



LA WORLD MUSIC EN EL MEDITERRÁNEO (1987-2007): 20 AÑOS DE ESCENA MUSICAL, GLOBALIZACIÓN E INTERCULTURALIDAD

Rubén Gómez Muns

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA WORLD MUSIC EN EL MEDITERRÁNEO (1987-2007): 20 AÑOS DE ESCENA MUSICAL,
GLOBALIZACIÓN E INTERCULTURALIDAD

Rubén Gómez Muns

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA WORLD MUSIC EN EL MEDITERRÁNEO (1987-2007): 20 AÑOS DE ESCENA MUSICAL,
GLOBALIZACIÓN E INTERCULTURALIDAD

Rubén Gómez Muns

Rubén Gómez Muns

**LA WORLD MUSIC EN EL MEDITERRÁNEO
(1987-2007): 20 AÑOS DE ESCENA MUSICAL,
GLOBALIZACIÓN E INTERCULTURALIDAD**

TESI DOCTORAL

dirigida pel Dr. Enric Olivé Serret

i per la Dra. Sílvia Martínez García

Departament

d'Història i Història de l'Art



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

TARRAGONA

2015

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA WORLD MUSIC EN EL MEDITERRÁNEO (1987-2007): 20 AÑOS DE ESCENA MUSICAL,
GLOBALIZACIÓN E INTERCULTURALIDAD

Rubén Gómez Muns



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

FAIG CONSTAR que aquest treball, titulat “La World Music en el Mediterráneo (1987-2007): veinte años de escena musical, globalización e interculturalidad”

que presenta RUBEN GÓMEZ. per a l'obtenció del títol de Doctor, ha estat realitzat sota la meva direcció al Departament HISTÒRIA I HISTÒRIA DE L'ART d'aquesta universitat.

TARRAGONA, 23 DE NOVEMBRE 2015

El/s director/s de la tesi doctoral

El/los director/es de la tesis doctoral

Doctoral Thesis Supervisor/s

A handwritten signature in blue ink, reading "Enric Olivé Serret". The signature is fluid and cursive, with a horizontal line underneath.

Enric Olivé Serret

A handwritten signature in blue ink, reading "Sílvia Martínez García". The signature is fluid and cursive, with a horizontal line underneath.

Sílvia Martínez García

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA WORLD MUSIC EN EL MEDITERRÁNEO (1987-2007): 20 AÑOS DE ESCENA MUSICAL,
GLOBALIZACIÓN E INTERCULTURALIDAD

Rubén Gómez Muns

Agradecimientos

Me gustaría mostrar mi agradecimiento tanto al Dr. Enric Olivé como a la Dra. Sílvia Martínez por el asesoramiento y apoyo que me han mostrado durante la elaboración de esta tesis doctoral. También quiero agradecer al Dr. Antoni Pizà, director de la Foundation for Iberian Music (The Graduate Center, The City University of New York), el haberme asesorado durante mi estancia como visiting scholar. Un agradecimiento extensivo a todos aquellos amigos y colegas que me han aportado sus consejos y opiniones. También quiero resaltar que no hubiera sido posible elaborar esta tesis sin el apoyo y comprensión de mi familia.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA WORLD MUSIC EN EL MEDITERRÁNEO (1987-2007): 20 AÑOS DE ESCENA MUSICAL,
GLOBALIZACIÓN E INTERCULTURALIDAD

Rubén Gómez Muns

Resumen

El presente trabajo consiste en describir y acotar la escena de la world music en el Mediterráneo desde el año 1987, cuando se oficializó este término como etiqueta musical, hasta el año 2007. Al mismo tiempo, explora que tendencias musicales participan dentro de esta escena y el modo en cómo se ha configurado esta misma. Además, también pone en relación la world music con los procesos de globalización e interculturalidad dentro del Mediterráneo. Cabe señalar que en España existen escasos trabajos de carácter académico sobre la world music, una situación extensiva a nivel internacional cuando hablamos de world music y Mediterráneo. Ante esta situación, este trabajo ha seguido un enfoque interdisciplinar con el propósito de abordar los múltiples elementos que participan dentro de esta escena musical.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA WORLD MUSIC EN EL MEDITERRÁNEO (1987-2007): 20 AÑOS DE ESCENA MUSICAL,
GLOBALIZACIÓN E INTERCULTURALIDAD

Rubén Gómez Muns

ÍNDICE

Introducción.	17
Capítulo I. Marco Metodológico.	21
1.1. Motivación y justificación.	21
1.1.1. Motivación.	21
1.1.2. Justificación.	22
1.2. Preguntas y objetivos.	28
1.3. Estado de la cuestión.	29
1.4. Fuentes de información.	32
Capítulo II. Una visión interdisciplinar.	35
2.1. Consideraciones generales: el paradigma cultural.	36
2.2. Estudios Culturales, el concepto de cultura e interdisciplinariedad.	46
2.2.1. El tiempo histórico.	46
2.2.2. Cultura y estudios culturales.	55
2.2.3. Stuart Hall: cultura y representación.	62
2.2.4. El circuito cultural.	69
2.3. Antropología, etnomusicología y estudios de música popular urbana.	81
2.3.1. Visiones antropológicas.	81
2.3.2. El estudio del fenómeno musical y su complejidad.	86
2.3.3. Los <i>mainstream</i> llaman a nuestras puertas.	101
2.4. Consideraciones finales.	106

Capítulo III. Dimensiones socio-culturales de la música en el mundo global.	117
3.1. Reflexiones previas.	117
3.2. Posmodernidad, modernidad y tradición.	124
3.3. Identidad e identidades múltiples.	143
3.3.1. Identidad.	143
3.3.2. Identidades múltiples.	151
3.4. Globalización e interculturalidad.	160
3.4.1. Globalización / mundialización.	160
3.4.2. Diversidad cultural e interculturalidad.	169
3.4.3. Fundamentos políticos de la diversidad cultural y la interculturalidad.	179
3.5. El consumo global: acceso, velocidad, acumulación y descarte.	187
3.5.1. Consumo y consumidores.	187
3.5.2. Producción y distribución de contenidos musicales: contextos locales en la globalización.	194
3.6. Escena, mediaciones y agencia.	205
Capítulo IV. La World Music y el Mediterráneo: cosmopolitismo e imaginarios musicales mediterráneos.	215
4.1. Mediterráneo, mediterraneismo y mediterraneidad.	216
4.2. World Music: la comercialización de la diversidad.	236
4.2.1. Consideraciones previas.	236
4.2.2. World Music y la interpelación del "otro": de la etnomusicología al marketing.	240
4.2.3. World Music: el nacimiento de una categoría musical.	256
4.2.4. Debates y contradicciones en la world music.	266

4.2.5. La construcción del sonido mediterráneo en la world music.	284
4.3. Territorios, puentes y fronteras líquidas: la música mediterránea.	292
4.4. Cosmopolitismo e imaginarios musicales en el Mediterráneo.	306
4.4.1. El imaginario mediterráneo.	306
4.4.2. Cosmopolitismo y música.	316
4.4.3. El imaginario cosmopolita mediterráneo.	322
CAPÍTULO V. Radiodifusión, premios y festivales.	331
5.1. Consideraciones previas.	331
5.2. Visiones sobre la escena: la opinión de los agentes.	338
5.2.1. La encuesta.	343
5.2.2. Valoraciones de las respuestas.	356
5.3. La radiodifusión: World Music Charts for Europe.	358
5.4. La crítica musical: los BBC World Music Awards.	383
5.5. La música en vivo: el papel de los festivales.	401
5.5.1. Algunas reflexiones.	401
5.5.2. España: Festival Pirineos Sur y WOMAD Cáceres.	405
5.5.3. Francia: El Festival de Musiques Métisses d'Angoleême y Festival Les Suds à Arles.	410
5.5.4. Mawazine-Rhythmes du monde de Rabat.	416
5.6. Mercado musical: WOMEX y sellos discográficos.	424
5.7. Conclusiones.	432

Capítulo VI. Tendencias musicales.	437
6.1. Consideraciones previas.	437
6.2. Tendencias musicales.	449
6.2.1. El porqué de las tendencias musicales.	449
6.2.2. Voces femeninas: Maria del Mar Bonet, Natacha Atlas y Souad Massi.	455
6.2.3. Voces masculinas: George Dalaras , Khaled y Rachid Taha.	463
6.2.4. Ritmos urbanos: música electrónica, músicas mestizas, pop, rock y rap. IAM, Mercan Dede y Ojos de Brujo.	471
6.2.5. Flamenco, jazz y <i>oud</i> : Anouar Brahem, Hüsnü Selendirci y Paco de Lucía.	479
6.2.6. Folk y músicas tradicionales: A Filetta, Goran Bregovic y Lo'Jo.	484
6.3. Reflexiones finales.	489
 Conclusiones.	 497
 Bibliografía.	 507
Sección A. Libros y artículos.	507
Sección B. Fuentes varias.	548
B1. Declaraciones e informes.	548
B2. Festivales de música y otros.	549
 Breve selección discográfica.	 553
 Anexo I. La encuesta.	 555
 Anexo II. Top 10 2000-2008 World Music Charts for Europe.	 563

Anexo III. Nominados World Music Charts for Europe.	571
Anexo IV. Nominados BBC World Music Awards.	603

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA WORLD MUSIC EN EL MEDITERRÁNEO (1987-2007): 20 AÑOS DE ESCENA MUSICAL,
GLOBALIZACIÓN E INTERCULTURALIDAD

Rubén Gómez Muns

Introducción

El Mediterráneo ha sido testimonio de múltiples procesos culturales a lo largo de la historia, suscitando diferentes aproximaciones y conceptualizaciones. Una situación que también se ha producido en el estudio de las prácticas musicales y extra-musicales. Al mismo tiempo, es interesante observar cómo las prácticas culturales de carácter local se posicionan en un mundo cada vez más globalizado. Este interés se debe a que la relación entre lo local y lo global aborda cuestiones relativas a los procesos sobre la identidad, poniendo de relieve la noción de la diferencia. Ésta aporta un valor instrumental que puede ser empleado para hacer frente a procesos de homogeneización. En realidad, cada cultura quiere defenderse de la presión que recibe en muchas ocasiones por parte de la cultura occidental. Sin embargo, esta percepción no implica que ésta última no se sienta también presionada, aunque ostente el poder económico y procure mantener su hegemonía. Las culturas que se sienten atacadas no quieren renunciar a su identidad, todo lo contrario, pretenden

Introducción

remarcar sus rasgos más característicos, situación que comporta una priorización interna de sus propios valores culturales con el objetivo de reforzar su propia identidad. Una reacción que pretende reforzar su posición en los procesos de contacto cultural. En este sentido, las prácticas musicales no son ajenas a estos procesos y son sometidas a diferentes capacidades de agencia y mediación. Las prácticas musicales forman parte del sistema simbólico denominado cultura, y para entenderlas es preciso conocer el contexto en el cual son producidas, interpretadas y consumidas.

El área mediterránea se caracteriza por la diversidad cultural existente, la cual es una riqueza colectiva. En palabras de Josep Torrents: “El Mediterráneo es una realidad compleja, llena de matices y con demasiados tópicos que esconden una realidad rica y mal conocida” (2003: 211). Por tanto, resulta tan negativa la imposición de unas culturas sobre otras como la defensa radical y cerrada de una cultura. Hemos de ser capaces de evitar la construcción de apartheids culturales ya que la coexistencia se obtiene con la presencia de culturas abiertas. Por este motivo, debemos construir

Introducción

puentes de contacto y de diálogo, ya sean estos de carácter económico, cultural o político. Una función que la música puede asumir perfectamente gracias al hecho de que es un bien cultural que viaja con la gente; a que está presente en todas las culturas; y a su propia naturaleza, la misma que le permite de forma sorprendente la combinación e interacción de diferentes elementos musicales y extra-musicales. Un claro ejemplo lo encontramos en el caso de la música andalusí, la misma que ha sobrevivido a la desaparición del *Al-Ándalus* encontrando nuevos espacios en Marruecos, Túnez, Argelia, Libia, Egipto y Siria. En realidad, podemos opinar que siempre han existido contactos entre las diferentes prácticas musicales existentes en la cuenca mediterránea. Pero en la actualidad este contacto se ha incrementado debido en parte a la expansión de la world music.

El concepto de world music tal y como se conoce desde el año 1987 es, en principio, simplemente comercial. Cuando en realidad va más allá ya que refleja todas las contradicciones de nuestros tiempos. El marco de la world music se encuentra estrechamente ligado con la globalización

e implica tanto a músicas populares urbanas como a músicas tradicionales. Fomentando por un lado procesos de revival, fusión e hibridación; y por otro lado, procesos de nostalgia y evocación.

Las prácticas musicales y extra-musicales son grandes transmisoras de significados y de textos que demandan ser leídos. Al mismo tiempo, éstas son un gran instrumento para construir y expandir narrativas capaces de recoger una o varias capacidades de agencia y mediación. Por esta razón, la presente tesis tiene como objeto analizar el comportamiento de la escena musical de la world music en el Mediterráneo.

CAPÍTULO I. MARCO METODOLÓGICO

1.1. Motivación y justificación.

1.1.1. Motivación.

La elección de este tema de investigación responde a un interés personal, como el de todo doctorando. El término de world music suscitó mi interés la primera vez que lo leí en una crítica discográfica sobre Cheb Mami y su disco *Du Sud au Nord* (2003, Virgin). Tras escuchar este disco fui a la biblioteca de mi pueblo a ver qué discos estaban agrupados bajo la etiqueta de world music o músicas del mundo. Cuando empecé a mirar la oferta disponible, me encontré con el nombre de Youssou N'Dour. Un cantante que ya conocía gracias al tema *Seven Seconds* (1996), un éxito internacional en colaboración con Neneh Cherry. A medida que iba leyendo más nombres de músicos, me entraban más dudas respecto a qué hacía referencia el término de world music. Entonces comencé a buscar más información sobre la world music a través de Internet,

a escuchar más discos catalogados bajo esta etiqueta y en interesarme por libros que trataban sobre música, especialmente en aquellos que trataban cuestiones de las que nunca me habían hablado en el conservatorio. Un día llegó el momento en que tenía que decidir si estaba dispuesto a enfrentarme ante el reto de realizar una tesis doctoral. La motivación que me despertaba el tema de la world music y su relación con el Mediterráneo era muy alta. Finalmente, opté por aceptar el desafío de elaborar una tesis doctoral sobre un tema que me interesaba tanto y que me permitía combinar mi bagaje formativo. Para poder tomar esta decisión resultó crucial contar con la predisposición que mostraron tanto el Dr. Olivé como la Dra. Martínez en aceptarme como doctorando.

1.1.2. Justificación.

Antes de realizar un estudio es preciso definir el marco en el que nos vamos a ubicar y en este caso, es preciso concretar qué entendemos por Mediterráneo.

