera pública significando básicamente, al principio, una industria global, enfocada a promocionar y comercializar la etnicidad bailable y la alteridad exótica en el mapa mundial de artículos de placer y comercio. Al final del siglo, la “*música del mundo*” llegó a significar “un mundo pequeño con un número muy grande de posibilidades: excursiones sónicas tan cerca como un lector de Compact Discs”, como el redactor John Pareles apuntó en su redacción memorable en “Pop View”, en el periódico “*New York Times*” (1999, El).

### Ansiedad y celebración

El hecho de que cualquiera y cada híbrido o estilo tradicional pudiera aspirarse con tanto éxito bajo la sola etiqueta “*música del mundo*”, significó el triunfo comercial de la industrialización musical global (Chanan 1995). Pero el mismo proceso significó algo más crítico a los expertos de la etnomusicología y de los estudios culturales de la música, o sea, la facilidad relativa con la cual la industria musical pudo “banalizar (es decir, trivializar) la diferencia”, utilizando la frase de Joseph Guilbault (1993, 40). Respectivamente, la primera década de investigación académica de la fabricación de la “música del mundo” enfoca el hecho de cómo la diferencia lo consiguió todo en esta industria de la “música del mundo” (por ejemplo, Erlmann 1993, 1996a, 1996b; Feld 1998, 1994, 1996; Garofalo 1993; Goodwin y Gore 1990; Guilbault 1993, 1997; Hayward 1998; Lipsitz 1994; Mitchell 1996; Neuenfeldt 1997; Sharma, Hutnyk y Sharma 1996; Taylor 1997).

Estos trabajos preguntan cómo la diferencia musical se ha representado, exaltado y se ha vuelto como un “fetiche”; cómo sus cuotas de mercado han subido y caído, dónde se han perdido valor y se han hipotecado; cómo se comercializaron, fusionaron y cobraron. Estas

historias son, por encima de todo, sobre las recompensas desiguales, las representaciones perturbadoras y los deseos complejamente enredados que están por debajo de la retórica comercial de la conexión global, o sea, la retórica de “flujo libre” y del “acceso mayor”. Ellos presentan historias de cómo las formas de música de distinción local, regional y social, se equilibran cada vez más tensamente mientras están viviendo las contradicciones que se encuentran a través de tendencias hegemónicas dominantes, adoptadas y resistentes en la industria global de la música popular.

Presenciando y haciendo las crónicas de estas historias se ha producido un discurso nuevo en la autenticidad, un discurso forjado por narrativas igualmente ansiosas y elogiosas para el mundo -y la música- de la “música del mundo”.

Las narrativas ansiosas empiezan a veces de la sospecha de que la concentración y competición capitalista en la industria magnetofónica son siempre productivas de una maestría menor, una versión más comercial, diluida y que puede vender, de un mundo una vez más “puro”, “real”, o menos comercializado. Esta sospecha da pábulo a un tipo de vigilancia en las situaciones de la autenticidad y las tradiciones musicales. Cuestiona si la “música del mundo” hace más para incitar o borrar la diversidad musical, preguntando por qué y cómo la pérdida musical se opone a la proliferación de músicas nuevas.

Como respuesta, las narrativas elogiosas se oponen a estas ansiedades acentuando la reapropiación del “pop” occidental, mientras dan énfasis a las formas de fusión como rechazo de identidades limitadas, fijas y esenciales. Es decir, las narrativas elogiosas para la “música del mundo” enfocan, a menudo, a la producción de músicas híbridas; ellas ponen un énfasis positivo en las identidades flexibles, a veces afilando hacia ecuaciones románticas de hibridismo con resistencia no disimulada. Las narrativas de celebración tienden hacia guiones esperanzados para la equidad cultural y financiera en las industrias del espectáculo. Aquí la designación *global* puede reemplazar la etiqueta anterior *internacional* como un término positivo de valencia para prácticas e instituciones modernas. Esto puede tener el efecto de desenfatizar las relaciones hegemónicas directivas y económicas en la industria musical, enfocando ahora, en cambio, en las maneras que segmentos mayores del mundo musical consiguen beneficios también mayores en el capital financiero y cultural, para poder emparejar su visibilidad mayor.

Las narrativas elogiosas de la “música del mundo” tienden a normalizar y naturalizar la globalización, no a diferencia de las maneras que las narrativas de “modernización” naturalizaron una vez otras corrientes grandes y extendidas, que transformaron y re-figuraron historias interculturales. Así como con estos predecesores, que dirigen las preguntas de qué se ha traído y qué se ha tomado, las narrativas elogiosas indican los costos de la “tradición” como superficiales, a lo mejor, unos que -en la amplitud mayor de las cosas- pueden estar superados por la creatividad, invención y flexibilidad. “Efectivamente, el mundo se desarrolla y ninguna tradición se quedará igual”, escribe el filósofo-músico David Rothenberg en una *Crónica de la educación Superior (Chronicle of Higher Education)*, un comentario sobre la posición de la música en los cursos universitarios sobre la tecnología y el desarrollo global. “Pero”, él continúa, “las tensiones musicales diversas no necesitan desvanecerse discretamente en una monotonía global. Si hay tal cosa como el desarrollo, incluirá una

mezcla jubilosa y caótica de muchos sonidos, una música que se toca, mientras nadie sabe cómo va a acabar” (1998, B8). Las narrativas elogiosas, entonces, imaginan una tenacidad natural del pasado que resuena en las posibilidades para un presente ampliado, uno que Sean Barlow y Banning Eyre caracterizan en su libro elogioso que se llama “*Afropop!*” como una “conversación eternamente creativa”, entre “raíces locales y la cultura pop internacional” (1995, VII).

En el lado ansioso leímos relatos que insisten en la complicidad de la “música del mundo” al comercializar la etnicidad, mientras la localizan en los “paisajes financieros” y “paisajes de media” de la cultura popular global (Appadurai 1996) y el “ruido” o “violencia canalizada” de la economía industrial de la música (Attali 1985). Narrativas ansiosas que ven poca posibilidad a resistirse a las comercializaciones de la etnicidad y se enfocan -en cambio- al entendimiento de la localización hegemónica que ellas ocupan dentro de las prácticas e instituciones de la globalización. Veit Erlmann (1993, 130), en su redacción, menciona: “El pastiche musical global es más un intento para cubrir los sonidos de un presente totalmente comercializado e impregnado con la pátina del valor de la utilidad en otro tiempo y lugar”. En particular, es la producción y diseminación de la “música del mundo” en centros cosmopolitas y metropolitanos que acentúan claramente el carácter de la labor exótica, donde la “música del mundo” importa y vende. Ashwani Sharma (1996, 22) lo localiza en los *Ritmos Dis-orientados: La Política de la Nueva Música de Baile Asiática* (*Dis-Orientating Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music*), una colección ejemplar de ensayos ambiciosos, como el siguiente: “casos de ‘conversación musical y cultural’, que se validaron bajo la señal de la ‘Música del Mundo’ ocultan demasiado fácilmente la relación de labor explotadora de las corporaciones transnacionales muy poderosas y los músicos del ‘Tercer Mundo’ (‘Third World’), dejando solos a aquellos del Tercer Mundo con nada más que su pobreza fotogénica para vender”.

Al mismo tiempo, las narrativas ansiosas hacen también crónicas sobre la indigenización como una respuesta a la globalización; una respuesta que es resistente a las tendencias en el imperialismo cultural o, a la homogeneidad cultural aumentada. Igualmente, las narrativas ansiosas insisten igualmente en las habilidades de la “música del mundo” de reafirmar un lugar contra la globalización. De hecho, en unas narrativas ansiosas, el término específico *global* viene a ser sinónimo de *desplazado*. En otros términos, el desplazamiento sustituye metafóricamente la globalización, como una simultaneidad de alienación y dispersión. Las narrativas ansiosas quieren, entonces, descubrir un costo de la globalización y calcular los tipos de pérdida y disminución de la heterogeneidad musical que proceden de sus prácticas. Al mismo tiempo las narrativas ansiosas quieren exigir el potencial y la esperanza que cada pérdida pone a la disposición de la resistencia, para la reafirmación, para la contestación.

El asunto entonces, es que la “música del mundo” de hoy día, como el discurso de la globalización más generalmente, se dirige igualmente a través de la esfera pública, por los tropos de la ansiedad y de aprobación celebrante. Y aunque, a veces, son bastante distintas, estas posiciones narrativas en la ansiedad y la aprobación celebrante parecen paulatinamente más entrelazadas, clasificando -de forma incoherente- el estado de la “música del

mundo”, como una categoría tensamente moderna. El punto donde las narrativas ansiosas y elogiosas se fusionan normalmente está en el espacio de un optimismo cauteloso para los futuros musicales. Reconociendo cómo -en un tiempo considerablemente corto- la diversidad de la “música del mundo” -su promesa- ha llegado a ser suspendida de forma consistente en el espectro de una música de un mundo – su antítesis - lo ansioso y lo festivo abrazan ambos la pluralidad musical como una necesidad dialéctica, en un mundo donde la circulación de la “música del mundo” es dominada, cada vez más, por productos musicales previsibles.

## Nana Dulce

Ahora, querría cambiar el enfoque de la “música del mundo” como un discurso, a la “música del mundo” como una zona del contacto de actividades y representaciones. Quiero explorar, particularmente, algunos de los efectos vivenciales de la “música del mundo”, preguntando cómo sus rutas y circulaciones enredan enfrentamientos inter-subjetivos para los músicos, los que hacen las grabaciones originales, los periodistas y los académicos. El caso particular que yo reseño, es uno que empieza con la reproducción impertérrita del primitivismo en la “música del mundo”. Esto es un tema que ya ha producido comentarios considerables y su persistencia todavía continúa sugiriendo cuestiones importantes, por lo que se refiere al entendimiento del poder y de la diferencia musical. La pregunta que propondré se ocupa del modo en que la noción de estar “en la música del mundo” en la postal reciente de Willi Kerr se relaciona con la reproducción de la representación y deseo primitivista.

En 1973, la colección de Fuentes Musicales de la UNESCO editó un LP con el título *Las Islas Salomón: La música Fateleka y Baegu de Malaita* (*Solomon Islands: Fateleka and Baegu Music from Malaita*), que se grabó en 1969 y 1970 por Hugo Zemp, del Departamento de Etnomusicología del “Museo del Hombre y Centro Nacional de la Investigación Científica” (Musée de l’Homme et Centre National de la Recherche Scientifique). El LP se editó como un CD en 1990, en la serie reorganizada por la UNESCO “Músicas y músicos del Mundo”, distribuida por Audivis. Entre las selecciones del LP y CD hay una nana de los *Baegu*, de Malaita del Norte. Con el título “Rorogwela”, hay un solo vocal sin acompañamiento, cantado por una mujer que se llama Afunakwa. Aunque esta grabación es bien conocida por los etnomusicólogos que se ocupan de las Islas del Pacífico, recibió poca cobertura radiofónica, distribución limitada y ventas mínimas.

Todo esto cambió en 1992, cuando la “Rorogwela” empezó una carrera como una canción popular exitosa en el mercado de la “música del mundo”. Esto ocurrió cuando la grabación de Afunakwa, que hizo Zemp, fue probada digitalmente por Eric Moquet y Michel Sánchez para el *Deep Forest* (“*Selva Profunda*”), un CD que producido por Dan Lacksman para Celine Music y fue lanzado al mercado por 550 Music /Epic, una división de Sony Music. La canción apareció con el título “Nana Dulce” (Sweet Lullaby) e incluye la voz de Afunakwa cantando la “Rorogwela”, en un ritmo bailable provisto por una caja de ritmos. La grabación incluye también acompañamientos e interludios de “samples”

digitales -por sintetizador- de juegos forestales, como las “salpicaduras-de-agua”, y vocales guturales, de tipo “canto a la tirolesa”, de la selva centroafricana. En el primer coro, la voz de Afunakwa está sola; en el coro segundo, se acompaña por una multiplicación digital de la voz y un coro de estudio, creando un efecto vocal denso de tipo de “We are the World” (“Somos el Mundo”); en el coro tercero, la voz de Afunakwa desaparece en una indistinción lingüística de un conjunto que canta su nana. A través de esta progresión, uno puede escuchar como algo que una vez fue claramente el mundo de Afunakwa, ahora se puede compartir, volviéndose -finalmente- un mundo, donde su voz ya no es necesaria para su presencia imaginada.

En los comentarios en la portada del CD *Boheme* -CD galardonado con el premio Grammy en 1995- los “Deep Forest” se refieren al muestreo de “melodías nativas”, como el uso de “materia prima, una oportunidad para cruzar y mezclar”. En relación a estas “melodías nativas” en su primera grabación, los comentarios en la portada mencionan: “Deep Forest es el respeto de esta tradición, que la humanidad debe cuidar con mucho cariño, como un tesoro que se une con la armonía del mundo, una armonía que hoy está a menudo indefensa. Por eso, la creación musical de *Deep Forest* ha recibido el apoyo de la UNESCO y de dos musicólogos, Hugo Zemp [sic] y Shima [sic] Aron [sic], que coleccionaron los documentos originales”.

La segunda referencia aquí se ocupa con Simha Arom, otro etnomusicólogo de CNRS, cuyas grabaciones de la música de los pigmeos de África Central se mezclan en varias muestras (“samples”) musicales del *Deep Forest*. De hecho, en muchas de las composiciones musicales de *Deep Forest* encontramos referencias a los pigmeos y, también, el tema de la selva africana y de sus pueblos se anuncia mucho en la música y portada del CD. En realidad, la canción principal -que, también, se llama “Deep Forest” (Selva Profunda)- empieza con una voz muy profunda y resonante que anuncia (en inglés): “En alguna parte, al fondo de la jungla, viven una gente muy pequeña. Ellos son tu pasado. Quizá son tu futuro.”

Esta mezcla particular de reverencia respetuosa y caricatura primitivista crea el ambiente elogioso de *Deep Forest* y sonó un acorde financieramente sensible. La grabación ha atraído a un público mundial enorme, vendiendo aproximadamente cuatro millones de copias, apareciendo en varias ediciones y mezclas. Varias canciones -con la “Nana Dulce” incluida- aparecieron también en videoclip; otras canciones -otra vez con la “Nana Dulce” incluida- fueron autorizadas como música de fondo para publicidades televisivas por -entre ellos- Neutrogena, Coca Cola, Porsche, Sony y The Body Shop.