Capítulo I

El punto de partida de esta tesis parte de la noción ampliada del Mediterráneo que postula el festival de poesía Voix Vives de Méditerranée en Méditerranée. La finalidad de este festival es la de convertirse en una plataforma abierta a todo poeta procedente de cualquier parte del Mediterráneo. El objetivo es fomentar una representación simultánea de todos los países del Mediterráneo, el cual es interpretado como un puente de encuentros. No obstante, este festival también invita a poetas americanos y de otras regiones. Este último criterio no lo he tenido en consideración.



Mapa Área Mediterránea

Al mismo tiempo, también he tomado como referencia algunos de los países que forman parte de la Unión por el Mediterráneo y que firmaron la Declaración de París sobre el Mediterráneo (2008). Del total de 42 estados firmantes, he decidido ceñirme a los territorios que se corresponden con: Albania, Argelia, Bosnia y Herzegovina, Bulgaria, Croacia, Chipre, Egipto, Eslovenia, España, Francia, Grecia, Israel, Italia, Líbano, Malta, Marruecos, Montenegro, Palestina, Rumanía, Túnez y Turquía. Territorios que históricamente han participado de diferente modo e intensidad en las relaciones culturales y políticas que se han producido en el Mediterráneo. Un planteamiento que sigue a Kevin Dawe y David Cooper cuando dicen lo siguiente: las fronteras de la música en el Mediterráneo siempre han estado sujetas a disputas y negociación como consecuencia de las relaciones políticas e históricas que han tenido lugar dentro de esta área (2005: xiv). Sin embargo, cabe señalar que en mi análisis no he incluido aquellos datos que tuvieran relación con el área atlántica de estados como España, Francia y Marruecos.

Capítulo I

El hablar de forma conjunta sobre world music y Mediterráneo implica abordar algunos de los principales temas y retos de nuestras sociedades contemporáneas. En éstas la música representa un importante medio de expresión y significación, una característica que resulta muy interesante para poder ver cómo percibimos el “otro”. Cada sociedad y cada cultura constituyen un espacio donde circulan prácticas musicales. Éstas últimas pueden ser tanto propias como externas, así como locales y globales. Al mismo tiempo, existe una industria musical que construye una etiqueta internacional con la finalidad de identificar un producto: la world music. Una etiqueta que en muchas ocasiones propone una serie de asociaciones como por ejemplo la siguiente: Khaled es catalogado como world music porque es argelino y canta música *rai*. Esta frase requiere de matizaciones ya que del mismo modo podríamos decir que Madonna es world music porque es estadounidense y canta pop. Sin embargo, Khaled sí que es catalogado como world music y en cambio, Madonna es catalogada como música pop. Esta situación nos enfrenta ante una situación compleja que engloba tanto construcciones de significados como juicios de valor, elementos conformantes de

estructuras relacionales de diferente naturaleza. Por tanto, las dos preguntas claves que se nos plantean son: ¿entender el por qué de esta categoría?; y ¿cómo funciona?. Dos preguntas que han de encontrar una respuesta en una época de tiempos líquidos y de identidades líquidas (Baumann: 2009). Una época que conjuga elementos de modernidad y posmodernidad dentro del contexto global. Además, como bien dice Iain Chambers (2008), el Mediterráneo es el escenario de las políticas de una modernidad interrumpida. Palabras que reflejan de forma muy evidente la existencia de procesos con diferentes velocidades y ritmos. Elementos presentes en la configuración de una escena de la world music en el Mediterráneo. Por este motivo, considero que el período de tiempo comprendido en mi análisis es suficiente para comprender el modo en cómo se ha configurado esta escena musical.

Hablo de escena musical tras observar que cuando se organizan conciertos relacionados con el Mediterráneo, se programan músicos etiquetados como world music. Algunos ejemplos son: el Festival Musicale del Mediterraneo que se celebra en Génova desde el año 1992; el ciclo de Músicas

Mediterráneas que organiza el IEMED desde el año 2008; el Festival Espai Mediterrani sobre música, cocina y cultura mediterránea que se celebra en Valencia desde el año 2014; etc. Además, también se da la circunstancia de que diferentes profesionales relacionados con la world music también hablan de música mediterránea. En consecuencia, considero que estas observaciones reflejan la existencia de una escena musical conformada y articulada por diversos agentes.

Esta tesis doctoral es una aproximación a la complejidad del Mediterráneo, así como un reconocimiento a la diversidad músico-cultural del mismo. El objetivo de esta tesis no es ni analizar musicalmente estilos y géneros, ni tampoco figuras representativas como podrían ser María del Mar Bonet, Souad Massi o Rachid Taha. Por el contrario, pretende comprender cómo se articula la escena de la world music en el Mediterráneo y ver qué papel juegan los diferentes agentes que participan en la misma.

1.2. Preguntas y objetivos.

Como todo trabajo de investigación, es necesario partir de unas preguntas y establecer unos objetivos. Sin embargo, antes de proceder a nombrarlos, me gustaría señalar que mi tesis doctoral asume la hipótesis de Veit Erlmann, quien sostiene que la world music no es simplemente una categoría para identificar un producto. Éste un término que implica muchas más cuestiones (1996: 468).

Esta tesis doctoral se ha ido construyendo a partir de las siguientes preguntas:

- ¿Qué papel desempeñan la globalización y la interculturalidad respecto a la world music y el Mediterráneo?.
- ¿Podemos hablar de “música mediterránea”?.
- ¿Qué conexiones podemos establecer entre la world music y el Mediterráneo?.
- ¿Cómo se ha ido configurando la escena de la world music en el Mediterráneo?.

Preguntas que ayudan a estructurar esta tesis doctoral, cuyos objetivos son:

1. Acotar y describir panorámicamente la escena de la world music en el Mediterráneo.
2. Explorar que tendencias musicales podemos encontrar dentro de la world music asociada con el ámbito mediterráneo.
3. Indagar cómo se ha configurado la escena de la world music en el Mediterráneo.
4. Analizar las relaciones entre la globalización y la interculturalidad con el Mediterráneo y la world music.

1.3. Estado de la cuestión

A tenor de lo expuesto en la introducción, es preciso señalar la complejidad metodológica de esta tesis doctoral ya que ha sido necesario utilizar un enfoque interdisciplinar. Siguiendo a Iain Chambers, la elección del método y de las metodologías responde a nuestra consideración de cuál debe ser la forma más apropiada para enfrentarnos correctamente a la problemática a tratar (2014: 20). Concretamente, las disciplinas académicas que

conforman el corpus teórico que he empleado para elaborar esta tesis doctoral son las siguientes: estudios culturales, etnomusicología, estudios de música popular urbana, historia, antropología, sociología, estudios de comunicación y economía de la cultura. Disciplinas que se interrelacionan entre sí cuando hemos de hacer frente a cuestiones relacionadas con la globalización, el cosmopolitismo, la interculturalidad, la identidad, las diásporas, la posmodernidad, la modernidad, y la tradición. Todas éstas resultan imprescindibles en el momento de realizar un análisis poliédrico que sea capaz de proporcionar una visión de conjunto sobre el tema en cuestión, la escena de la world music en el Mediterráneo.

Los principales trabajos académicos sobre world music han sido redactados principalmente por autores pertenecientes a la academia anglo-sajona y francófona. Destacando dos libros: *World Music, Global Markets* de Timothy D. Taylor (1997); y *World Music: A very short Introduction* de Philip V. Bohlman (2002).

Capítulo I

También es preciso tener presente las diferentes publicaciones que desde la etnomusicología, los estudios de música popular urbana y la antropología versan sobre el Mediterráneo y las prácticas musicales en esta área geográfica. Al mismo tiempo, debemos contextualizar este trabajo dentro de la globalización, la modernidad y la posmodernidad.

Existen pocos trabajos académicos que aborden la relación entre la world music y el Mediterráneo. Uno de éstos es la tesis doctoral de Roberto Catalano: *Mediterranean World-Music. Experiencing Sicilian-Arab Sound*, defendida en la University of California Los Angeles en 1999. Roberto Catalano considera que la world music a causa de sus connotaciones posmodernas está inmersa en un proceso continuo de reconfiguración al ser una manifestación propia de las sociedades contemporáneas (1999: 110-111).

Al igual que Roberto Catalano y otros autores (Frith: 2000; Stokes: 2003) estoy convencido de que la world music es una expresión propia de nuestras sociedades contemporáneas marcadas por el influjo

de la cultura global, la diversidad cultural y los procesos de hibridación.

Me gustaría acabar este apartado mencionando que en la academia española existen escasas referencias sobre la world music. Ante esta situación, espero que mi trabajo pueda complementar y/o ayudar a otros investigadores interesados en la world music, así como en el estudio de las prácticas musicales asociadas con el Mediterráneo.

1.4. Fuentes de información.

Para poder elaborar esta tesis ha resultado imprescindible el uso de Internet, una herramienta que me ha permitido no sólo acceder a bases de datos científicas, sino que también me ha facilitado el poder consultar una gran cantidad de información relacionada con músicos, prensa y festivales. Internet también fue el medio que me permitió realizar una serie de encuestas relacionadas con mi investigación.

Para elaborar esta tesis he podido analizar los siguientes datos

- Los resultados de una encuesta que realicé a trece personas de perfiles profesionales diferentes.
- El listado de nominados de los World Music Charts for Europe desde el año 1991 hasta el año 2007 a excepción de los años 1995 y 1996.
- Los galardones BBC World Music Awards desde el año 2002 hasta el año 2007.
- La programación del Festival Pirineos Sur desde el año 1992 hasta el año 2007.
- La programación del festival WOMAD Cáceres desde el año 1995 hasta el año 2000, y los años 2002 y 2007.
- La programación del Festival de Musiques Métisses d'Angoleûme desde el año 1976 hasta el año 2007.
- La programación del Festival Les Suds, à Arles desde el año 1993 hasta el año 2007.

- La programación del festival Mawazine-Rhythmes du monde de Rabat desde el año 2003 hasta el año 2008.
- Datos relativos al WOMEX, la gran feria internacional de la industria musical especialista en world music.
- Las portadas de las revistas *fRoots* desde el año 1979 hasta la actualidad; y de *Mondomix* desde el año 2003 hasta el año 2014.

CAPÍTULO II

Una visión interdisciplinar

Como he expuesto en el apartado dedicado a la metodología, para poder desarrollar esta tesis doctoral ha sido imprescindible una visión interdisciplinar. En este segundo capítulo expondré y justificaré el posicionamiento teórico que he decidido utilizar como andamiaje de mi discurso y de mi análisis. Este capítulo se divide en cuatro apartados: el primero aborda la cuestión del paradigma cultural propuesto por Alain Touraine; el segundo se centra en los postulados de los estudios culturales y en el concepto de cultura; el tercero toma nota de las aportaciones procedentes de la antropología, la etnomusicología y los estudios de música popular urbana; y el cuarto, recapitula algunos puntos a modo de consideraciones finales.

2.1. Consideraciones generales: el paradigma cultural.

El mundo contemporáneo se caracteriza por tener que hacer frente a destacados retos culturales. Es verdad que estos siempre han existido, pero la intensidad que han adquirido a partir del siglo XIX se ha ido incrementando progresivamente hasta llegar a nuestros días. Es habitual escuchar día tras día y a toda hora, palabras como cultura, valor cultural, derecho cultural, integración cultural, etc. Esto es una muestra de cómo lo cultural ha ocupado el centro de nuestra vida social de forma consciente e inconsciente. Ante esta situación, considero necesario exponer sintéticamente el posicionamiento que defiende Alain Touraine (2005), quien propone y argumenta la aparición de un nuevo paradigma, el cultural, para poder comprender el mundo de hoy en día. Este autor opina que la necesidad de este nuevo paradigma se debe a que “los problemas culturales han adquirido tal importancia que el pensamiento social debe organizarse en torno a ellos” (2005: 13). Una perspectiva que pretende complementar tanto el paradigma político como el paradigma económico en su intento de hacerles

Capítulo II

frente. El mundo contemporáneo según A. Touraine se caracteriza principalmente por tres elementos: 1) la descomposición de lo social, 2) el ascenso de fuerzas situadas por encima de la sociedad: la guerra, los mercados, el comunitarismo, la violencia personal e interpersonal, y, 3) la apelación al individualismo como principio de una “moral” (2005: 29). Esta descripción encaja perfectamente con los elementos característicos de las sociedades posmodernas tal y como han sido definidos por varios autores (Jameson: 1996; Lyon: 1996). En definitiva, todos estos autores nos ayudan a comprender el estado actual de nuestras sociedades contemporáneas y expresan su convencimiento de que la modernidad ha sido superada. Por su parte, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy designan este nuevo ciclo de la modernidad en el cual vivimos bajo el término de era hipermoderna. Una época que “ha transformado en profundidad el relieve, el sentido, la superficie social y económica de la cultura. Ésta ya no puede considerarse una superestructura de signos, perfume y ornato del mundo real: se ha convertido en mundo, en cultura mundo, cultura del tecnocapitalismo planetario, de las industrias

culturales, del consumismo total, de los medio y de las redes informáticas” (2010: 7).

Estos elementos constituyen la fuerza motriz de los grandes cambios que tienen lugar en las sociedades contemporáneas de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Todos ellos son consecuencia directa de los efectos de la modernización y la globalización, y al mismo tiempo, circunscriben el marco de actuación y acción de la posmodernidad o la hipermodernidad. Sin embargo, no podemos valorar de forma homogénea el impacto de estos procesos en todos los territorios y sociedades, y menos aún, en el área mediterránea, donde los desequilibrios y desigualdades entre los diferentes países son evidentes. Hemos de ser conscientes de que cada país y cada sociedad han abordado y han planteado la modernización de una forma diferente, adoptando un guión y un ritmo propios, teniendo en cuenta multitud de factores endógenos, pero que a su vez sienten la presión de elementos externos o exógenos, principalmente procedentes de las sociedades occidentales.

Capítulo II

La actitud modernizadora de Occidente y su ambición por exportarla es descrita perfectamente por Amin Maalouf con estas palabras: “Sobrado de energía, consciente de su nueva fuerza, convencido de su superioridad, Occidente se lanzó a la conquista del mundo en todas las direcciones y en todos los ámbitos a la vez, extendiendo los efectos bienhechores de la medicina y las técnicas nuevas, y los ideales de la libertad, pero practicando al mismo tiempo la matanza, el saqueo y la esclavitud. Y suscitando por todas partes tanto rencor como fascinación” (1999: 6). En cambio, Frederic Martel presagia un nuevo escenario donde está naciendo toda una nueva geopolítica de los contenidos. Una opinión que responde ante algunos de los cambios que se están produciendo en las industrias de contenidos culturales en el mercado internacional (2011: 197).