En 1996, Hugo Zemp escribió un artículo en el *Anuario de la Música Tradicional* (Yearbook of Traditional Music), que es el periódico principal internacional de la Etnomusicología; su artículo fue uno de los cuatro que tenían como tema la etnomusicología y la política de la grabación sónica global (Zemp 1996; Feld 1996; Mills 1996; Seeger 1996). En este artículo, Zemp (1996, 44-49) habló sobre su “apoyo” presumido al *Deep Forest* - de hecho, él ha desafiado claramente las circunstancias legales y morales de la relación contractual de UNESCO a la grabación. Su protesta contiene los siguientes puntos narrativos principales:

El Jefe de la Herencia Cultural de la UNESCO, Noriko Aikawa -de la división que está en cargo de sus series magnetofónicas- se puso en contacto con Zemp en 1992 para pedir su permiso para autorizar unas muestras ("samples") de *Deep Forest*, grabadas por él en África Occidental por la parte de la UNESCO. A Zemp, le dijeron que los Deep Forest quisieron hacer unas muestras utilizando varias grabaciones de la UNESCO, para un proyecto en honor del Día de la Tierra; UNESCO deseaba conceder la autorización para las muestras, a cambio de que Zemp y otros encargados de grabación estuvieran de acuerdo, y si los músicos de las fuentes y las grabaciones se acreditaran como es debido. Zemp escuchó un extracto de *Deep Forest* por teléfono y se negó a dar su permiso; al contrario, él animó a Aikawa y a la UNESCO a apoyar proyectos que beneficiaran más directamente músicas y músicos indígenas.

En algún momento más tarde, Francis Bebey llamó a Zemp, instándole a que reconsiderara su negativa. De este episodio, Zemp (1996, 45) escribe: "Ya que Bebey -un compositor y músico africano muy conocido (que también escribió un libro sobre la música africana tradicional)- ha dado su apoyo personal a la materia, yo reconsideré mi punto de vista, y por respeto a él, le dije "O.K." por teléfono. Después de todo, pensé que todo esto era para un objetivo justificable: para conservar y proteger las selvas tropicales del mundo".

El próximo encuentro de Zemp con la grabación fue decisivo. Después de que *Deep Forest* se soltó, "Le Chant du Monde" (La Canción del Mundo), el publicador de las series de grabaciones etnomusicológicas que Zemp dirige en el "Musée de l'Homme" le informaron que los Deep Forest hicieron un sample, tomando material -sin permiso- de una grabación africana de las series del museo. "Le Chant du Monde" persiguió el caso ganando, finalmente, un pago financiero por "Celine Music".

Sólo después de este episodio, más los informes de la prensa sobre el éxito creciente del CD en el mercado y, además, dos cartas de colegas extranjeros que investigaban sobre su complicidad anunciada en *Deep Forest*, Zemp recibió y escuchó, de hecho, una copia del CD. Ya que él no había escuchado "samples" tomados de su grabación africana occidental de la UNESCO, fue bastante sorprendido por el "sample" de la "Rorogwela" de Afunakwa para la "Nana Dulce" ("Sweet Lullaby"). A él, nunca le habían pedido su consentimiento para utilizar cualquier material de su grabación de las Islas Salomón. Entonces, motivado por escuchar la "Nana Dulce" como música de fondo en un anuncio de champú en la televisión francesa, Zemp pidió unas reuniones con ambos, Francis Bebey y Noriko Aikawa.

Francis Bebey confirmó que había sido reclutado por el productor de "Celine Music" para convencer a Zemp para que reconsiderara el asunto. La carta subsiguiente de Bebey a "Celine Music", que fue citada por Zemp (1996, 47), fue como sigue: "Sr. Zemp, después de asegurarse de que realmente he creído en el valor de usar sus grabaciones en el contexto de una creación musical moderna como la suya, fue notablemente atento y comprensivo. Al final de nuestra conversación telefónica, él consintió en permitirle usar cuarenta segundos de música tomada de su disco... Espero que esto le permita terminar su proyecto para el Día de la Tierra con éxito. Atentamente....". Basado en esta carta y su reunión, Zemp decidió que "Celine Music" había engañado a Bebey para que creyera que la grabación era un lanzamiento limitado para un propósito no comercial, comparable a otras grabaciones de la UNESCO.

En su reunión con Noriko Aikawa, Zemp repasó tres artículos en el archivo correspondiente de la UNESCO. Primero fue la carta de Aikawa a Audivis (la compañía que sostiene la autorización en nombre de la UNESCO), indicando que Zemp había negado el permiso para que se usara su grabación africana occidental en un sample. Segundo, hubo una carta de "Celine Music" a Audivis, preguntando por una confirmación en la que Zemp lo había reconsiderado. Finalmente, hubo una carta subsiguiente de Audivis a Aikawa, pidiendo a la UNESCO que confirmara la autorización y que declarara si los derechos debían ser dados libremente o especificar el pago requerido. Lo que Zemp descubrió entonces, fue que Aikawa nunca contestó a la carta de Audivis y que Audivis nunca contestó a la carta contingente de "Celine Music". O sea, Zemp descubrió que la UNESCO no autorizó ningún "sample" de sus grabaciones a Audivis o a "Celine Music". Esto pudiera indicar que "Celine Music" y los Deep Forest actuaron exclusivamente sobre la base de la carta de Francis Bebey, tratándola como un documento legalmente obligatorio. Nada de todo esto justificaba por qué la UNESCO contactó con Zemp sólo para su grabación africana occidental, y no para las de las Islas Salomón.

Zemp (1996, 48-49) escribió a los Deep Forest en julio de 1996, denunciando la usurpación de su nombre y pidiendo compensación para la comunidad de los Baegu, para el uso de la "Rorogwela". Ellos contestaron dos meses después, insistiendo que su proyecto tenía la autorización absoluta de Audivis (Sánchez y Mouquet 1996). Pero, mientras tanto, Zemp ya había recibido una carta contraria -del director de Audivis, Louis Bricard- que afirmaba que ningún permiso se había autorizado. La carta de Bricard también confirmaba que el abogado de "Celine Music" había pedido autorizaciones (para la composición de "samples"), en febrero de 1992, de discos de la UNESCO, incluyendo los que Zemp grabó en África Occidental y en las Islas Salomón. Pero él indicó que Audivis, teniendo noticias de la UNESCO de la negativa inicial de Zemp, no firmó ningún acuerdo e informó al abogado de "Celine Music" sobre el impasse, en marzo de 1992 (Bricard 1996).

Confrontando la reconciliación entre la demanda de los Deep Forest de que su proyecto tenía un permiso legal, y la demanda de Audivis de que ninguna autorización fue firmada, Zemp escribió una posdata en su *Anuario para la Música Tradicional* ("Yearbook for Traditional Music"), concluyendo: "alguien (Deep Forest o Audivis) está mintiendo". Esta declaración nunca estuvo impresa. Se recortó por el editor del periódico, quien informó a Zemp que ni el periódico, ni su organización académica matriz, el Consejo Internacional para la Música Tradicional (ambos, irónicamente, patrocinados por la UNESCO), pudieron permitirse el lujo de un riesgo financiero por una acción posiblemente legal de la combinación de los Deep Forest, Celine Music y Sony o, de UNESCO y Audivis. Todo esto ocurrió hace tres años y desde entonces no ha habido ninguna resolución diferente. Las demandas adicionales de Zemp para la clarificación de todas las partes, se han quedado sin respuesta. Por su parte, los Deep Forest han utilizado la prensa musical con éxito para presentarse ellos mismos como guardianes del respeto; cuando fueron presionados con preguntas sobre las éticas en la creación de "samples", se volvieron -ellos mismos- "víctimas" supuestas por los puristas académicos (por ejemplo, Goldman 1995; Prior 1996).

## Una Nana Pigmea (sic) [ Pygmy (sic) Lullaby]

Aparte del artículo espeluznante de Zemp, algo más importante ocurrió a la nana de Afunakwa en 1996. Una adaptación acústica e instrumental de “Rorogwela” se grabó por Jan Garbarek, un saxofonista noruego, en su CD de ECM, con el título *Mundo Visible* (“Visible World”). Garbarek no encontró la “Rorogwela” a través de la grabación de la UNESCO de Zemp, pero, a lo mejor, a través de *Deep Forest*. Ya que el *Deep Forest* no daba ninguna información de su fuente para la “Nana Dulce”, Garbarek supuso que la canción tenía sus orígenes en África Central, que era el sitio donde se originaban muchas de las fuentes del CD. Así que, en el *Mundo Visible* su adaptación tiene el título “Nana Pigmea” (“Pygmy Lullaby”), y en los comentarios en la portada del CD se acredita la composición como “una melodía tradicional africana, arreglada por Jan Garbarek”.

En *Deep Forest*, el uso de sintetizadores, de “samplers” y de cajas de ritmos apartan la “Rorogwela” del sentido etnomusicológico (el primitivo “pasado tuyo”) y la dejan acercar al ritmo (“groove”) forestal global (el modernista “quizás .... tu futuro”). Pero, en el *Mundo Visible* este ritmo etno-tecno se transforma en un paisaje sónico-acústico espiritual. Con una resonancia electrónica rígida, arpeggios de la “nueva era” (“new age”) e insinuaciones de cadencia plagal, Garbarek armoniza la “Rorogwela” de Afunakwa al estilo modal del himno protestante, y, dulcemente, entrega la melodía al saxofón soprano en el estilo radiofónico romántico de “suave-jazz” (“smooth jazz”), asociado con Kenny G.

Esta “Nana Pigmea” (“Pygmy Lullaby”), que parece una oración, lo pensaba cuando me fui a un seminario de globalización musical en Noruega, en junio de 1998, para discutir mi investigación sobre el “pop pigmeo” (“Pygmy pop”), la historia del jazz, rock y las apropiaciones y extensiones vanguardistas de músicas de los pueblos de la selva Centroafricana (Feld 1996).

La “Nana Pigmea” de Garbarek, aunque no proviene de África, no obstante produjo una relación interesante en las tendencias de este género. Parecía como un ejemplo del tipo de mimesis “esquizofónica” de la segunda generación que llegaba a ser popular en la escena musical mundial de mediados y fines de los noventa que fue más suave, ennoblecida y dulce. Donde la primera generación de la música “pop” global de versiones electrónicas mezcladas con inspiraciones de músicas indígenas se volvía “noticias viejas”, el mercado estaba -en este mismo instante- aclamando muchos ejemplos de versiones acústicas reformadas del mismo material o similar, siguiendo el tremendo éxito comercial de grabaciones “unplugged” -“desenchufadas”, en directo (sin efectos o elementos electrónicos, utilizando sólo instrumentos acústicos)- una tendencia iniciada por el canal musical “MTV” en 1989, para la música “rock”.

Uno de los participantes del seminario fue Marit Lie, de la radio noruega “NRK”. Ella -que había presentado programas sobre la música de Garbarek - se ofreció voluntariamente para visitarle y hablar con él sobre la historia de la “Nana Pigmea”. Cuando ella lo hizo, Garbarek reconoció que la “Nana Dulce” de *Deep Forest* fue su fuente de inspiración, se sorprendió y expresó su consternación por esta desconfianza. Pero, comparándose a Edvard Grieg, Garbarek exigió su derecho a que la música folklórica fuese sólo una fuente de

inspiración importante para él y no una preocupación estudiosa, donde la atención a los orígenes de la fuente pudiera ser todavía más importante. Él le dijo que no podía hacer algo sobre la atribución impresa en el “Mundo Visible”, pero podría corregir el título si presentara la canción en un concierto.

Aunque la contestación de Garbarek indicó preocupación, no abordó la relación legal y financiera subyacente -o, mejor dicho, le faltaba- que él y ECM tenían con el compositor e intérprete originales. Por ley, claro, Garbarek y ECM no deben nada a la comunidad de Bageu y a Afunakwa. El accidente histórico que hace esto posible es que su “Rorogwela” se creó dentro de y circula a través de lo que se llama *tradición oral*. Académicamente eso significa que su canción circula típicamente en una economía auditiva y oral, sin una forma escrita o notada subyacente. Legalmente, sin embargo, el término *tradición oral* se puede manipular, del significado que se refiere a lo comunal vocalmente, al significado que indica lo que no pertenece a nadie en particular. Cuando eso ocurre, la noción de la tradición oral puede enmascarar ambas, tanto la existencia de reglas locales de la propiedad y la existencia de consecuencias locales por tomar elementos culturales sin pedir permiso. Por consiguiente, en las manos de un abogado de música occidental, la tradición oral es un concepto que podría proteger más fácilmente a aquellos que desean adquirir a bajo precio cierta propiedad cultural indígena y proteger menos la propiedad cultural indígena en sí misma y a sus creadores. La frase *arreglada por* (así como en “arreglada por Jan Garbarek”), naturaliza más allá esta relación de poder, aunque separa y distancia el trabajo creativo de los músicos y de las compañías magnetofónicas, de las “tradiciones” de sus musas (en las complejidades morales y legales de estos aspectos; ver Frith 1993; Mills 1996; Seeger 1992; ZIF y Rao 1998).

La dimensión local noruega de esta saga de la “música del mundo” habría acabado así, liberada del hecho de que se reveló, justo como y cuando la compañía ECM estaba a punto de soltar un proyecto mayor de un doble CD de Garbarek, con el título *Ritos* (“Rites”). De hecho, el CD *Ritos* incluye un folleto que documenta la relación aclamada entre Garbarek y ECM. Durante un período de veintiocho años, entre 1970 y 1998, Garbarek protagonizó como líder en veintitrés grabaciones de ECM y como participante en veintisiete más. El CD *Ritos* celebra y extiende esta historia, indicando de nuevo cómo las composiciones y actuaciones de Garbarek conectan y mezclan -difuminan- los géneros que normalmente se llaman jazz, clásico y folklórico; enredan numerosos cruces de estilos musicales como el europeo occidental con el no occidental, el elemento acústico con lo electrónico, la improvisación con lo escrito, lo vocal con lo instrumental, lo artístico con lo popular. Las grabaciones de Garbarek en ECM presentan un auténtico “who is who” (“quién es quién”) de mundos globales contemporáneos de jazz, música indígena y vanguardias de la música “pop”. Garbarek, también, trabajó con orquestas artísticas europeas destacadas, con varias orquestas de cuerdas o de viento, vocalistas -por ejemplo, con el conjunto especialista en música medieval “Hilliard” (“Hilliard Ensemble”), colaborando en el *Officium*, una de las grabaciones más exitosas de ECM (Griffiths 1990).

Entonces, justo cuando - o justo porque - la música y los logros de Garbarek eran -con el lanzamiento de *Ritos*- otra vez noticias para el mundo musical noruego, uno de los colegas

de NRK de Marit Lie, mostró un interés particular en que quizás alguien pudiera preguntar unos asuntos atípicos sobre el repertorio de Garbarek. En ese momento, Per Kristian Olsen de NRK me llamó, para hablar sobre la historia de la “Nana Pigmea” (“Pygmy Lullaby”), y yo propuse que él se pusiera, también, en contacto con Hugo Zemp. Estas entrevistas se revisaron en una programación corta en la edición de *Kulturnytt* (Noticias Culturales) de NRK, en 15 de septiembre.