Ambas percepciones implican temas y perspectivas que desbordan ampliamente los objetivos de esta tesis, y posiblemente podamos pensar que no es pertinente citarlos. No obstante, pienso que sí es necesario tenerlas como referentes al poner encima del tablero de juego la dicotomía

centro-periferia, es decir, las sociedades occidentales y el resto, así como dentro del propio bloque occidental, entre el Norte y el Sur. Estas dicotomías destacan por su concepción esquemática, negando en cierta manera la posibilidad de poder establecer otros ejes. Para comprender el Mediterráneo no podemos basarnos en las divisiones Norte-Sur y Occidente-Oriente. Por el contrario, debemos ser conscientes de las enormes fracturas que implican y de los múltiples conductos multidireccionales existentes. Este panorama refuerza la opción de emplear el paradigma cultural que propone Alain Touraine ya que no podemos obviar el hecho de la música entendida como “texto social” es una expresión de los diferentes actores sociales, tanto en el acto de producción como en el acto de consumo, que conviven en una misma sociedad. De este modo, al hablar de la escena de la world music en el Mediterráneo, implícitamente lo estoy haciendo sobre un área geográfica concreta que contiene una amplísima diversidad cultural y unas sociedades dinámicas altamente influidas por la globalización y por su propia evolución histórico-cultural. Un área que ejemplifica perfectamente como la presencia de problemas culturales implica

Capítulo II

conflictos culturales y, en consecuencia, como éstos requieren de soluciones culturales. No obstante, al hablar de lo cultural encontramos un primer obstáculo con el término cultura ya que a lo largo de los siglos se le ha dotado de un amplio abanico de interpretaciones como confirma Joaquín Beltrán cuando dice: “el terme cultura és ambigü i polisèmic, amb significats que de vegades són oposats i contradictoris” (2003: 18). Por este motivo, y siguiendo a Terry Eagleton, lo que está en cuestión no es la cultura en sí misma, sino una selección particular de valores culturales (2001: 39). Valores culturales que se van moldeando constantemente y que van alterando su orden jerárquico según el contexto histórico, social y geográfico. Una situación que tiene lugar en un mundo cada vez más interconectado y que se encuentra sujeto a la reivindicación *in crescendo* de los derechos culturales, tanto de forma colectiva como individual. Me gustaría señalar que cuando hablo de derechos culturales soy consciente de que muchos autores los ligan a los derechos políticos y sociales, como por ejemplo Will Kymlicka cuando afirma que “en todas las democracias liberales uno de los principales mecanismos usados para acomodar las diferencias

culturales es la protección de los derechos civiles y políticos de los individuos” (1996: 46). Este autor argumenta, de forma muy acertada, que la cultura de un individuo está intrínsecamente ligada con su libertad, y en consecuencia, no es legítimo imponerle otros valores culturales mediante el uso de la fuerza y la autoridad. Además, él reconoce que es preciso distinguir los procesos de modernización en cualquier grupo cultural, debatiéndose muchas veces entre la desaparición o extinción, la homogeneización frente a la presencia de una cultura mayoritaria o la perseverancia por sobrevivir. En esta tesis no abordo la cuestión política relativa a la articulación y puesta en práctica de medidas legales que abordan los derechos culturales de los individuos. Mi intención es analizar cómo los procesos de consumo, distribución, producción y acceso a los productos culturales presentes en las sociedades contemporáneas influyen, afectan y articulan el fenómeno de la world music. Cabe destacar que estos procesos tienen con la implementación de Internet un gran aliado al facilitar su rápida circulación a nivel planetario. Este planteamiento sigue la estela propuesta por Gordon Mathews cuando expone su concepto de cultura,

Capítulo II

entendida como “the information and identities available from the global cultural supermarket” (2000: 5). Añadiendo lo siguiente: “Clearly culture has become in part a matter of personal taste; to a degree, we seem to pick and choose culturally who we are, in the music we listen to, the food we eat, and perhaps even the religion we practice. However, our choices are not free, but conditioned by our age, class, gender, and level of affluence, and by the national culture to which we belong among other factors” (Mathews, 2000: 5).

Entre otros factores debemos destacar el papel de los medios de comunicación y su capacidad de influencia mediante la promoción y difusión de juicios de valor por un lado y, por otro, por su habilidad para imponer o sugerir de forma omnipresente el consumo de determinados productos culturales. A su vez, hemos de ser conscientes de cómo algunos de éstos reproducen las consignas dadas por los poderes políticos y los poderes fácticos, y como otros, en su intención de desmarcarse de la influencia de estos poderes, apuestan por su independencia de criterio, prestando atención en aquello que consideran

“independiente” o minoritario en detrimento del *mainstream* o de los diferentes *mainstreams* que se puedan establecer.

Conviene no olvidar que el impacto de Internet ha sido y es crucial a la hora de potenciar ambas finalidades, puesto que el *mainstream* inunda la red y comparte este espacio de información con lo “alternativo” que, simultáneamente, también articula su propio *mainstream*. La industria musical es un claro ejemplo de cómo Internet ha revolucionado el modelo de negocio musical, facilitándonos de manera inconmensurable el poder elegir lo que consumimos, así como de informarnos de aquello que elegimos. Esta facilidad tiene un doble efecto: el primero es que nos permite conocer y acceder a multitud de opciones; el segundo, es que nos podemos perder en esta nebulosa no jerarquizada de elecciones. Sin embargo, es en este escenario donde la world music se encuentra más cómoda y se dota de sentido, ya que este término trasciende la mera etiqueta comercial.

En consecuencia, al centrarme en un tema que aúna tanto cuestiones culturales como

Capítulo II

cuestiones sociales y económicas, no pierdo de vista el hecho de que la música es una industria cultural creativa y de que, en muchas ocasiones, se mide y valora por su impacto económico. Por tanto, considero necesario emplear un paradigma que tenga en los conceptos de “agencia” y “escena” unos grandes aliados ya que las cuestiones culturales se comprenden mejor si nos centramos tanto en el análisis de los actores como en el de sus respectivos ámbitos de actuación. Una situación de especial efervescencia al hablar de música, especialmente hoy en día cuando la movilidad y la diversidad de actores, así como la rearticulación constante de los diferentes flujos y escenarios, ponen de relieve la obligatoriedad de observar el dinamismo contemporáneo y contextualizar correctamente nuestros análisis. Es decir, hemos de asumir la flexibilidad de nuestros objetos de estudios y, en consecuencia, la complementariedad de las diferentes disciplinas. Sin ambos requisitos no es posible abarcar ni analizar de forma panorámica los diferentes registros que se detectan y observan, y menos aún, en un mundo tan dinámico y cambiante como el actual, escenario de una aceleración nunca

vista en la evolución de las transformaciones socio-culturales.

2.2. Estudios Culturales, el concepto de cultura e interdisciplinariedad.

2.2.1. El tiempo histórico.

Fernan Braudel escribió en 1958 unas palabras con plena vigencia en la actualidad. Éstas son: “Hay una crisis general de las ciencias del hombre: todas ellas se encuentran abrumadas por sus propios progresos, aunque sólo sea debido a la acumulación de nuevos conocimientos y a la necesidad de un trabajo colectivo cuya organización inteligente está todavía por establecer; directa o indirectamente, todas se ven afectadas, lo quieran o no, por los progresos de las más ágiles de entre ellas, al mismo tiempo que continúan, no obstante, bregando con un humanismo retrógrado e insidioso, incapaz de servirles ya de marco. A todas ellas, con mayor o menor lucidez, les preocupa el lugar a ocupar en el conjunto monstruoso de las antiguas y

Capítulo II

recientes investigaciones, cuya necesaria convergencia se vislumbra hoy” (2006: 1)¹.

De estas palabras de Braudel, se desprende la percepción que este autor tenía sobre la necesidad del trabajo interdisciplinar entre las diferentes ciencias sociales en su intento de captar lo social en su totalidad. El mismo autor cita como ejemplo la aparición y desarrollo de los *area studies* en Estados Unidos como un primer intento de acercamiento. Del mismo modo, Norbert Elias también defendía la necesidad de diálogo entre las diferentes disciplinas y el papel relevante de cómo se percibe la influencia del tiempo (Guerra, 2005: 145). Comparto con Guerra su valoración sobre la aportación que pueden hacer tanto las concepciones sobre el tiempo de Braudel y Elias a los estudios interdisciplinarios. Guerra considera que, a pesar de sus divergencias, “tanto la mirada braudeliana como la eliasiana son en gran medida complementarias, tanto para comprender el difícil problema del tiempo histórico como las vías (métodos) para emprender investigaciones históricas orientadas en modelos interdisciplinarios” (2005: 123). La necesidad de

¹ Utilizo la versión publicada en el año 2006.

interdisciplinariedad ha encontrado en los estudios culturales un cauce adecuado. Para Richard Johnson éstos “can be defined as an intellectual and political tradition, in its relations to the academic disciplines, in terms of theoretical paradigms, or by its characteristics objects of study” (1986: 42).

Comprender el tiempo histórico es imprescindible, algo de lo que son conscientes todas las ciencias sociales. Braudel divide o clasifica el tiempo histórico en tres niveles: la larga duración o nivel de las estructuras, la coyuntura o estadio intermedio, y el acontecimiento. A su vez, consideraba que “la historia tradicional, atenta al tiempo breve, al individuo y al acontecimiento, desde hace largo tiempo nos ha habituado a su relato precipitado, dramático, de corto aliento” (2006: 3). Esta visión crítica del tiempo breve desvela la consideración braudeliiana de que el acontecimiento no representa nada más que lo anecdótico, relativizando en cierta medida el papel de los agentes y de las audiencias potenciales, incluyendo su capacidad de agencia y mediación. En cambio, Richard Kilminster, considera que para Elias el concepto de tiempo “es un preclaro ejemplo de un

Capítulo II

concepto de síntesis de alto nivel, un símbolo aprendido que permite a los individuos relacionar dos series de acontecimientos en diferentes niveles de integración mutua, utilizando una serie como unidad de medición temporal de la otra” (1994: 17). Es decir, resulta indispensable la interconexión de las acciones para poder comprender el desarrollo del tiempo. Por otro lado, Enrique Guerra opina que Braudel era consciente del carácter multidimensional del tiempo pero que al reducirlo a tres estados o velocidades, no hacía distinciones entre tiempo físico (cronos) y tiempo social (histórico). En cambio, Norbert Elias en opinión de Guerra, sí que hace esta distinción al entender el tiempo “como símbolo de coordinación social (macrocosmos) y de autoacción personal (microcosmos), lo cual implica rescatar las múltiples experiencias del tiempo, tanto en los ámbitos societal como individual” (Guerra, 2005: 125).

Es importante hacer referencia a estas nociones del tiempo histórico ya que ambos autores, con sus aportaciones y reflexiones, constituyen mi marco referencial sobre esta cuestión. Comparto con Braudel la división del tiempo en tres estados. Sin

embargo, creo que la fase del acontecimiento que puede, en palabras de Braudel, “cargarse de una serie de significaciones y de relaciones” (2006: 4), juega un papel más trascendente de lo que el propio autor pensaba. Considero que el rol de los sujetos, de los individuos y de los diferentes agentes –sean individuales o colectivos- es muy significativo en la construcción de relatos y procesos que se entrecruzan en el estadio intermedio y que acaban configurando las narrativas y estructuras propias del estado de la larga duración. Para Braudel lo importante no es la periodización o concreción de cada fase en meses, años u otra unidad numérica, sino los aspectos dinámicos de la historia. En esta conceptualización del tiempo entiendo que la complementariedad del pensamiento de Elias tiene sentido pleno por diferentes motivos. El primero es que Elias considera cierta la imposibilidad de ubicar adecuadamente un acontecimiento en el espacio si no se le ubica a su vez en el tiempo (1994: 74). El segundo es su creencia en la capacidad casi ilimitada de los grupos humanos “para asimilar, almacenar y digerir nuevas experiencias en forma de símbolos” (1994:75) y transmitirlos de generación en generación. El tercero es el hecho de que “las

Capítulo II

imágenes de la memoria pueden iluminar en un fogonazo la posición de un acontecimiento en relaciones de tiempo y espacio con otros” (1994: 124) ya que las imágenes de la memoria se pueden manipular a diversos niveles de síntesis. La combinación de estos tres motivos explica el porqué Elias presta mayor atención a las relaciones humanas dentro de la construcción y el análisis del entramado social, un papel de tal importancia que trasciende la mera objetivación del hecho social. El hombre participa en la abstracción del mismo y éste ha de ser puesto en relación con el sujeto si queremos entender sus dinámicas. Por este motivo, cuando hablo de las sociedades contemporáneas y del papel del sujeto en ellas, soy consciente de esta doble percepción del tiempo. Bajo mi punto de vista, necesitamos una visión del tiempo histórico que aúne ambos planos: los sujetos humanos y la estructura. Dentro de esta perspectiva, no puedo ser ajeno a los planteamientos de la denominada historia cultural². Peter Burke, consciente de la infinidad de variaciones sobre el término cultura en lengua inglesa, considera necesario adaptar la

² Cfr (Burke: 2004)

definición de los existencialistas y “decir que la historia cultural no tiene esencia. Sólo puede definirse en términos de su propia historia” (2000: 15). De acuerdo con este postulado, se erige cómo faro a seguir un enfoque sobre el pasado que debe plantearse “cuestiones derivadas de nuestros esquemas actuales, pero [que] no dé respuestas inducidas por los mismos; que se ocupe de las tradiciones pero deje margen para su continua reinterpretación, y que tenga en cuenta la importancias de las consecuencias no intencionales en la historia de la escritura histórica además de en la historia política” (Burke, 2000: 16).

De este planteamiento en concreto, lo que realmente llama la atención es la propuesta de la continua reinterpretación, un criterio básico a mi modo de entender y que encuentra en la convergencia de diferentes enfoques y disciplinas una vía válida de acción. También es preciso señalar como la historia cultural enriqueció su potencial adoptando el denominado “giro antropológico” y ampliando su marco de actuación sobre la cultura popular, especialmente a partir de la década de 1960. Sin embargo, al igual que los estudios

Capítulo II

culturales, esta tendencia tuvo y tiene dos grandes retos en la conceptualización de los términos “cultura” y “popular”, al mismo tiempo que se enfrenta a la dificultad de establecer una buena síntesis de las diferentes disciplinas tomadas como referencia: “Todavía estamos lejos de la ‘historia total’ preconizada por Braudel. De hecho no es realista creer que este objetivo pueda ser alcanzado alguna vez, pero se han dado algunos pasos más hacia él” (Burke, 1993: 37). Esta tesis, a pesar de no ser una tesis sobre historia al uso, sí que comparte el planteamiento de la nueva historia cultural que considera que “aquello que antes se consideraba inmutable, se ve ahora como una “construcción cultural” sometida a variaciones en el tiempo y el espacio” (Burke, 1993: 14); así como por su “preocupación por lo simbólico y su interpretación” (Hernández, 2010: 417). El ánimo no es otro que la simple pretensión de ser partícipe de este espíritu que preconizaba Braudel y otros muchos historiadores, aquél que intenta comprender la historia en su globalidad, aplicado en este caso al fenómeno de la world music en el Mediterráneo en su máxima amplitud. Sin pretender ser una interpretación definitiva, este trabajo tiene como

objeto abrir nuevas perspectivas y nuevos enfoques sobre un fenómeno musical que necesita muchas más lecturas que la de simple etiqueta comercial. Un enfoque que coincide plenamente con la idea de “afrentar el fenómeno musical teniendo en cuenta sus intrínsecas implicaciones culturales” (Martí, 2000: 43).

El período analizado en esta tesis comprende de 1987 a 2007 e implica elementos de las tres fases del tiempo braudeliano, así como el requisito de prestar atención a las relaciones humanas y a los sujetos, incluyendo la construcción, uso y manipulación de símbolos e imágenes de la memoria individual y colectiva. Por poner un ejemplo, de qué otro modo podemos comprender el conjunto de significados que encontramos en *1,2,3 Soleils* (1998, Barclay), el famoso disco de Khaled, Rachid Taha y Faudel, cantantes argelinos o de origen argelino radicados en Francia que son un gran referente para la comunidad magrebí residente en Francia y para la world music. Este disco fue grabado durante el concierto en vivo celebrado en el Palais Omnisports de Paris-Bercy en 1998, con arreglos y producción del británico Steve Hillage para el sello discográfico

Capítulo II

francés Barclay, el cual forma parte del conglomerado de Universal Music, responsable último de su distribución a nivel internacional. Un ejemplo que muestra perfectamente como la relevancia social de una música depende de su contextualización en un marco espacio-temporal concreto.

2.2.2. Cultura y estudios culturales.

La noción del tiempo histórico debe complementarse con el estudio de los actores y su capacidad de agencia, el cual ha sido y es uno de los principales temas de estudio de los denominados estudios culturales, los mismos que han postulado desde sus inicios la ruptura de las lógicas modernas en sus planteamientos metodológicos y analíticos. Ambos hechos resaltan y justifican la importancia que tiene esta disciplina en mi posicionamiento teórico. Hablar de una escena musical surgida a finales del siglo XX implica hacerlo sobre sus protagonistas, sus actores –incluido el público- y sus agentes, y partiendo de un discurso no sometido a los patrones lógicos de la modernidad. En este sentido podemos ver como en muchas ocasiones,

cuando se habla de world music, aparece ligada a la identidad cultural y, aunque ésta sea un elemento significativo de este término, no podemos entenderla como un simple arquetipo más de los estados-nación modernos, incluyendo su modo de actuar frente a los grupos minoritarios. Necesitamos superar esta lógica moderna y enfrentarnos a sus nuevas expresiones y articulaciones, un reto al que los estudios culturales intentan dar respuesta. Lawrence Grossberg justificaba, ya en el año 1996, la necesidad de superar la lógica moderna al hablar de la cuestión de la identidad y ponía de relieve la función transgresora de esta disciplina, la cual tuvo su inauguración oficial como disciplina académica con la fundación del Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham en 1964 por Richard Hoggart. Por su parte, Richard Johnson considera que los estudios culturales destacan por su versatilidad teórica y por la importancia que le conceden a la crítica (1986-87: 38)

A pesar del auge de esta disciplina, Ziauddin Sardar y Born van Loon señalan la dificultad existente a la hora de definir los estudios culturales, una situación que no impide el hecho de que no todo

Capítulo II

tiene cabida y de que no puedan referir cualquier cosa. La validez académica de estos estudios está avalada por su trayectoria dentro del mundo universitario, con un retraso considerable dentro del estado español en relación con otros países, y por los trabajos de autores tan influyentes como por ejemplo Raymond Williams, Stuart Hall o Paul du Gay entre muchos otros nombres. Saradar y van Loon consideran que las principales características de los estudios culturales se corresponden con sus principales objetivos. Estos serían los siguientes:

- 1) Exponer las relaciones de poder y examinar el modo en que estas relaciones influyen y dan forma a las prácticas culturales.
- 2) Comprender la cultura en toda la complejidad de sus formas y analizar el contexto político y social en el que se manifiesta.
- 3) Los estudios culturales se proponen ser una empresa a un tiempo intelectual y pragmática.
- 4) Intentan exponer y conciliar la división del conocimiento entre las formas de conocimiento tácito (es decir, de conocimiento intuitivo basado en las culturas locales) y objetivo (supuestamente universal).

- 5) Se proponen comprender y cambiar las estructuras de dominación en todas partes, pero sobre todo en las sociedades capitalistas industriales (2005:9).

Después de leer estos objetivos, llegamos a la conclusión de que los estudios culturales pueden abordar casi todo y que requieren de las contribuciones de otras disciplinas, como señalaba Braudel. De forma paralela, implican que el investigador esté dispuesto en ampliar sus horizontes y aceptar las aportaciones procedentes de otros campos, así como la revisión crítica y constante de sus categorías analíticas. Marc Augé expresa acertadamente esta predisposición del estudioso con su convencimiento de que “el etnólogo sólo produce un saber aproximativo, que sus categorías conceptuales son criticables y revisables, que el trabajo de los etnólogos está influido a la vez por el momento histórico de su observación y por el estado de su disciplina en ese mismo momento” (2004:108). Una reflexión que podemos hacer extensiva a todas las disciplinas y a todo investigador en activo o en ciernes. Esta misma refuerza aún más el carácter interdisciplinar de esta

Capítulo II

tesis doctoral y su necesidad de sustentarla sobre planteamientos teóricos diversos.

El peligro principal de este planteamiento es el de adentrarse en una marisma teórica sin fin, pudiendo provocar, paradójicamente, que cuanto más se intenta comprender y analizar en su conjunto el objeto elegido, más se puede alejar uno del mismo. Por otro lado, el principal obstáculo es cómo entendemos y empleamos la noción, idea o concepto de cultura, la cual representa el nudo gordiano para poder definir el campo de estudio de esta disciplina, los estudios culturales. Como dice Terry Eagleton, la palabra cultura “registra dentro de su desarrollo semántico el tránsito histórico de la humanidad” (2001: 12) y, al mismo tiempo, “contiene en sí misma una tensión entre producir y ser producido” (2001: 18).

Saradar y van Loon citan en su libro algunas de las principales definiciones que se le han dado al concepto de cultura, entre ellas destacan dos:

- La definición que sir E.B. Taylor empleó en su libro *Primitive Cultures* (1871) y que dice: “La cultura es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad”.
- La definición de Raymon Williams que establece que la cultura es un modelo de comunicación con estas palabras: “La cultura incluye la organización de la producción, la estructura de la familia, la estructura de las instituciones que expresan o rigen las relaciones sociales y las formas características que utilizan los miembros de la sociedad para comunicarse” (2005: 4-5).

Ambas definiciones, se complementan perfectamente con la Declaración de México sobre las políticas culturales aprobada por la UNESCO en el año 1982, que consensuó los siguientes puntos sobre el concepto de cultura:

Capítulo II

- “que, en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias,
- que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos” (1982: 1).

Personalmente me siento identificado con estas interpretaciones amplias del término cultura, y estoy convencido de que son las más eficaces para afrontar el análisis de manifestaciones culturales en un sentido global, y no enclaustrado en límites claros y ortodoxos. La permeabilidad de los marcos teóricos ha de ser nuestra gran arma y no un obstáculo. Sin embargo, a pesar de tener este convencimiento, considero oportuno centrarme,

aunque sea de forma breve y sintética en cómo Stuart Hall abordó el concepto de cultura.

2.2.3. Stuart Hall: cultura y representación.

Stuart Hall cuando habla de la aparición de los estudios culturales, afirma que la palabra cultura fue el punto de convergencia de las diferentes interpretaciones y propuestas teóricas, revelando desde un primer momento un problema de definición. Él considera que el término cultura “remains a complex one-a site of convergent interests, rather than a logically or conceptually clarified idea. This ‘richness’ is an area of continuing tension and difficulty in the field” (1980: 59). Años más tarde, este mismo autor continuaba incidiendo en la dificultad de definir el concepto de cultura, escribiendo: “Culture’ is one of the most difficult concepts in the human and social sciences and there are many different ways of defining it” (1997: 2).

Como se desprende de ambas citas, la riqueza de interpretaciones del concepto cultura es demasiado amplia y se halla sujeta a la evolución del pensamiento humano y su contexto socio-cultural.

Capítulo II

Una característica muy presente cuando hablamos de música, siguiendo a Josep Martí: “a menudo se habla de la música como de un lenguaje universal. Esto no es cierto. De igual manera que hay una gran diversidad de lenguas, también hay una gran diversidad de músicas. No basta con escucharlas para comprenderlas. Cada música tiene su código particular. Cada música tendrá unos significados concretos y unos valores específicos según el contexto social de donde proceda” (2002: 255).

Es interesante ver como Stuart Hall intentó clarificar esta cuestión y a que conclusiones llegó en 1980. Ese año Stuart Hall publicó un interesante artículo donde analizaba e interpretaba las sugerentes formulaciones que podemos encontrar en *Long Revolution* de Raymond Williams, llegando a dos conclusiones: “If this first emphasis takes up and re-works the connotation of the deliberately anthropological, and emphasizes that aspect of ‘culture’, which refers to social practices. It is from this second emphasis that the somewhat simplified definition-‘culture is a whole way of life’-has been rather too neatly abstracted” (Hall, 1980: 59-60).

La potencia de estas interpretaciones, tal y como sostiene Stuart Hall, radica en la consideración de dos elementos, consciencia y condiciones, en torno al concepto de experiencia. Richard Johnson añade la noción de subjetividad a la de consciencia, considerando que los estudios culturales son “about the historical forms of consciousness or subjectivity, or the subjective forms we live by, or, in a rather perilous compression, perhaps a reduction, the subjective side of social relations” (1986-87: 43). El peligro citado por este autor es evidente, sobre todo cuando abordamos el estudio de la cultura y de su impacto e influencia. Sin embargo, no podemos negar que en demasiadas ocasiones resulta muy difícil establecer qué es aquello meramente subjetivo y qué es aquello compartido colectivamente. En este sentido nos podemos preguntar qué criterios podemos definir para establecer si determinadas músicas son percibidas como mediterráneas; y si éstos son colectivos o subjetivos. ¿Cómo podemos saber qué significados o posturas ideológicas y estéticas traspasan la subjetividad para alcanzar la colectividad?. Realmente es una cuestión espinosa y de difícil respuesta debido a la multitud de factores y de agentes a considerar. Un ejemplo sería la figura

Capítulo II

de la mallorquina María del Mar Bonet, en cuya trayectoria profesional encontramos claras evidencias de que ella se considera partícipe e intérprete de música mediterránea, al igual que la cantante sarda Elena Ledda entre otros músicos, pero siempre desde la localidad. En todos estos casos, la localidad posee claros rasgos identitarios propios que se proyectan en el mediterraneismo en un intento de justificar y preservar su propia localidad frente a las presiones culturales ejercidas por conglomerados que actúan bajo el nombre de “cultura española” y “cultura italiana” respectivamente.

Sin embargo, la presencia del aspecto ideológico pone contra las cuerdas la interpretación de Williams. Stuart Hall considera que Levi-Strauss desde el estructuralismo aportó tres divergencias respecto al posicionamiento de Williams. Éstas son:

- “First, he conceptualized ‘culture’ as the categories and frameworks in thought and language through which different societies classified out their conditions of existence.

- Second, he thought of the manner and practice through which these categories and mental framework were produced and transformed, largely on an analogy with the ways in which language itself –the principal medium of ‘culture’-operated. He identified what was specific to them and their operation as the ‘production of meaning’: they were, above all, signifying practices.
- Third, he largely gave up the question of the relation between signifying and non-signifying practices –between ‘culture’ and ‘not-culture’, to use other terms-for the sake of concentrating on the internal relations within signifying practices by means of which categories of meaning were produced” (Hall, 1980: 65).

La contraposición de ambos paradigmas, el estructuralismo y el culturalismo con sus divergencias y convergencias, nos lleva a la misma conclusión que expuso Stuart Hall. Ambos no son autosuficientes para poder abarcar las problemáticas culturales, como se evidencia en los ejemplos de María del Mar Bonet y Elena Ledda. En realidad,

Capítulo II

estamos ante la confrontación entre “the logic of thinking and the ‘logic’ of historical process” (1980: 72). Ambas lógicas se nutren de las construcciones de significados, sean individuales o colectivos, y como éstos circulan, se difunden y se representan. “In any culture, there is always a great diversity of meanings about any topic, and more than one way of interpreting or representing it. Also, culture is about feelings, attachments and emotions as well as concepts and ideas” (Hall, 1997: 2). No obstante, la síntesis de ambas lógicas es el paso necesario e imprescindible para poder abordar la temática cultural en su pleno sentido. La importancia de este debate también está presente en los estudios de música popular urbana. En este sentido es muy significativo el capítulo del libro *Performing Rites* titulado “The Value Problems in Cultural Studies”, en el que Simon Frith (1998: 3-20) reflexiona sobre la problemática y la tensión que se establece entre la objetividad y la subjetividad en el proceso de valoración sobre lo popular. “But if value judgments in popular culture make their own claims to objectivity (to being rooted, that is, in the quality of objects), their subjectivity can't be denied either –not, however, by banal reference to people having their own

(essentially irrational) likes and dislikes, but because such judgments are taken to tell us something about the person making them” (Frith, 1998: 4).

La construcción y aplicación de los juicios de valor que utilizamos se nutren del choque de las dos lógicas citadas por Stuart Hall, una tensión dialéctica aún más compleja si tenemos en consideración el papel de la experiencia y de la subjetividad individual y colectiva. De aquí la importancia de saber conjugar ambos paradigmas en la construcción de uno nuevo, el cual ha de aunar la experiencia y la ideología de nuestros actos, acciones y representaciones, enmarcados y dotados de significado por nuestra realidad cotidiana y nuestra herencia histórica. Los entramados culturales que podemos establecer y confrontar son partícipes de todo lo expuesto, y es muy revelador ver cómo se expresan mediante la música, entendida ésta como hecho cultural y hecho social (Martí, 2000: 57).