En la presentación del programa, Per Kristian Olsen indicaba que Garbarek ha sido criticado por su uso de música indígena en el *Mundo Visible* (“Visible World”). Luego, él presentó unos temas de la “Nana Pigmea” de Garbarek, informando erróneamente que la fuente de la canción fueron las Islas Samoa (y no las Islas Salomón). Olsen comentó que los Deep Forest y Garbarek “ganaron millones” con esta canción, aunque él que hizo la grabación y ella que la interpretó no ganaron ni “un penique”. Mi voz siguió, y se tradujo, para decir que la ley de los derechos de propiedad literaria occidental no es bastante amplia y completa para poder incluir de forma equitativa las culturas indígenas, creando un tipo nuevo de imperialismo, que los músicos y las compañías magnetofónicas deben comprometerse, en lugar de evitarlo.

Olsen, entonces, dijo que Garbarek había sido entrevistado por “Kulturnytt” y que había repudiado estas nociones. Pero, dijo que Garbarek llamó una hora más tarde para retirar su entrevista, negándose al comentario extenso. Olsen, entonces, indicó que Zemp -quién hizo la grabación en Samoa (*sic*)- fue desilusionado por estos acontecimientos. Todo concluyó con la voz de Zemp (en inglés), preguntando Garbarek: “Así, yo le preguntaría, ¿usted aceptaría corregir todo esto en la próxima reemisión? ¿Usted aceptaría, también, enviar parte de los derechos que gana como autor de este CD a las Islas Salomón, donde podría utilizarse para la promoción y conservación de la herencia cultural?”

Unas semanas más tarde, Marit Lie me llamó para decirme que Jan Garbarek estaba extremadamente disgustado por el programa de Per Kristian Olsen. De hecho, Garbarek escribió a NRK acusando a Olsen, a Zemp y a mí mismo, de mentir, empañando su reputación. Ella dijo que me hiciera una copia audio del programa radiofónico y se ofreció generosamente para traducirla.

Pero antes de que esta copia llegara, recibí una llamada telefónica inesperada, el 12 de octubre, por Jan Garbarek. Él no perdió un momento preguntando si yo le había tildado de ladrón en la NRK. Dijo que no me había oído decirlo, pero que esto estaba implícito en la presentación del programa. Yo, le expliqué que mi preocupación no era la de atacarle personalmente, sino poner el problema de las injusticias en la propiedad intelectual y cultural. Dijo que se alivió escuchando que mis preocupaciones eran estructurales y no se centraban en él. No obstante, dijo que quería que la NRK emitiera una disculpa, porque las declaraciones de Per Kristian Olsen estaban desencaminadas. También, mencionó que el programa le singularizó, dando al público la impresión de que él no había pagado por las canciones que grabó.

En este punto, Garbarek enfatizó repetidamente que, en realidad, había pagado para la “Nana Pigmea”, porque en Noruega, TONO, la agencia colectiva nacional, divide los réditos de canciones atribuidos a la tradición oral entre el intérprete y un fondo que

promociona la “música folklórica”. TONO juzga, en una base de porcentaje, qué porción de una canción grabada es un arreglo e interpretación únicamente nuevos y en qué porción consiste la materia de la fuente. En el caso de la “Nana Pigmea”, TONO consideró que el 50 por ciento de la canción fue trabajo original de Garbarek. Desde su punto de vista, el 50 por ciento de los derechos de autor retenidos (fueran o no, a la fuente original de la canción) constituían la compensación para el uso de la materia de la tradición oral. Después de esta llamada, envié una carta a Garbarek, revisando mis preocupaciones y adjuntando copias de los artículos que Zemp y yo habíamos escrito para el *Anuario de la Música Tradicional* (“Yearbook of Traditional Music”) del año 1996. En el correo, el hecho de que había recibido un regalo de los *Ritos*, inscrito “¡Me alegro de que usted no dijera lo que la NRK citó!”, fue una sorpresa para mí.

Entretanto, yo continué teniendo noticias desde Noruega de que Garbarek se sintió acusado por la NRK de no haber pagado derechos de propiedad. Defendiendo que él había manejado, precisamente como se requiere, todas sus obligaciones de TONO, insistió en que su caso contra el “Kulturnytt” fuera revisado por el consejo más alto de la revisión administrativa de la radiodifusión.

La revisión que siguió, defendió la integridad de “Kulturnytt”. El informe declaraba que el periodismo cultural en Noruega era por una vez menos crítico en su estilo de lo habitual y que el enfoque actual de Kulturnytt era grato, aunque pudiera conseguirse otro con más exactitud. Este comentario no era una referencia a la confusión de Per Kristian Olsen de Samoa con las Islas Salomón; a lo mejor, era una referencia a la declaración inexacta que Garbarek “estaba ganando millones beneficiándose de las músicas del Tercer Mundo”. La decisión declaraba, también, un poco de simpatía por el prestigio y la difícil situación de Garbarek, recordando al NRK que el efecto de la crítica puede ser doloroso, aun cuando el contenido es técnicamente correcto.

Este aspecto no se acabó allí. Garbarek, entonces -insatisfecho por la respuesta de NRK- pidió al Consejo de la Prensa Noruega -el cuerpo más alto del periodismo del país- volver a examinar el caso, presentando su reclamación en una carta (el 17 de noviembre) que contenía más de 2.500 palabras.

El Consejo de la Prensa Noruega consintió en reexaminar el caso, aunque ellos tratan normalmente con reclamaciones sociales o políticas en las que se enredan la censura y el discurso libre. Entre las primeras reclamaciones de Garbarek, se encontraba que el NRK había personalizado la historia. En este contexto, él citó nuestra conversación telefónica como una evidencia de que Per Kristian Olsen había exagerado mis preocupaciones. Entonces, insistiendo en que él había pagado adecuadamente a través de TONO el uso de cualquier material no original, defendió que él apenas podía sentirse responsable de un error anterior que habían cometido los Deep Forest. Dijo que no tenía ningún problema en corregir el título de la canción, siempre y cuando se le demostrara que estaba de verdad equivocado (así, negaba lo que la NRK y sus “expertos” decían). Pero, más críticamente, Garbarek insistió en que el programa de la NRK insinuaba que él, generalmente, daba información falsa o ignoraba los derechos de la propiedad indígena. De esta manera, él dijo que la NRK había manipulado los sentimientos de sus oyentes, volviéndole como él más

responsable en esta historia. En resumen, Garbarek construyó un caso largo y emocional en el que él era la víctima de un periodismo de envidia, fundado en una información falsa. El Consejo de la Prensa Noruega se convenció de esta apelación, indicando que -en febrero de 1999- ellos estaban al lado de Garbarek y contra la vindicación de las “Noticias Culturales” por la revisión administrativa anterior de la radiodifusión (Lie 1999).

De las muchas aventuras de las variaciones de “Rorogwela”, esta fase noruega se limita de forma muy particular a un espacio nacional mediado, centrado en el periodismo radiofónico y los juegos y beneficios en el discurso crítico. Así como se desplegaron los eventos alrededor de las protestas de Garbarek, el antropólogo Odd Are Berkaak respondió, observando cómo los medios de comunicación noruegos ponían en escena un drama nacionalista distinto. Él lo percibió como “una obra de moralidad, donde el problema central en el espíritu Noruego Real estaba amenazándose, lo de ser el Samaritano Global. Jan Garbarek es el icono nacional moral, que ahora estaba cayendo en desgracia como los héroes trágicos del melodrama. En el episodio de Jan Watch, la semana próxima: ¿se echará al calabozo para siempre o se restablecerá al trono?” (Berkaak 1998).