2.2.4. El circuito cultural.

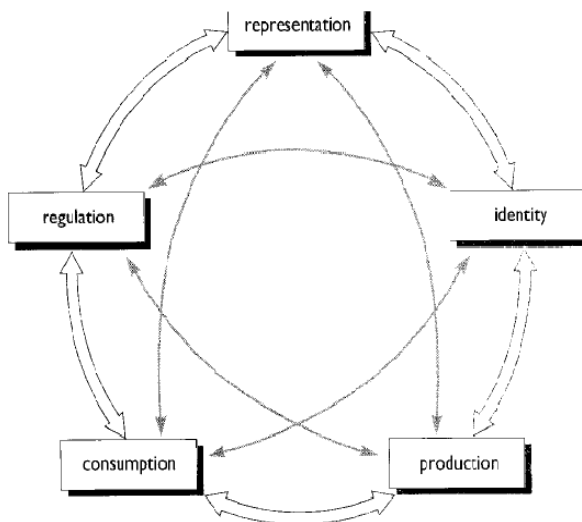
Tal y como se desprende del apartado anterior, el reto que supone la necesidad de combinar los dos paradigmas sintetizados por Stuart Hall, encuentra una poderosa herramienta en la propuesta teórica que podemos encontrar en el célebre libro *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman* (1997). En su introducción, escrita por Paul du Gay, aparece el siguiente párrafo:

“The aim of this book is to introduce you to both these strands of the contemporary turn to culture –the substantive and the epistemological- and to do so through the medium of a particular case-study: that of the Sony Walkman. Through the Walkman example we hope to show you not only how and why cultural practices and institutions have come to play such a crucial role in our lives in the present, but also to introduce you to some of the central ideas, concepts and methods of analysis involved in doing a ‘cultural study’”(1997: 2).

La propuesta teórica del citado libro pivota sobre el modelo basado en la “articulation of a number of distinct processes whose interaction can and does lead to variable and contingent outcomes. By the term ‘articulation’ we are referring to the process of connecting disparate elements, under certain conditions” (du Gay et al., 1997: 3). Es decir, se basa en el circuito de la cultura, un modelo teórico desarrollado embrionariamente durante la década de 1980, llegando a su madurez en la década de 1990. Chris Barker define este concepto con las siguientes palabras: “The idea of a ‘circuit of culture’ has developed from the debates about cultural materialism and specifically the relationship between the economy and culture. The metaphor of the circuit of culture is an attempt to move away from the determinism and reductionism implicit in the Marxist ‘base and superstructure’ model while retaining an explanatory link between material and cultural production and consumption” (2004:22).

Para Paul du Gay, el circuito de la cultura se sustenta en cinco procesos culturales que se interrelacionan entre sí: representación, identidad, producción, consumo y regulación (1997:3).

Capítulo II



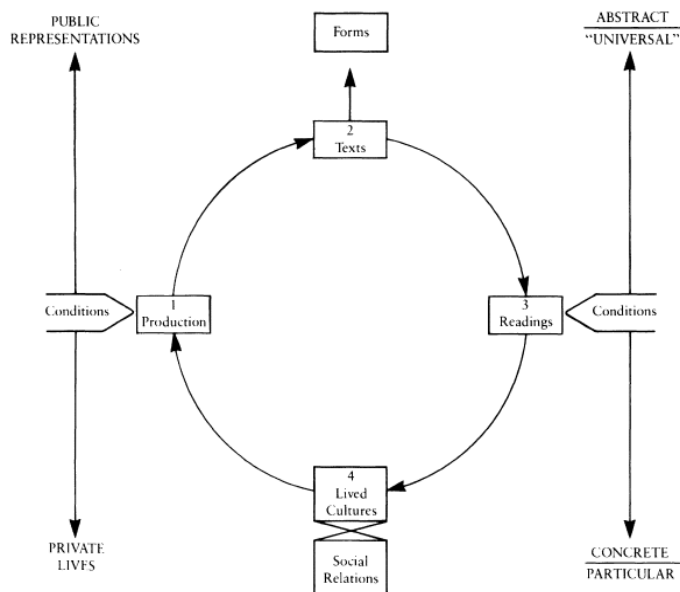
The circuit of culture

Fuente: Paul du Gay et al.: *Introduction en Doing Cultural Studies* (1997:3)

Es evidente la potencia de esta herramienta aplicada a los procesos culturales, permitiéndonos discernir entre significado, práctica, recepción, representación y descripción del hecho cultural. Para Chris Barker “the advantage of the circuit of culture metaphor is that it allows for analysis of the specificities of each moment of the circuit while at the same time considering the relations between them” (2004: 22), aunque tiene peligros y riesgos evidentes si no somos capaces de valorar de forma equilibrada la importancia del hecho cultural en cada parte del

proceso. Dentro de esta perspectiva, se revela fundamental el modelo de *encoding/decoding* formulado por Stuart Hall a finales de la década de 1970 y principios de la de 1980. Según Chris Baker, este modelo de comunicación en términos generales sugiere que “whatever analysis of textual meanings a critic may undertake, it is far from certain which of the identified meanings, if any, will be activated by actual readers/audiences/consumers” (2004: 58).

Richard Johnson cuando habla de circuitos de capital y circuitos de la cultura tiene en cuenta el pensamiento marxista. Intentando de este modo la representación de un circuito de producción, circulación y consumo de productos culturales. El cual se basa en el diagrama que aparece a continuación:

Capítulo II

Fuente: Richard Johnson, What is Cultural Studies Anyway?.

(1986-87. 47)

Richard Johnson opina que “each box represents a moment in this circuit. Each moment or aspect depends upon the others and is indispensable to whole. Each, however, is distinct and involves characteristic changes of form”. El diagrama que él emplea difiere del de Paul du Gay, a pesar de tener muchas similitudes. No olvidemos que Johnson hace referencia a este concepto a mediados de la década de 1980, y en cambio, Paul du Gay lo hace a mediados de la década de 1990. Sin embargo, considero preciso destacar cómo

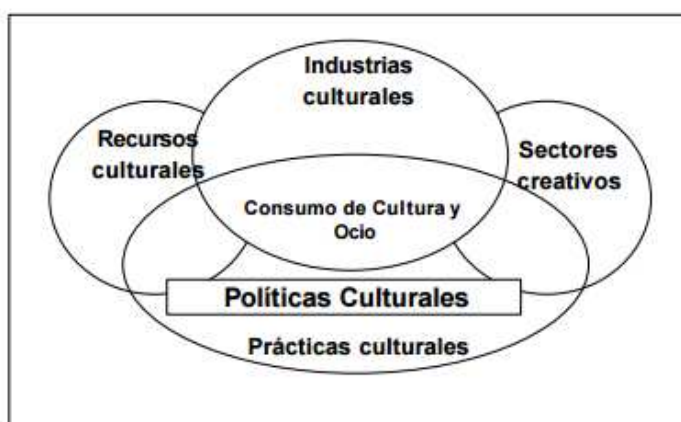
Johnson distingue claramente la diferencia entre universal/abstracto y concreto/particular. Una distinción muy importante a la hora de hablar de cultura global o cultura globalizada y de cómo los actores locales pueden participar del escenario global en la producción de textos y lecturas. Para los estudios culturales, el concepto de texto es entendido como “anything that generates meaning through signifying practices. That is, a text is a metaphor that invokes the constitution of meaning through the organization of signs into representation” (Barker, 2004: 199). En cuanto a la idea de lectura, en el marco de los estudios culturales ésta es una metáfora utilizada como sinónimo de “practices associated with the interpretation of texts” (Barker, 2004: 172).

De forma paralela, podemos observar la complementariedad de esta propuesta con los postulados de la economía de la cultura o del arte, una disciplina que tiene como objeto analizar las relaciones que se producen entre la cultura y el ámbito económico, especialmente en los procesos de producción, distribución y difusión. Bruno Frey opina que la economía del arte “ha alcanzado el

Capítulo II

puesto de una disciplina de primer orden dentro del *enfoque económico de las ciencias sociales*. Este enfoque está basado en un estudio sistemático de la interacción entre el comportamiento de los individuos y las instituciones de la sociedad” (2000: 9).

La riqueza de la diversidad cultural y del reconocimiento de la otredad se puede medir con la convivencia e interacción de múltiples lecturas y significados sobre el mismo texto. Sin embargo, debemos ser conscientes de la presencia de relaciones desiguales tanto en el proceso de recepción como en los de circulación y producción. Procesos que se interrelacionan dentro de los sectores culturales como se puede observar en el siguiente cuadro.



Fuente: Pau Rausell y Salvador Carrasco (2003: 13)

Este cuadro elaborado por Rausell y Carrasco evidencia cómo el circuito de la cultura es una herramienta perfectamente adaptada para los productos culturales. Comprender la función de los mismos y el papel que desarrollan dentro de las sociedades actuales evidencia la necesidad de una interdisciplinariedad. Destaco este aspecto al partir de la premisa que la world music fue concebida inicialmente como un producto cultural más pensado para satisfacer las demandas del público occidental que a audiencias potenciales con una herencia cultural diferente, residentes o no dentro de estas sociedades. Un producto que progresivamente fue ampliando su función inicial y, en consonancia, implicando una mayor complejidad en su análisis. Por este motivo, considero que ser consciente de la multidimensionalidad de aspectos reconocidos por la economía de la cultura, más otras aproximaciones, es un requisito previo a la investigación.

La necesidad de considerar las problemáticas asociadas a la circulación de los productos culturales se percibe claramente en el mundo de la industria musical y en cómo ésta articula sus procesos de producción, distribución y recepción. Procesos

Capítulo II

controlados en gran parte por agentes procedentes del mundo occidental o residentes en el mismo, aunque es verdad que el papel cada vez mayor de Internet y de otros factores está influyendo claramente en la reconfiguración de estos procesos. La gran ventaja de este modelo teórico es su flexibilidad y su capacidad de adaptación a los cambios. No obstante, no estamos exentos de peligros. Para entender las transformaciones es preciso “to understand specific conditions of consumption or reading. These include asymmetries of resources and power, material and cultural” (Johnson, 1986-87: 47). Es decir, tenemos que tener la habilidad suficiente para evitar confundir el análisis concreto con el análisis en conjunto, reconociendo en todo momento las posibles asimetrías y desigualdades, las cuales siempre existen. Esta consideración es acorde con la reflexión de Bruno Frey, quien opina que es necesario considerar el modelo de comportamiento humano, el cual ha de distinguir “cuidadosamente las preferencias, es decir, lo que la gente desea, de las restricciones, como son las impuestas por las instituciones sociales, los ingresos, los precios y el tiempo disponible” (2000: 10-11). La situación descrita debe mucho al uso del

lenguaje, mediante el cual establecemos y articulamos asociaciones de significados relacionados a los procesos de creación y circulación de los productos culturales. Stuart Hall sostiene que el lenguaje opera como un sistema de representación ya que:

“in language, we use signs and symbols whether they are sounds, written words, electronically produced images, musical notes, even objects- to stand for or represent to other people our concepts, ideas and feelings. Language is one of the ‘media’ through which thoughts, ideas and feelings are represented in culture. Representation through language is therefore central to the processes by which meanings is produced” (1997: 1).

Un postulado que comparto plenamente y que se adapta perfectamente al circuito de la cultura. Del mismo modo, la aplicación de este modelo al estudio de los fenómenos musicales puede ser de gran utilidad si tenemos en cuenta la dimensión social de la música, cuyo uso “está regulado por reglas y

Capítulo II

principios conscientes o inconscientes de cuyo estudio no se puede desentender la musicología” (Martí: 1995).

Al mismo tiempo, este modelo teórico permite explorar y ahondar en la comprensión de la world music, trascendiendo la mera enumeración de músicos y discos catalogados como tal, e intentado comprender el por qué de su catalogación y su papel dentro de los procesos de identidad y representación de la diversidad mundial, concretamente aquí, del Mediterráneo. A su vez, pone en nuestro punto de mira los procesos de producción y recepción o consumo, así como los procesos regulatorios. Este último punto no es una cuestión baladí: la regulación, sea jurídica, moral u ética, puede favorecer o establecer cortapisas a los procesos de circulación cultural, fomentando un determinado consumo de productos culturales e intentando marginar o menospreciar el de otros. En este sentido, un claro ejemplo son las dificultades legales que se pueden establecer a la hora de organizar un concierto o festival, a la reproducción musical en espacios públicos o privados, o aquellas medidas establecidas por las políticas públicas que determinan cuotas de

representación y potencian determinadas políticas culturales. Una muestra de lo expuesto es el diseño, implementación y ejecución de políticas culturales por parte de la Generalitat de Cataluña, las cuales tienen en *el Llibre Blanc de les Indústries Culturals de Catalunya* (2002) su principal referente, o la acción de la Bureau Export Francesa. Ambos ejemplos tienen en la world music un campo de acción concreto. En el portal Catalunya Creativa se pueden reproducir los recopilatorios de *World Music from Catalonia*, y desde la versión inglesa del portal francés se puede consultar una base de datos de músicos según la categoría seleccionada, incluida la denominada *World*.

En definitiva, el circuito de la cultura pretende conjugar los dos enfoques más empleados para entender la palabra “cultura”: la cultura entendida como una forma de vida y la cultura asumida como la producción y circulación de significados. Enfoques con una alta tendencia a establecer tensiones entre sí (du Gay et al., 1997: 13). Por este motivo, esta herramienta teórica constituye uno de los pilares del enfoque elegido por mi persona para poder realizar esta tesis doctoral, el cual debe complementarse con

otros tomados de la etnomusicología, de los estudios de música popular urbana y de la antropología con el objetivo de poder mostrar una visión panorámica del tema objeto de análisis.

2.3. Antropología, etnomusicología y estudios de música popular urbana.

2.3.1. Visiones antropológicas.

Las aportaciones de la antropología a esta tesis doctoral son muy valiosas ya que “el objeto intelectual de la antropología, a saber, las relaciones entre unos y otros tal como se piensan e instituyen en un medio determinado” (Augé, 2004: 123) es acorde al planteamiento global de esta tesis. El observador ha de contextualizar el objeto de estudio y, al hacerlo, participa en la construcción del mismo, sea de forma voluntaria o involuntaria. La toma de consciencia del contexto nos pone de frente a una realidad actual: el contexto es mundial ya que hemos de prestar atención a las relaciones del objeto con el mundo en sus diferentes vertientes. Un esfuerzo agotador si tenemos en consideración la observación de Gordon Mathews, quien opina que

los siguientes conceptos de cultura: “the way of life of a people” y “the information and identities available from the global cultural supermarket”, sirven para describir aspectos cruciales del mundo actual, pero que son insuficientes para comprender lo que significa la palabra cultura (2000: 6). Este autor considera que la cultura se ha convertido en un problema del mundo contemporáneo que tiene la cuestión ¿de quiénes somos culturalmente? en el epicentro.

Esta pregunta, que podríamos considerar de carácter esencialista, nos pone en bandeja la necesidad de conocer la historia y entender el porqué de los diferentes relatos que podemos establecer en un determinado espacio temporal y geográfico. Una cuestión básica que encuentra en la antropología cultural, disciplina que “se ocupa de la descripción y análisis de las culturas –las tradiciones socialmente aprendidas- del pasado y del presente” (Harris, 1998: 14), una gran aliada. Para Marc Augé:

Capítulo II

“El espacio de la antropología es necesariamente histórico puesto que se trata precisamente de un espacio cargado de sentido por grupos humanos, en otras palabras, se trata de un espacio simbolizado. Esta simbolización, que es lo propio de todas las sociedades humanas, apunta a hacer elegible a todos aquellos que frecuentan el mismo espacio cierta cantidad de esquemas organizadores, de puntos de referencia ideológicos e intelectuales que ordenan lo social. Esos temas principales son tres: la identidad, la relación y, precisamente la historia. A decir verdad, están imbricados entre sí” (1998: 15).

La conjunción y combinación de los tres temas citados previamente puede dar lugar a múltiples lecturas e interpretaciones, más aún si tenemos en cuenta que “el campo de la antropología como estudio de las modalidades de las relaciones con el otro se amplía sin cesar” (Augé, 1998: 25). El principal factor de ampliación de este campo de estudio es la globalización y sus efectos en las

sociedades contemporáneas, especialmente si nos centramos en sus dinámicas culturales.

Ulf Hannerz considera que la antropología no está exenta de fisuras ante la diversidad de conceptos de cultura, un hecho que le lleva a considerar la existencia de tres grandes líneas que la antropología ha tratado de combinar. Éstas son:

- La primera es que la cultura se aprende, se adquiere en la vida social.
- La segunda es que está integrada de alguna manera, formando un conjunto bien encajado.
- La tercera es que nos llega empaquetada de formas diversas, diferentes según el colectivo humano, y que como regla general estos colectivos pertenecen a un territorio. (Hannerz, 1998: 23)

Tampoco podemos obviar como los cambios que han tenido lugar en las últimas décadas han influido en la evolución de la antropología. Giovanni Da Col señala que dos grandes giros han influido en la antropología como disciplina:

Capítulo II

- 1) “A so-called “ontological” one, aiming to recalibrate the content of what the notion of “alterity” (of people, of concepts) entails and examining the effects of this analytical process on the very reconception of humanity, sociality, self, and non-self;
- 2) and “ethical” turn, which tackles anthropologist’s obligations towards informants in situations of radical uncertainty and suffering, yet also questions whether society or forms of life can be conceived at all without understanding people’s underlying commitments to ideas of the good, suffering, virtue, or like itself” (2014: i).

Estos dos giros, junto a lo expuesto previamente, convergen perfectamente hacia la propuesta formulada por Marshall Sahlins al sugerir el pensar de otro modo sobre el esquema cultural. Una forma de pensar que tuviera presente la apreciación antropológica de la existencia de la diversidad de énfasis culturales, junto a la comprensión de que representan diferentes integraciones institucionales del esquema simbólico (1988: 208-209). Esta diversidad de énfasis y

prismas está más presente que nunca y no sólo influye a la antropología, sino también a todas las ciencias sociales, incluida la etnomusicología.

2.3.2. El estudio del fenómeno musical y su complejidad.

Poder definir qué es la etnomusicología no es algo simple, sin embargo, creo que las palabras de Francisco Cruces sobre la propuesta de Alan Merriam, basada en la “música como cultura”, me parecen muy acertadas: “Si algo resulta distintivo de esta tradición disciplinar es precisamente esa aspiración siempre tentativa a iluminar la música desde su ligazón con la totalidad de la vida social; pero también a la inversa, la de ayudar a entender cada cultura particular a partir de los *insights* que proporciona esa peculiar vía de entrada al mundo que es el sonido musical” (2001: 13).

La amplitud de ámbitos de acción y sus múltiples posibilidades de la etnomusicología se reflejan perfectamente en las definiciones que Timothy Rice hace sobre esta disciplina. El listado que nos propone este autor es el siguiente:

Capítulo II

- Ethnomusicology is the study of why, and how, human beings are musical.
- Ethnomusicology is the study of all of the world's music.
- Ethnomusicology is the study of groups of people making music.
- Ethnomusicology is the comparative study of human musical diversity based on fieldwork and musical ethnography.
- Ethnomusicology is the study of traditional, non-Western, or world music.
- Ethnomusicology is the study of music in (or as) culture.
- Ethnomusicology is the study of humanly organized sound.
- Ethnomusicology is the study of music and the sound environments in which it is made.
- Ethnomusicology is the study of people making music.
- Ethnomusicology is the study of human musicking.
- Ethnomusicology is word-based, reasoned discourse about all music.

- Ethnomusicology is the study of world music by any means, verbal and nonverbal.
- Ethnomusicology is an academic discipline based on reasoned discourse in words about the full range, in all places and time periods, of human music and music making (Rice 2014: 9-10).

Este amplio abanico de opciones es fruto de la evolución de la etnomusicología como disciplina, que Ramón Pelinski sintetiza perfectamente en el siguiente párrafo:

“Después de la Segunda Guerra mundial, la musicología comparada, rebautizada por J.Kunst (1959) como 'etnomusicología', se reorientó en los Estados Unidos hacia una forma de antropología de la música (Merriam 1964), integrando dentro de sus procedimientos el estudio del rol de la música en una sociedad y de su interacción con el contexto cultural, histórico y social, como momentos constitutivos de la disciplina” (1995).

Capítulo II

Me gustaría resaltar que para poder entender la world music, considero necesario que debemos tener en cuenta dos de las muchas premisas que estableció John Blacking en *How Musical is Man?* (1973)³:

- “Los venda me enseñaron que la música nunca puede entenderse como una cosa en sí misma, y que toda música es música popular, en la medida en que, sin asociaciones entre las personas, no se puede transmitir ni dotar de sentido” (Blacking 2006: 25).
- “Las divisiones al uso entre música culta y música popular son inadecuadas y engañosas como herramientas conceptuales” (Blacking 2006: 31).

En ambas premisas podemos leer música popular, no obstante, el poder definir qué significa cultura popular, y en consonancia, música popular o música popular urbana no es algo sencillo⁴. En este

³ Utilizo la edición en lengua castellana, Blacking: 2006.

⁴ El término anglosajón *popular music* ha sido traducido dentro del ámbito académico español por el de músicas populares urbanas. A pesar de esta adopción terminológica, las incoherencias continúan prevaleciendo.

sentido vemos como C. Lee Harrington y Denise D. Bileby afirman que:

“The study of popular culture today takes place within a wide variety of disciplines and theoretical frameworks. While it is difficult to categorize all approaches, if one were to take a snapshot of the academy in the late twentieth century the photo reveal at least three predominant schools of thought: the growing field of Cultural Studies, the Production of Culture perspective, and the Popular Culture Studies tradition. These perspectives share a belief in the legitimacy of pop culture research but have different underlying assumptions about the nature and consequences of the processes of cultural production and consumption” (2001: 3).

Para los estudios de música popular urbana, la tarea de definir su área de estudio tampoco ha resultado nada liviano. Jean-Nicolas de Surmont, consciente de esta problemática, intenta aportar una solución semántica sobre estos términos y otros relacionados con la canción *-folk music, folksong,*

Capítulo II

chanson populaire, o *omercial song*-, comparándolos entre el contexto francés y el anglófono. Él apuesta por la siguiente aclaración:

“The word pop in musical terminology could refer to two things. On one hand, Pop would be the colloquial contraction of popular music but distinguished from pop-rock. According to Rey-Debove and Gagnon, pop-music, preceding pop-rock, (also written pop' music or pop music) is a movement of popular music originating from folksong, jazz and rock and roll, represented by Bob Dylan and the Beatles [...] On the other hand, always used as a noun, pop music, according to the Collins Dictionary of the English Language entry, would have to be considered as a hyperonym for pop-rock and pop-music, because no distinction is made between the two types of music” (2008:80).

En 1990, Richard Middleton en *Studying popular music* cita las variantes de uso del término popular agrupadas por Frans Birrer en cuatro categorías principales:

1. Normative definitions. Popular music is an inferior type.
2. Negative definitions. Popular music is music that is not something else (usually 'folk' or 'art' music).
3. Sociological definitions. Popular music is associated with (produced for or by) a particular social group.
4. Technologic-economic definitions. Popular music is disseminated by massmedia and/or in a mass market. (1990: 4)

Richard Middleton considera que ninguna de ellas es lo suficientemente útil a la hora de analizar la música popular urbana, ya que la "Popular music' (or whatever) can only be properly viewed within the context of the whole musical field, within which it is an active tendency; and this field, together with its internal relationships, is never still it is always in movement" (1990: 7). Una opinión que comparto plenamente.

Capítulo II

Por su parte, Philip Tagg define la música popular con cuatro características principales. Éstas son:

1. "Conceived for mass distribution to large and often socioculturally heterogeneous groups of listeners,
2. Stored and distributed in non-written forms,
3. Only possible in an industrial monetary economy where it becomes a commodity and
4. In capitalist societies, subject to the laws of 'free' enterprise, according to which it should ideally sell as much as possible to as many as possible" (1982: 41).

La definición de Tagg ubica plenamente el estudio de las músicas populares urbanas dentro de la cultura de mercado y los esquemas de la industria de la cultura y la comunicación. Ramón Zallo define esta industria como "el conjunto de ramas segmentos y actividades productoras y distribuidoras de bienes y servicios con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a

los mercados de consumo con una función de reproducción ideológica y social” (Cit. por Rausell y Arroyo, 2003: 13).

Al mismo tiempo, la concepción de Philip Tagg también facilita la relación de la música con los *mass media*⁵ (TV, radio, publicidad, cine...) y su papel dentro de la cultura de masas⁶. Por su parte, Roy Shuker destaca las dificultades existentes para

⁵ “The mass media are those institutions of communication such as newspapers, magazines, television and the film industry that produce and distribute texts on a large scale in the context of capitalist modernity. The functions of the mass media might be seen as those of providing information, entertainment and education. In general the mass media can be understood in terms of texts (e.g. programmes), the relationship between texts and audiences (audience research), political economy (organizations/industry) and the wider patterns of cultural meaning that they contribute to and are constituted by” (Barker, 2004: 117).

⁶ “The critics of mass culture tend to over-emphasize aesthetics and the internal construction of cultural products assuming audience reaction from an analysis of texts. This is a position challenged by cultural studies research into cultural consumption which argues that meanings are produced, altered and managed at the level of use by people who are active producers of meaning. That is, rather than being inherent in the commodity, meaning and value are constructed through actual usage. In general, critics who stress the production of culture talk of ‘mass culture’ while writers who stress consumption prefers to call it ‘popular culture’” (Barker, 2004: 117).

Capítulo II

consensuar una definición sobre *popular music*, sin embargo, él señala tres grandes corrientes:

1. “Definitions placing an emphasis on ‘popular’.
2. Definition based on the commercial nature of popular music, and embracing genres perceived as commercially oriented.
3. Identification by general musical and non musical characteristics” (2002: 226-228).

Simon Frith, otro de los grandes teóricos de estos estudios, define la música pop con estas palabras: “pop music’ includes all contemporary popular forms –rock, country, reggae, rap, and so on” (2001: 94).

Josep Martí tampoco es ajeno a este debate, y según él: “la idea de música popular sólo adquiere sentido dentro de la dicotomía culto/popular o dentro de la tripartición música culta/tradicional/popular” (2000: 248). Para mí, la distinción entre música popular urbana, música clásica y música tradicional no se puede basar únicamente en la proyección comercial e industrial de la misma, todas ellas

participan de diferente modo e intensidad dentro del mercado. En todas estas categorías podemos encontrar ejemplos de cómo se han establecido estrategias de producción que tienen como objeto lanzar al mercado productos de consumo fácil y de éxito. Normalmente, éstos van dirigidos a nichos de consumidores muy determinados y de diferente forma, como por ejemplo: llenando espacios de emisión televisiva y radiofónica; ocupando líneas de prensa, productos accesibles en formato físico (CDs, DVDs, Blu-Ray, vinilo) y on-line (I-tunes, Spotify, Youtube...); agotando entradas y generando, muchas veces, un suculento *merchandising*. Es verdad que no podemos comparar el impacto económico y mediático que genera un lanzamiento musical de Madonna o Taylor Swift (pop), con las de Plácido Domingo (clásica), Miguel Poveda (popular/flamenco/world), Eliane Elias (jazz), Souad Massi (popular/folk/world), Sezen Aksu (world/ pop turco) o Pep Gimeno “Botifarra” (tradicional). No obstante, todos ellos tienen en común, junto a sus sellos discográficos y managers, su disposición a ser accesibles al mayor número posible de audiencias. En cierta medida, todo agente de la industria discográfica y de la música en vivo -músicos,

Capítulo II

productores, programadores, etc- tiende a enfrentarse al dilema entre producir, distribuir y programar aquel producto o contenido cultural que ha elaborado o seleccionado según sus propios criterios y gustos, o si por el contrario, debe someterse a criterios y gustos de claro sesgo mercantilista. Éstos últimos acostumbran a emplear de forma continuada la misma fórmula que les garantice ciertos beneficios durante un tiempo determinado. Personalmente, creo que ante esta expresión de la dimensión comunicativa de la música podemos establecer una triple categorización de la misma, la cual se divide en:

- Expresión “auténtica”, donde el agente musical muestra aparentemente su compromiso social, moral y ético con plena sinceridad, siendo percibido por el público como una persona “auténtic”⁷. Evidentemente, no hace referencia al uso de elementos técnicos propios de un género o estilo musical concreto.

⁷ Soy consciente de la ambigüedad y polisemia de este término. Simon Frith señala que el término de autenticidad es “el término más equívoco en la teoría cultural” (2001: 419)-

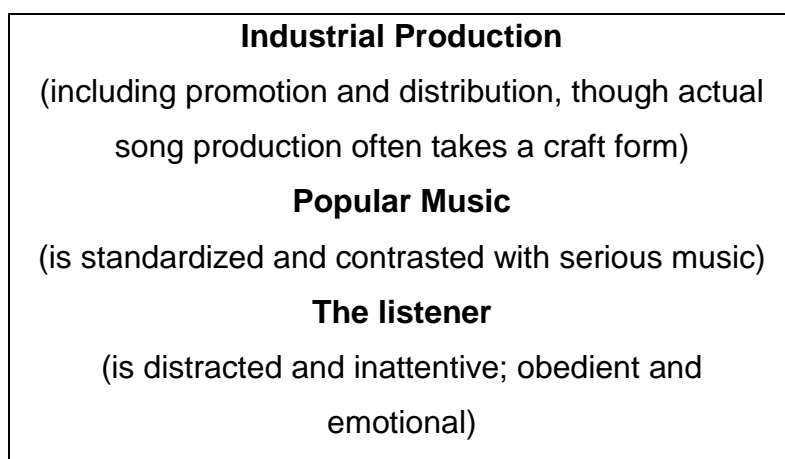
Una visión interdisciplinar

- Expresión “artística”, que valora la calidad de las letras y melodías del músico, así como sus habilidades vocales e instrumentales.
- Expresión del “*show business*” que valora la capacidad del músico a la hora de desenvolverse encima de un escenario y en los diferentes actos de *performance* y promoción, conectando en todo momento con el público ya sea mediante su participación en solitario o formando parte de un acto performativo diseñado meramente para la espectacularidad y el artificio.