Al mismo tiempo, de una posición establecida en el periodismo musical noruego, la ironía de lo que se resultó, satisfizo a Marit Lie. Ella se sentía así debido a la personalidad prominente de Jan Garbarek; el problema de las equidades en los derechos de la propiedad de las músicas indígenas, se empujó más sustancialmente que antes a la arena pública noruega; M. Lie escribía, “Si él no fuera una persona tan importante, nunca habría existido una discusión sobre estos asuntos” (Lie 1998). Finalmente, puede ser menos importante que Garbarek prevaleció sobre el Consejo de la Prensa Noruega, que la publicidad resultante movió a la rama noruega de la UNESCO a pedir una reunión con Noriko Aikawa.

### ¿La voz de quién Señor?

Muchos más detalles podrían ser expuestos sobre estas versiones de “Rorogwela” y los asuntos sónicos, estéticos y políticos que se plantean.

También, muchas cosas podrían añadirse aquí, sobre por qué nadie conoce si la “Nana Dulce” o la “Nana Pigmea” dieron una oportunidad para hablar a Afunakwa o a la Comunidad de Baegu. Pero, incluso este informe indicativo empieza a clarificar cómo las compañías, los “performers”, los que hacen las grabaciones originales, las organizaciones y los medios de comunicación pueden ahora encontrar sus identidades embrolladas en historias de canciones multilocales complejas. Estas historias pueden repetirse, como señales de contradicciones ansiosas y elogiosas en la “música del mundo” pero, también, como señales de la naturalización desigual de globalización.

Primero, la historia de la “música del mundo” tiene algo que decir sobre el poder bajo la globalización y, específicamente, sobre toda la política de los derechos y las copias, así como se reveló por cadenas de mimesis “esquizofónica”.

En *Mimesis y Alteridad* (“Mimesis and Alterity”), Michael Taussig escribe: “Una vez que lo mímico entró en la vida del ser humano, se estableció un poder espantosamente ambiguo;

ahí nació el poder de representar el mundo; sin embargo, ese mismo poder es un poder de falsificar, enmascarar y proponer. Los dos poderes son inseparables" (1993, 42-43). Aquí, esos dos poderes inseparables son factores productivos de la ansiedad y celebración que conectan el aura con la autenticidad, la creatividad con la caricatura y la diferencia con el dominio. Críticamente, los músicos que hicieron la "Nana Dulce" y la "Nana Pigmea", no necesitan saber ni el nombre Afunakwa, ni el nombre "Rorogwela", ni la localización geográfica actual de la canción. Desde el punto de vista inicial de él que hizo la muestra de sonido (el "sample"), Afunakwa no es una persona, sino un sonido; desde el punto de vista subsiguiente de él que arregla este sonido es una melodía y no una interpretación distinta. Por consiguiente, cuando esto viene al poder mimético, es la habilidad de desmontar su materia acústica subyacente, que tiene la precedencia sobre la audición de la "Rorogwela", de la "Nana Dulce" y de la "Nana Pigmea" como una misma canción.

Esta política de la representación exige más contextualización histórica, que puede, parcialmente, lograrse a fuerza de yuxtaponer la "música del mundo" de hoy día con un momento en su prehistoria, cien años atrás, al final del siglo XIX. Ustedes pueden considerar, entonces, a John Comfort Fillmore -un pianista y pionero que hizo grabaciones originales al campo, en América del Norte Nativa- activo en ese momento. En 1895 y 1899, él escribió artículos en el *Periódico de Folklore Americano* ("Journal of American Folklore") y en el *Antropólogo Americano* ("American Anthropologist"), para sostener que las leyes acústicas naturales y universales están debajo de la lógica armónica latente de las melodías vocales americanas nativas. Por consiguiente, él produjo transcripciones de grabaciones del campo tempranas en cilindro de cera, en la forma de arreglos del piano armonizados, y los presentó como revelaciones de lo que los indios americanos quisieron cantar, pero no pudieron realizar. Este trabajo atrajo al etnomusicólogo (Frances Densmore) y al antropólogo (Franz Boas) más prominentes de esos días, aunque, luego, ambos rechazaron los métodos de Fillmore, reconociéndolos más como reflejos de un nacionalismo romántico de sus composiciones (por ejemplo, *Fantasía Indiana Número Uno* para Orquesta Completa, 1890) que una investigación erudita para el universalismo acústico.

Cien años más tarde, los Deep Forest trabajan con sus "samplers", sintetizadores y cajas de ritmo. Escuchando grabaciones viejas, buscan ritmos naturales; entonces, en colaboraciones virtuales con los indígenas, amplifican el ritmo latente que oyen dentro de la diferencia. Escuchando esa amplificación, Jan Garbarek puede distinguir todavía más cosas; arreglando las armonías internas, él propone su espiritualidad subyacente. Estas tensiones de la "música del mundo" -como sus antecedentes primitivistas y románticos nacionalistas, entonces- están asentadas profundamente sobre la exploración (sobre el poder y privilegio de contactar y conocer), de tomar y utilizar. El hecho de que estas fusiones y mezclas se aclamaron como liberatorias e inspiradoras -y que indiscutiblemente traen placer y estímulo a muchos- vuelve a contar una historia de afinidades de modernos y primitivos. Como variedades del primitivismo bien descritas en otros dominios (por ejemplo Rubin 1984; Clifford 1988, 189-214; Torgovnick 1990; Barkan and Bush 1995), la "música del mundo" crea un viaje de descubrimiento, una experiencia sónica de contacto, una desfloración auditiva que penetra la armonía de la diferencia. Y, como otros sitios de descubrimiento,

esto provoca la misma pregunta ansiosa: ¿Es la “música del mundo” una forma de humillación artística, el precio que pagan los primitivos por llamar la atención de los modernos, por ganar la entrada en su mundo de representación? (para el desarrollo y la humillación, ver Sahlins 1992).

Para los que hacen las grabaciones originales y los etnomusicólogos, estos temas de poder y representación pueden ser producto de una humillación diferente: la complicidad. La desesperación de ver proyectos documentarios que se transforman de iconos de la diversidad musical a “materia prima” para el neocolonialismo industrializado, ciertamente, marca el final de toda la inocencia etnomusicológica. La lección para los investigadores es que la confianza de la comunidad, el reconocimiento académico y el prestigio institucional significan pocas cosas cuando alguien está contra la ley internacional de los espectáculos, las compañías magnetofónicas mayores, el mundo de los medios de comunicación y del marketing, las agencias de colecciones musicales, y las estrellas del pop muy caras y altamente protegidas. Aquí ellos son la globalización, y ustedes son los dinosaurios. Y su acción en nombre de la “tradición oral” o de la “herencia” locales puede volverse más una lucha, no menos, cuando sus aliados -como las sociedades profesionales académicas y sus periódicos o, los compositores- “performers” indígenas famosos o, incluso, la UNESCO- se revelan como más débiles o más cómplices en el conjunto de este asunto.

Pero estos fastidios ocasionales de la etnomusicología parecen inmensamente recargados por los placeres de la participación musical, y esa es todavía la ubicación de la “música del mundo”, donde -en su mayor parte- domina la celebración. Los músicos lo pasan muy bien y recuerdan a todos que, para ellos, la “música del mundo” significa la alegría de tocar cualquier tipo de música, en cualquier parte del mundo, con cualquiera (en vivo o virtual) que elijan. Las oportunidades son numerosas para cruzar lo que una vez fueron límites físicos y estéticos. La industria tiene la habilidad de tomar grandes riesgos en el apoyo tecnológico y promocional de esos cruces, y los músicos están deseosos de explorar, de ser identificados como viajeros. El público está contento; hay mucho para escuchar, para comprar, para bailar. El mercado se inunda, con cinco o seis veces más de títulos que hace diez años. Para muchos consumidores esta cantidad aplastante para tener la oportunidad de elegir productos, la imaginan como algún tipo de señal de que la democracia prevalece, que cada voz puede ser oída, cada estilo puede ser comprado, todo está disponible para todos. El deseo de anunciar una visión democrática de la “música del mundo” es esencial en su éxito industrial en el Oeste. Por ejemplo, la página de la “música del mundo” en un catálogo reciente de HMV (“His Master’s Voice”, es decir “La voz de su Señor”) que circuló en mi periódico dominical, empieza: “La mejor Música del Mundo nos recuerda a nuestra comunidad global. La gran música no conoce ningún límite nacional. Muchas de las listas de este año tienen elementos procedentes de más de una influencia, con una celebración que compartir”.