Es posible la combinación de todas ellas y el grado de intensidad de cada una ofrece un amplio abanico de posibilidades. Sin embargo, el predominio de la expresión del *show business* tiende a utilizar las otras dos como simples máscaras y diluirlas hasta llegar a niveles mínimos, lo cual, no niega ni su validez como fenómeno musical, ni su calidad musical, ni la ausencia total de valores socio-culturales de diferente índole. Esta situación se podría aplicar a ciertos productos musicales que ya vienen prediseñados y enlatados desde una compañía discográfica determinada, como por

Capítulo II

ejemplo los grupos de fans, -pudiendo nombrar entre ellos a grupos como Take That, New Kids on the Blocks, Spice Girls, etc-, o aquellos que simplemente siguen un patrón establecido de antemano dirigido a un nicho de público concreto, como por ejemplo Sergio Dalma, David Bisbal, Amr Diab, Nancy Ajram o Laura Pausini. Esta situación es muy acorde con los aspectos negativos que se pueden establecer entre producción industrial y música popular, señalados por Theodor Adorno y comentados ampliamente por Brian Longhurst en *Popular Music and Society* (2007). En la Introducción del mismo, Longhurst sintetiza de forma muy simple y eficaz la crítica adorniana con el siguiente cuadro:



Fuente: Longhurst, 2007:8

Una visión interdisciplinar

Esta observación crítica ocupa un espacio muy extenso dentro de la conciencia individual y colectiva, siendo muchas veces el argumento principal del discurso que crítica ferozmente la homogeneización musical a causa de la producción industrial de la música y su posterior comercialización. No en vano, T. Adorno y M. Horkheimer en la década de 1940 denunciaban el hecho de que “the whole world is made to pass through the filter of the culture industry” (1993: 35). Por su parte, Brian Longhurst, propone que la música popular urbana, incluida la world music, puede ser examinada a partir de un esquema, que muestre las relaciones entre producción, texto y audiencia.

Production	Text	Audience
Takes place in a wider economic and institutional context	is structured	Reads the text in a social context

Fuente: Longhurst, 2007: 23

Capítulo II

Este esquema reconoce el aspecto comunicativo de la música, mediante el cual la música aporta su granito de arena a la construcción social de la realidad (Martí, 2000: 10). La música es comunicación y requiere tener presente como la lógica de lo material por sí misma no tiene sentido, “sus movimientos específicos y sus consecuencias precisas sólo pueden ser estipulados si se los combina progresivamente y con las coordenadas del orden cultural” (Sahlins, 1988: 205).

2.3.3. Los *mainstreams* llaman a nuestras puertas.

No es de extrañar que dentro de esta disciplina, normalmente, los investigadores tengan la tentación de vincular música popular urbana con cultura o corrientes *mainstream* y, a su vez, con su antagonista por antonomasia, el circuito alternativo o independiente, el cual también genera su propio *mainstream*. Sin embargo, nunca se pierde la referencia de que es un producto cultural cuya finalidad es ser consumido o accesible al mayor número posible de consumidores. Por este motivo no es sorprendente que el prefacio del libro *Redefining*

Mainstream Popular Music (Baker et al.: 2013)

comience diciendo:

“Music is a cultural medium frequently described as mainstream – a description most commonly applied to popular forms of music situated in the sociocultural context of a late modern global capitalism. Popular music is also understood as stylistically heterogeneous: it is made and consumed by people of all classes, ages, nationalities, races, ethnicities, genders and sexualities; it is produced using a multitude of acoustic and digital technologies; and it is distributed to multi- scale audiences, spanning mass commercial markets and independent local scenes. Often intersecting with broader cultural trends, the styles, cultures and consumption patterns of popular music have an irregularly combined, contextually varied and fluid effect on our perception of music as either being, or potentially becoming, mainstream” (Baker et al, 2013: VIII).

Capítulo II

Alison Huber define el concepto *mainstream* de este modo: “Mainstream is a particularly important category of value for popular music cultures, [...], which rehearses the full range of negative associations stereotypically attached to the concept. However, the term ‘mainstream’ is deployed in a variety of contexts, ranging from politics and social policy to cultural identity and popular culture, and emerging from academia, journalism, public debate and beyond” (2013: 3). Esta opinión pone especial énfasis en la necesidad de romper esta falsa dicotomía que establece entre la metáfora del *mainstream* como expresión de la cultura dominante o hegemónica que abarca todo el espacio imaginario posible, y la subcultura, expresión de lo subversivo y de lo marginal, -tal y cómo lo abordó Dick Hebdige en su conocido *Subculture: The Meaning of Style* (1979)-, que lucha por tener su propio espacio frente a la presión agobiante del primero. Tampoco podemos obviar el hecho de que esta concepción de Hebdige ha sido sometida a revisión tanto desde los estudios culturales como desde los estudios de música popular urbana. Ambas disciplinas son consciente de que el término *mainstream* tiene un amplio potencial en el análisis cultural ya que este

“describes something specific and particular: a space of cultural production and consumption with its own logics, practices and processes” (Huber, 2013: 5). Esta problemática o controversia se ha producido en el amplio debate sobre world music, uno de los argumentos que justifican su más feroz crítica se fundamenta en la opinión de que la cultura occidental hegemónica intenta imponer el consumo de aquellas músicas no occidentales, después de haberlas filtrado y manipulado según sus propios criterios mediante la industria musical. Aunque paradójicamente, podemos percibir como ante la globalización de los contenidos, multiplicados por el desarrollo y la omnipresencia de Internet, la cultura *mainstream* se ha amplificado de tal modo para que podamos decir que hay varios *mainstreams*, en función de diferentes criterios como pueden ser el geográfico, el contexto social, el sector cultural, etc. (Martel, 2011: 442)

Sin embargo, bajo mi punto de vista, etiquetar un producto como *mainstream* o no, puede implicar connotaciones negativas a parte de las positivas. Si algo es *mainstream* representa que es popular, si no es considerado como tal, en consecuencia, no es

Capítulo II

popular y por tanto no merece la pena consumirlo, limitando la oferta disponible. En cambio, el reconocimiento de diversos *mainstreams*, implícitamente amplía la gama de productos populares, aunque encierra el mismo peligro. También es verdad que todo producto o fenómeno musical puede alcanzar la consideración de *mainstream*. Además, no es menos cierto que muchos músicos han empezado bajo la consideración de producto de moda y que progresivamente se han podido ir alejando esta etiqueta, e incluso estigma, hasta ser reconocidos por tener una personalidad propia. Alejandro Sanz es un claro ejemplo de esta evolución sin dejar de ser *mainstream*, de igual modo, también podemos citar ejemplos de músicos considerados “alternativos” que se han convertido en referentes de moda, y en cierto modo, formar parte de alguno de los diferentes *mainstream* existentes, como por ejemplo Manu Chao.

Aún así, aunque el *mainstream* nos permita considerar las tendencias predominantes, no podemos generalizar este criterio como algo total a la amplia gama de músicas y músicos que participan

de las llamadas músicas populares urbanas, incluida la world music donde también participan músicas folk o tradicionales. Por esta razón, prefiero tener como referencia la premisa de Blacking de que toda aquella música que se escucha y es compartida es popular. Una música que implica un valor estético y ético, en muchos casos, esgrimido por diferentes agentes de forma sincrónica, o de forma diacrónica, según cada caso.

2.4. Consideraciones finales.

Todas estas consideraciones relativas al estudio de los fenómenos musicales puestas en combinación con los objetivos de los estudios culturales expuestos previamente, ponen de relieve aquello que Norbert Elias opinaba sobre la capacidad humana de construir símbolos. Kilminster opina que en la obra de Elias encontramos un mensaje al advertirnos de que todos los procesos y acontecimientos sociales son en realidad aspectos del mismo proceso social interconectados (1997: 13).

Capítulo II

La interconectividad social que defendía Elias también afecta al plano de la cultura o de lo cultural, ya que el primero no se puede comprender sin tener en cuenta el segundo. En consonancia con este argumento, es totalmente comprensible la dificultad que implica el desafío de la gestión de la diversidad cultural que ha intentado canalizar estos retos mediante los modelos de la multiculturalidad y de la interculturalidad. El hecho de asumir la diversidad cultural está implícitamente relacionado con el reconocimiento de la existencia de diferentes formas de comprender y circular por el mundo. Este reconocimiento revela que “la consciència de l’existència de diferents maneres d’adaptar-se, organitzar-se i entendre el món per part d’un determinat grup social és tan antiga com la història de la humanitat” (Beltrán, 2003: 18). Del mismo modo, “el contacte entre grups humans diversos situats en diferents territoris i al convivència de grups diferenciats en un mateix espai són tan antics com l’existència de la humanitat” (Beltrán, 2003: 25). Esta situación ha desembocado en el interés científico por conocer e identificar las diferentes realidades culturales y al desarrollo de la antropología social y cultural, considerada

tradicionalmente como la ciencia de la cultura. Al mismo tiempo, este interés ha sido capital en la génesis y desarrollo de los estudios culturales, poniendo de manifiesto la necesidad que han tenido y tienen las humanidades por renovar sus herramientas críticas de análisis y sus categorías. Stuart Hall considera que los estudios culturales desde siempre se han desarrollado “from a different matrix of interdisciplinary studies and disciplines” (1990:11), y que desde su nacimiento han suscitado las reservas de las humanidades, e incluso hostilidad hacia ellos. Renato Rosaldo comparte esta opinión, en este sentido escribió: “Faculty members who “do” cultural studies often feel marginalized and beleaguered because they have come under attack from departmentally confined colleagues and because they have been underfunded by deans who invests primarily in traditional departments” (1994: 524-525).

Ambos autores, a pesar de denunciar estas primeras dificultades, también coinciden en resaltar cómo esta disciplina ha ido imponiéndose progresivamente en sus ámbitos académicos y han ampliado su influencia a las diferentes disciplinas

Capítulo II

enmarcadas dentro de las humanidades y las ciencias sociales. Renato Rosaldo, por su parte, destaca el hecho de que “the anthropologists have lost their monopoly on the concept of culture, and in the process the concept itself has been transformed. It no longer seems possible to study culture as an objectified thing or as self-enclosed, coherent, pattern field of meaning” (1994: 526-527).

El estudio de los productos culturales también precisa del uso de las categorías de representación y construcción, abordadas por Peter Burke en *¿Qué es la historia cultural?* (2006). Según Anel Hernández, Burke aborda ambos términos desde un punto de vista ontológico, indicando que: “la representación parece implicar que las imágenes y los textos se limitan a reflejar o imitar la realidad social, el concepto de construcción cultural suscita problemas que todavía distan de estar resueltos; especialmente tres [...]: ¿quién lleva a cabo la construcción?, ¿con qué constricciones?, ¿a partir de qué?” (Hernández, 2010: 420).

Al mismo tiempo, hemos de ser conscientes, como afirma Jeremy Rifkin, de que estamos

entrando en una era caracterizada por el comercio cultural ya que “tras siglos convirtiendo los recursos físicos en bienes en propiedad, tendemos cada vez más a transformar los recursos culturales en experiencias personales y entretenimiento de pago” (Cit. por Rausell y Carrasco, 2003:8). Esta dinámica propia de la era de la Información genera una paradoja interesante: vivimos en un entorno de sobreabundancia de información donde “lo que resulta limitado y escaso es la atención” (Rausell y Carrasco, 2003:8).

Estas reflexiones se pueden aplicar perfectamente a la música, y en sintonía con las mismas, encontramos como la propuesta analítica que nos presenta Josep Martí de establecer tres niveles diferenciados dentro de un sistema cultural. Una propuesta, en mi opinión, muy válida si queremos obtener una visión holística del fenómeno musical. Según este autor, podemos establecer tres niveles de análisis:

Capítulo II

- Nivel fenomenal que englobaría todos aquellos fenómenos claramente perceptibles por el investigador que, para ser constatados, no requieren más que la observación. Un aspecto muy importante lo constituye el *evento musical*, definido como la realización del acto musical en un tiempo y espacio determinado.
- Nivel ideacional, en este deberíamos hablar de la significación, del simbolismo, del conjunto de normas y valores que configuran el mundo musical. En este nivel, la idea de *narrativa* ocupa un espacio central. Un mismo hecho objetivo puede ser visto de maneras muy diferentes por parte de los actores sociales que construyen sus *narrativas* al respecto según su propia experiencia, valores e intereses concretos.
- Nivel estructural, estaría formado por aquellos elementos sistémicos de los cuales los actores pueden ser o no conscientes. En este nivel encontraríamos los fenómenos relativos a la enculturación y los aspectos funcionales de las prácticas musicales como pueden ser el factor de socialización y el factor de

identificación. Además, este nivel deber dar cuenta de las relaciones que se establecen entre el sistema musical estudiado con los medios de producción económica o simbólica, con las estructuras de poder (política) de la sociedad, etc. (2000: 57-65).

La combinación de estos tres niveles nos permite aprehender los diferentes significados y narrativas del fenómeno musical en relación con el contexto espacio-temporal en el cual está enmarcado.

También es preciso comentar que, a pesar de que podamos establecer generalizaciones, no podemos negar que cada músico tiene sus propias inquietudes e influencias. De igual forma, el contacto entre diferentes músicas ha sido y es una constante, especialmente en las músicas populares urbanas. Este juego de influencias musicales dentro de esta amplia categoría ha ido afianzándose con el paso de los años hasta convertirse en la tónica general desde la década de 1990. Es verdad que en la música popular urbana occidental tenemos claros precedentes, por un lado con la asimilación de las

Capítulo II

formas y convenciones de la música afroamericana (Frith, 2001: 428). Por otro lado, nos encontramos con la popularidad de Harry Belafonte y sus discos de calypso en la década de 1950; con la influencia de la figura de Bob Marley durante las décadas de 1960 y 1970 con la expansión de la música reggae; con las canciones de influencia oriental compuestas por The Beatles a finales de la década de 1960; con los trabajos de John McLaughlin en colaboración con la formación india Shakti en la década de 1970 o con su primera colaboración con Al de Meola y Paco de Lucía en 1983; o con los primeros trabajos, a principios de la década de 1980, de la formación alemana Dissidenten.

Otra cuestión es ver si estas colaboraciones e interacciones se reducen a un mero juego musical que se contenta con dar “toques de color” superficiales a una propuesta musical concreta, o por si el contrario, pretende dar “baños de color” que impregnen una propuesta musical determinada.