El anuncio de esta visión democrática y liberal para la “música del mundo” incorpora un idealismo sobre los flujos-libres, el compartir y la opción de elegir. Pero enmascara la realidad, donde la visibilidad en la opción de elegir productos se relaciona directamente con el volumen de ventas, la rentabilidad y el estrellato. Músicos exitosos no consiguen

sólo “realezas”<sup>1</sup> sino que también se vuelven la “realeza”, los príncipes y princesas de un reino estético y tecnológico, guardado por las ventas (Keil y Feld, 1994, 321). ¿De qué otra manera podría uno leer y escuchar los Deep Forest y Jan Garabrek presentándose ellos mismos como las víctimas en una historia, en la que ellos se garantizan inmensas ganancias desproporcionadas a las de sus musas? La incapacidad de la “realeza” de la música “pop” de examinar sus privilegios (Lipsitz 1994, 63) y su falta de reflexión sobre cómo los que se promocionan podrían verlo y escucharlo de manera diferente, es un acto asombroso de narcisismo para una industria tal invertida en una imagen democrática de colaboración. Al final, por inspiradora que sea la creación musical, por afirmativa que sea su dimensión participativa, la existencia y el éxito de la “música del mundo”, vuelve a un cliché económico básico de la globalización; el paseo por más y más mercados y nichos del mercado (Harvey, 1989; Kumar 1995). En los casos aquí señalados, vemos cómo los mundos de propietarios y distribuidores musicales, pequeños (UNESCO y Audivis), grandes (Sony) e independientes mayores (ECM) pueden entrar en una interacción inesperada. Vemos aquí cómo la producción puede proceder de la adquisición de una inspiración y una labor barata y lejana.

Vemos cómo los “Eurómorfos” exóticos pueden estar comercializados a través de tropos nuevos, como el primitivismo-ambiental verde o el romanticismo vanguardista espiritual de la “nueva era”. Vemos cómo lo que está siendo producido tiene un lugar en la zona musical industrial mayor que él de la intensificación de las mercancías, en este caso los encuentros artísticos con indigeneidad – como se asignó en los estilos populares occidentales. En todo, vemos cómo la “música del mundo” participa en la formación de un tipo de multiculturalismo consumidor-amistoso, uno que sigue la lógica de expansión y consolidación del mercado.

Esto es un lugar donde una “nana dulce” podría resonar, principalmente como un tropo musical digno para el proyecto capital de la globalización. Cuando uno se queda dormido, las ensoñaciones doradas de las elites tecnológicas y artísticas se interrumpen por ciclos de vigilancia agitada. Entonces, cubiertos con la promoción, se acunan una vez más y se calman en un firme colchón de inequidades severas y fusiones almohadilladas, y se nutren del pecho corporativo.

## Trabajos citados

- APPADURAI, Arjun. 1996. *La modernidad en general: las dimensiones culturales de la globalización*. (“Modernity at large: Cultural dimensions of globalization”). Universidad de Minnesota Press.
- ATTALI, Jacques. 1985. *El ruido: La economía política de la música* (“Noise: The political economy of music”). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BARKAN, Elazar y Ronald Bus, eds. 1995. *Prehistorias del futuro: El proyecto primitivista y la cultura del modernismo*. (“Prehistories of the future: The primitivist project and the culture of modernism”). Stanford, Calif. : Stanford University Press.
- BARLOW, Sean y Banning Eyre. 1995. *¡Afropop! Una guía ilustrada de la música africana*

- contemporánea*. ("Afropop! An illustrated guide to centemporary African music"). Edison, N.J. : Chartwell Books.
- BERKAAK, Odd Are. 1988. *Conversación con el autor* (Conversation with autor), 14 de Octubre.
- BLUMENTHAL, Howard J. 1998. *Los Compact Discs de la "Música del Mundo": la guía del oyente* (The world music CD listeyer's guide"). New York: Billboard books.
- BRICARD, Louis. 1996. *Carta a Hugo Zemp*. (Letter to Hugo Zemp), 10 de Octubre.
- BROUGHTON, Simon, et al. 1994. *La "Música del Mundo": La guía general*. ("World Music: The rough guide.") Londres: Rough Guides/ Penguin.
- CHAMBERS, Iain. 1985. *Ritmos urbanos: La música "pop" y la cultura popular*. (Urban rhythms: Pop music and popular culture.)Londres: Macmillan.
- CHANAN, Michael. 1995. *Corporaciones globales y la "música del mundo"*. En "*Tomas repetidas: Una Historia breve de la grabación y sus efectos en la música*". ("Repeated takes: A short history of recording and its effects on music.") Nueva York: Verso.
- CLIFFORD, James. 1988. *La dificultad de la cultura: etnografía, literatura y arte del siglo XX*. ("The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature and art.") Cambridge: Harvard University Press.
- ERLMANN, Veit. 1993. *La política y estética de las músicas transnacionales*. ("The politics and aesthetics of transnational musics.")En *El Mundo de la Música* (The World of music) 35 (2) : 3-15.
- . 1996a. *La estética de la imaginación global: reflexiones sobre la "música del mundo" en los años noventa*. ("The aesthetics of the global imagination: Reflections on world music in the 1990s.")En *Public Culture* 8: 467-87.
- . 1996b. *Canción de la noche: actuación, poder y práctica en África del Sur*. ("Nightsong: Performance, power and practice in South Africa.") Chicago: University of Chicago Press.
- FELD, Steven. 1998. *Notas en el ritmo del mundo*. ("Notes on world beat.")En *Public Culture* 1:31-37; rev. Ed. en Keil y Feld 1994.
- . 1994. *De la "esquizofonía" a "esquismogénesis": Los discursos de la "música del mundo" y del ritmo del mundo*. ("From schizophonia to schismogénesis: The discourses of world music and world beat.") En Keil y Feld 1994.
- . 1996. *Pop pigmeo: Una genealogía de la mimesis "esquizofónica"*. ("Pypmy Pop: A genealogy of schizophonic mimesis"). En el Anuario para la música tradicional (Yearbook of Tradicional Music) 28:1-35.
- FILMORE, John Comfort. 1895. *¿Qué piensan, hacen y quieren decir los indios cuando cantan y cómo lo consiguen?* ("What do Indians mean to do when they sing, and how far do they succeed?") En el Periódico del Folklore Americano (Journal of American Folklore) 8:139-141.
- . 1899. *La estructura armónica de la música india*. ("The harmonic structure of Indian music.") *American Anthropologist*. 1:297-318.
- FRITH, Simon. 1983. *Efectos del sonido: juventud, ocio y la política del "rock"*. ("Sound effects: youth, leisure and the politics of rock.") Londres: Constable.

- , ed. 1989. *La "Música del Mundo", la política y el cambio social*. ("World Music, politics and social change.") Manchester: Manchester University Press.
- , ed. 1993. *La música y los derechos de la propiedad literaria*. ("Music and copyright.") Edinburgh: Edinburg University Press.
- GAROFALO, Reebe. 1993. *El mundo de quién, qué ritmo: La industria musical transnacional, identidad e imperialismo cultural*. ("Whose world, what beat: The transnational music industry, identity and cultural imperialism.") *The World of Music (El Mundo de la Música)* 35(2) : 16-32.
- GOLDMAN, Erik. 1995. *En profundidad con los Deep Forest*. ("In depth with Deep Forest.") *Rhythm Music* 4(8):36-39,53.
- GOODWIN, Andrew y Joe Gore. 1990. *El ritmo del mundo y el debate del imperialismo cultural*. ("World beat and the cultural imperialism debate.") *Socialist Review* 20(3):63-80.
- GRIFFITHS, Paul. 1999. *Cuando un saxofón puede ofrecer una oración*. (When a saxophone can offer a prayer). *New York Times*, 23 de marzo, E3.
- GUIBAULT, Jocelyne. 1993. *Redefiniendo el "local" a través de la "música del mundo"*. (On redefining the "local" through world music.) *The World of Music*. 35(2):33-47.
- . 1997. *Interpretando la "música del mundo": Un desafío en la teoría y práctica*. (Interpreting world music: A challenge in theory and practice.) *Popular Music* 16:31-44.
- HAMM, Charles. 1989. *Graceland re-visitada*. (Graceland revisited.) *Popular Music* 8:299-303.
- HARVEY, David. 1989. *La condición de la posmodernidad*. (*The condition of postmodernity*.) Oxford: Basil Blackwell.
- HAYWARD, Philip. 1998. *La música a las fronteras: No Anegando, Ondulando y su compromiso con la cultura de Papua Nueva Guinea*. (Music at the borders: Not Drowning, Waving and their engagement with Papua New Guinean culture.) Londre: John Libby.
- KEIL, Charles, y Steven Feld. 1994. *Ritmos comercializados*. (Commodified grooves.) En "Music Grooves" (ritmos de música). Chicago: University of Chicago Press.
- KUMAR, Krishnan. 1995. *De la sociedad post-industrial a la posmoderna: Teorías nuevas para el mundo contemporáneo*. (From post-industrial to post-modern society: New theories of the contemporary world.) Cambridge: Blackwell.
- LIE, Marit. 1998. *Conversación con el autor* (Conversation with autor), 26 de octubre.
- . 1999. *Conversación con el autor*, 9 de febrero.
- LIPSITZ, George. 1994. *Vías transversales peligrosas: Música popular, postmodernismo y las poéticas del lugar*. (Dangerous crossroads: Popular music, postmodernism and the poetics of place). Nueva York. Verso.
- MCCLARY, Susan. 1991. *Extremos femeninos: música, género y sexualidad*. (Feminine endings: Music, gender and sexuality). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MEINTJES, Louise. 1990. *Graceland de Paul Simon, Sudáfrica y la mediación del significado musical*. (Paul Simon's Graceland, South Africa and the mediation of musical meaning). *Ethnomusicology* 34(1):37-73.

- MIDDLETON, Richard. 1990. *Estudiando la música popular*. (Studying popular music). Philadelphia. Penn. : Open University Press.
- MILLS, Sherylle. 1996. *La música indígena y la ley: Un análisis de legislación nacional e internacional*. (Indigenous music and the law: An análisis of national and international legislation). Yearbook for Traditional Music (Anuario de la Música Tradicional) 28:57-86.
- MITCHELL, Tony. 1996. *Música popular e identidad local: Rock, pop y rap en Europa y Oceanía*. (Popular music and local identity: Rock, pop and rap in Europe and Oceanía). Londres: Leicester University Press.
- NEUENFELDT, Karl, ed. 1997. *El didjeridu: De Arnhem Land a Internet*. (The didjeridu: From Arnhem Land to Internet). Londres: John Libby.
- PARELES, Jon. 1998. *Un latido del corazón global en Compact Discs*. (A global heartbeat on CDs). New York Times, 29 de enero, El, 26.
- PRIOR, Sian. 1996. *Entrevista a los Deep Forest*. (Deep Forest Interview). Arts Today, ABC Radio Australia, 18 de octubre.
- ROTHENBERG, David. 1998. *Los sonidos del cambio global: ritmos diferentes, nuevas ideas*. (The sounds of global change: Different beats, new ideas). Chronicle of Higher education (Crónica de la Educación Superior), 5 de junio, B8.
- RUBIN, William, ed. 1984. *El "primitivismo" en el arte del vigésimo siglo: Afinidad de lo tribal y lo moderno*. ("Primitivism" in twentieth-century art: Affinity of the Tribal and the Modern). Nueva York: Museo del Arte Moderno.
- SAHLINS, Marshall. 1992. *La economía del hombre-del-desarrollo*. (The economics of develop-man in the Pacific). RES 21:13-25.
- SANCHEZ, Michael Y Eric Mouquet. 1996. *Carta a Hugo Zemp*. (Letter to Hugo Zemp), 1 de octubre.
- SEEGER, Anthony. 1992. *Etnomusicología y la ley de la música*. (Ethnomusicology and music law). Ethnomusicology 36:345-59
- . 1996. *Etnomusicólogos, archivos, organizaciones y la ética cambiante de la propiedad intelectual*. (Ethnomusicologists, archives, profesional organizations and the shifting ethics of intellectual property). Yearbook for Traditional Music (Anuario de la música Tradicional) 28:87-105.
- SHARMA, Ashwani. 1996. *Sonidos orientales: La (im)posibilidad de teorizar culturas musicales asiáticas*. (Sounds oriental: The (im)possibility of theorizing Asian musical culture.) En Sharma, Hutnyk y Sharma 1996.
- SHARMA, Sanjay, John Hutnyk y Ashwani Sharma, eds., 1996. *Ritmos des-orientados: la política de la nueva música de baile asiática*. (Dis-orientating rythms: The politics of the new Asian dance music). Londres: Zed Books.
- SHEPHERD, John. 1991. *La música como texto social*. (Music as social text.) Cambridge, England: Polity.
- SPENCER, Peter. 1992. *Ritmo del mundo: una guía del oyente sobre la "música del mundo" contemporánea en CD*. (World beat: A listener's guide to contemporary world music on CD.) Chicago: A Capella Books.

- SWEENEY, Philip. 1991. *El directorio de la "música del mundo" de "Virgin"*. (The Virgin directory of world music.) Nueva York: Henry Holt.
- TAUSSIG, Michael. 1993. *Mimesis y alteridad: una historia particular de los sentidos*. (Mimesis and alterity: A particular history of the senses.) Nueva York: Routledge.
- TAYLOR, Timothy. 1997. *Pop global: La "música del mundo" y los mercados del mundo*. (Global pop: World music, world markets.) Nueva York: Routledge.
- TORGOVNICK, Marianna. 1990. *Yendo primitivo: intelectuales salvajes, vidas modernas*. (Gone primitive: Savage intellects, modern lives) Chicago: University of Chicago Press.
- ZEMP, Hugo. 1996. *El/Un etnomusicólogo y los negocios de la música*. (The/An ethnomusicologist and the music business.) Yearbook for Traditional Music (Anuario de la Música Tradicional) 28:36-56
- . 1999. *Conversación con el autor* (conversación with autor), 8 de marzo.
- ZIF, Bruce y Pratima V. Rao, eds. 1997. *Poder prestado: ensayos en la apropiación cultural*. (Borrowed power: essays on cultural appropriation.) New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- ZWERIN, Mike. 1998. *Putamayo y los secretos de la "música del mundo"*. (Putamayo and the secrets of world music). International Herald Tribune, 24 de febrero, np.

Traducción: Lila Katsátou.