El motivo que me ha llevado a reflexionar sobre estas cuestiones es que muchas críticas a la world music, asociada a las músicas populares

urbanas, consideran que ésta responde meramente a criterios de producción y consumo basados en el exotismo, negándoles toda otra carga de narrativas, de significados e incluso de ideología. Ante tal escenario, resulta muy útil la propuesta de Simon Frith que propone una aproximación sociológica de la música popular como base para una teoría estética, esgrimiendo la cuestión de que debemos revelar como la música popular construye a los individuos y cómo ésta “crea nuestra comprensión de lo que es la popularidad”, así como el postulado que establece que “la música pop de éxito es aquella que logra definir su propio estándar estético” (2001: 413-436). De forma simultánea, cabe resaltar como la ideología ocupa un papel relevante en los estudios culturales y en sus análisis, por tanto, si la música representa un objeto de estudio según sus coordenadas, la siguiente cita está dotada de pleno sentido: “las manifestaciones musicales son el producto incuestionable de una lógica cultural marcada por las ideologías” (Martí, 2000: 292).

Esta recapitulación teórica sirve para reafirmar mi enfoque sobre la world music, la cual trasciende la etiqueta comercial ya que está dotada

Capítulo II

tanto de una carga ideológica significativa como de diferentes narrativas. Elementos que le permiten generar su propia estética. Este punto es uno de los más significativos a la hora de valorar la importancia del estudio de la world music y de su interdisciplinariedad, la cual responde perfectamente al escenario de la cultura-mundo propuesto por Lipovetsky y Serroy. Según estos autores, en este escenario “la cultura se ha convertido en un mundo que tiene la circunferencia en todas partes y el centro en ninguna” (2010: 8). Un escenario así, claramente perceptible en la articulación de la world music, genera tal multiplicidad de ángulos que nos obliga adoptar enfoques disciplinarios que nos permitan una aproximación lo más amplia posible del objeto de estudio.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA WORLD MUSIC EN EL MEDITERRÁNEO (1987-2007): 20 AÑOS DE ESCENA MUSICAL,
GLOBALIZACIÓN E INTERCULTURALIDAD

Rubén Gómez Muns

CAPÍTULO III

Dimensiones socio-culturales de la música en el mundo global

3.1. Reflexiones previas.

Antes de adentrarme en los diferentes apartados de este capítulo, me gustaría expresar previamente una serie de reflexiones que están conectadas de forma directa e indirecta con el tema de esta tesis. El mundo contemporáneo está sujeto a continuos vaivenes y en donde la preponderancia de los valores occidentales y del sistema capitalista global ha suscitado y suscita muchas voces críticas. “World Social Forum (Porto Alegre), their slogan “another world is possible”, is expressive of their sense that the world-system is in a structural crisis, and that political options are real. The world is facing increasingly a struggle on many fronts between the spirit of Davos and the spirit of Porto Alegre” (Wallerstein, 2004: 86-87). En algunas partes del mundo como por ejemplo el mundo árabe se han construido discursos maniqueos en que identifican

por una parte la occidentalización, la modernización y el capitalismo como los causantes de todos los males; y por otra parte, identifican estos procesos como símbolo de libertad y progreso. El mundo árabe ha vivido de cerca, por un lado, el colonialismo y la descolonización, y por otro, el doble rasero de los gobiernos occidentales. Éstos últimos han apoyado directamente y han dado su beneplácito tácito durante años a regímenes políticos de escasa calidad democrática. La situación social, política, económica y cultural en el mundo árabe, -ya de por sí, bastante compleja-, ha tomado un nuevo viraje gracias a la aparición de amplios fenómenos de reivindicación y cambio, conocidos como primaveras árabes. “Las demandas de los revolucionarios árabes se sitúan en un contexto global marcado por la crisis de un modelo económico insostenible que juega solo a favor de unos pocos [...] Las sociedades árabes se enfrentan a problemas globales que requieren respuestas globales” (Rodríguez, 2012: 366).

El desarrollo de estas revoluciones o procesos de transformación, con sus errores y aciertos -algo inevitable en procesos de tal

Capítulo III

envergadura-, han tenido como grandes protagonistas a los jóvenes, quienes se han aprovechado de las redes sociales para organizarse de forma interna, así como para difundir su voz a nivel internacional. Las simpatías que tuvieron y han tenido en Occidente, tanto entre sus sociedades como entre sus instituciones, son palpables, al igual que el recelo mostrado por parte de algunos poderes fácticos cuando han visto que la dirección que tomaban estos procesos podía perjudicar sus intereses políticos y económicos. Otro factor protagonista en la evolución de estos cambios ha sido la toma de decisiones políticas, en muchas ocasiones bastante miopes, por parte de los gobiernos occidentales, los gobiernos regionales -especialmente las monarquías del Golfo Pérsico e Irán-, y otros gobiernos con alta capacidad de influencia como son el ruso, el israelí y el turco. Decisiones que han enfervorizado discursos extremistas y fundamentalistas entre aquellas personas que reniegan de la influencia occidental y pretenden imponer una visión totalmente equívoca del Islam. Sectores fundamentalistas que han promulgado fatuas contra todo aquél y aquello que consideran objetivo de sus críticas y odio, atacando

de forma inmisericorde toda manifestación que consideran contraria a su visión del Islam. Por desgracia, este pensamiento se ha canalizado mediante movimientos terroristas como Al Qaeda o más recientemente ISIS, grupos terroristas que han materializado su violencia en países musulmanes de forma diaria, es imposible citar el número de atentados que se han producido tanto en estos países como en otros. Por desgracia, todos tenemos en nuestras retinas las trágicas imágenes de los atentados del 11-S (2001), de Atocha (2004), Londres (2005), contra Charlie Hebdo (2015) y los de París (2015). El papel del islamismo radical pone en tela de juicio la observación del escritor marroquí Tahar Ben Jelloun, quién pensaba que la primavera árabe rubricaba la derrota del islamismo ya que “los militantes islamistas no estuvieron presentes en esas manifestaciones, cuya amplitud los sorprendió. Nuevos valores –en realidad, viejos valores- han invadido el ámbito de la reivindicación árabe: libertada, dignidad, justicia, igualdad. El “software islamista”, como dicen algunos, ha quedado obsoleto” (2011: 14).

Capítulo III

Me sirvo de estos párrafos para poner en primer plano como los procesos de modernización no pueden ser iguales en todas partes ya que cada país, cada cultura y cada sociedad han de adoptar el ritmo y los mecanismos que mejor se ajusten a su contexto. Por este motivo, reivindico el concepto de modernidades múltiples, definido por Josetxo Beriain como una “nueva forma de entender el mundo contemporáneo –de explicar la historia de la modernidad- viéndolo como una historia de continuas constituciones y reconstituciones de una mutiplicidad de programas culturales” (2002: 33). Tales discursos generan sus propios antagonistas como pueden ser los fundamentalismos, movimientos que se caracterizan por defender a ultranza visiones cerradas de una forma determinada de interpretar el mundo. Por desgracia, en todas las sociedades podemos corroborar las consecuencias negativas de las actitudes que adoptan los fundamentalismos. Después de los atentados del 11-S, las comunidades musulmanas residentes en Estados Unidos sufrieron ataques racistas y se generó un gran recelo respecto a la cultura árabe e islámica, incluida la música. Una consecuencia directa de esta actitud fue la cancelación inesperada

de la gira conjunta del cantante egipcio Hakim con el cantante argelino Khaled por los E.E.U.U., a pesar de tener todas las localidades agotadas, aunque finalmente se reanudó unos meses después. Posiblemente, entre los motivos que llevaron a reprogramar la gira estaba el de la continuidad de una demanda de consumo de música árabe por parte del mercado norteamericano (Swedenburg, 2002: 45).

El papel de la música en los procesos sociales es indiscutible. En este sentido, considero que los músicos no necesitan mostrar un compromiso social o la defensa de determinados valores con letras llenas de denuncia, existe un amplio abanico de posibilidades como por ejemplo: colaborando con movimientos o causas sociales; expresando su opinión en medios de comunicación; trasgrediendo las normas en performances y videoclips; etc. El mundo árabe y Turquía son un buen ejemplo de la última posibilidad gracias al lenguaje que podemos observar en algunos videoclips de música pop. Éstos nos ofrecen la posibilidad de hacer una lectura crítica sobre algunas cuestiones sociales. Un ejemplo son

Capítulo III

aqueños videoclip de pop turco y árabe que muestran cantantes femeninas que visten a la moda occidental, no utilizan el *hiyab* (el velo), y bailan de forma poco decorosa para una “buena musulmana” (Sharp: 2005). En algunos de ellos las mujeres que protagonizan los video clips no actúan de forma sumisa y recatada, todo lo contrario, se muestran provocativas y ejerciendo pautas de control sexual sobre el hombre o elemento masculino⁸. Imágenes que transmiten un mensaje poco acorde con la visión que tienen muchos occidentales sobre la situación de la mujer en los países musulmanes. Personas que desconocen los intensos debates sobre la cuestión de la mujer en el seno de las sociedades musulmanas. El colectivo homosexual es otro que padece una situación crítica en las sociedades musulmanas, por este motivo, el hecho que Tarkan, también conocido como el príncipe del pop turco, haya protagonizado provocaciones sexuales con hombres en público que han comportado aumentar

⁸ Por ejemplo :el videoclip del tema *Kalpsizsin* (2006) de Hepsi, grupo femenino de pop turco.

<<https://www.youtube.com/watch?v=9m3huPfgf3s>> [Consulta: 10/11/2015]; el videoclip del tema *Yabn El Halal* (2008) de Haifa Wehbe,

<<https://www.youtube.com/watch?v=kpz9GECIVes>> [Consulta: 10/11/2015

el debate sobre su homosexualidad, representa un paso cualitativo en el debate público (Martel, 2011: 419). Sucesos como los acabados de mencionar representan una evidencia indiscutible de cómo la modernidad y la posmodernidad encuentran en la música una influyente vía de expresión.

3.2. Posmodernidad, modernidad y tradición.

Según Touraine: “los diversos tipos de modernización combinan: 1) referencias a la modernidad; 2) referencias al modelo occidental de sociedad; y 3) formas muy diversas de referencia a una herencia o un ideal comunitario” (2005: 69). Añadiendo que “la modernidad se define por el hecho de que da fundamentos no sociales a los hechos sociales” (Touraine, 2005: 96).

Los procesos de modernización se han desarrollado de forma muy diversa en los diferentes contextos socio-culturales y político-económicos que han abrazado su implementación. Por esta razón, Occidente debería dejar de erigirse en el modelo perfecto a seguir ya que en su propio seno observamos como la modernización se manifestó de

Capítulo III

diferentes modos en Gran Bretaña, Francia y Alemania. Touraine nos advierte del peligro que implica el hecho de no reconocer que existen diferentes vías de modernización con estas palabras:

“Quienes son ciegos a la diversidad de las modernizaciones no ven que, por un lado, una sociedad de masas impone su poder en todos los ámbitos de la producción, el consumo y la comunicación y, por otro, culturas cerradas sobre sí mismas, en particular sobre sus creencias religiosas, tienen por objetivo principal no la modernización, sino la guerra contra el poder hegemónico, político y cultural de otros países” (2005: 196).

Los procesos de modernización son múltiples, el trabajo de Néstor García Canclini (1989) sobre las estrategias para salir y entrar en la modernidad en Latinoamérica es una excelente muestra de cómo se generan movimientos contrarios ante algunas estrategias de modernización. Movimientos que pueden comportar la aparición de diferentes fundamentalismos. Estos elaboran su discurso

después de recoger las desigualdades perceptibles por parte de los individuos que protagonizan y reciben las consecuencias de la modernización. Josetxo Beriain considera que el contexto histórico en el que se produce la confrontación entre fundamentalismos y modernidades posee las siguientes características:

1. “Los cambios en los sistemas internacionales y una percepción del debilitamiento de la hegemonía occidental asociada a cambios en la economía global y a un cierto hundimiento del Estado keynesiano del bienestar.
2. El agotamiento de las confrontaciones políticas e ideológicas de la Guerra Fría.
3. El desarrollo a lo largo del mundo, pero especialmente en las sociedades no occidentales, de procesos altamente desestabilizadores relacionados con el capital global y el trabajo que sigue siendo local.

Capítulo III

4. Desarrollos ideológicos e institucionales en las sociedades occidentales de lo que se ha venido a llamar dirección posmoderna, posindustrial y posnacional.
5. El desarrollo de la perspectiva multicultural debido a diásporas migratorias del Sur al Norte y del Este al Oeste” (2002: 56).

Los fundamentalismos no son los únicos procesos de resistencia frente a la modernización, también lo son aquéllos que implican una afirmación de uno mismo, no sólo como actor social sino como sujeto personal (Touraine, 2005: 112). El individuo es un actor social ya que posee un bagaje de conocimientos que le permiten conocer la estructura social de la realidad e interactuar con otros individuos (Berger y Luckman, 1968). Un conocimiento de la realidad que le permite valorar la intensidad de la modernización “en el nivel de reconocimiento de la combinación posible del centro y la periferia, de la invención y la tradición, de la modernidad y las herencias comprometidas en una vía de modernización” (Berger y Luckman, 1968: 197). Estos elementos son aquellos que nos permiten juzgar el estado de las contradicciones

existentes entre políticas modernizadoras y el discurso cultural de la posmodernidad (García Canclini: 1989).

Para Frederic Jameson, “la posmodernidad es el consumo de la pura mercantilización como proceso” (1996: 10). Una frase muy acorde con su idea de que la posmodernidad es la lógica cultural del capitalismo tardío. Este autor, considera que la desaparición de la antigua frontera entre la alta cultura y la llamada cultura de masas o comercial constituye un rasgo fundamental de la posmodernidad (1996: 25)⁹. Según David Lyon, otro rasgo fundamental del posmodernismo es que “el mundo ha vencido las limitaciones del tiempo y el espacio gracias a la tecnología de la información y la comunicación de la ciudad global” (1996: 14). El posmodernismo centra su mirada en lo local ya que “la idea de que todos los grupos tienen derecho a hablar por sí mismos, con su propia voz, y que esa voz sea aceptada como auténtica y legítima, es

⁹ En opinión de Isabelle Marc, ella enmarca la música rap dentro del contexto del pensamiento pragmático posmoderno al compartir la opinión de Richard Schusterman, quien también defiende la legitimidad del arte popular y propone una definición más democrática del hecho artístico (2008: 11).

Capítulo III

esencial a la posición pluralista del postmodernismo” (Harvey, 2004: 65). Una multiplicidad de voces que contribuye, en términos de Zygmunt Bauman (2009) a desdibujar la visión de la sociedad moderna como una estructura (la fase sólida) y contribuye a tratarla como una red (la fase líquida). La sociedad postmoderna se concibe y articula como “una matriz de conexiones y desconexiones aleatorias y de un número esencialmente infinito de permutaciones posibles” (Bauman, 2009: 9). De este modo, pretende fracturar el principio motor de la modernidad, el cual consiste en “no apelar a ningún principio, a ningún valor fuera de ella misma” (Touraine, 2005: 113).

En opinión de David Harvey, el concepto de heterotopía de Foucault, el cual “significa coexistencia en un “espacio imposible” de un “gran número de mundos posibles fragmentarios” o, más simplemente, espacios inconmensurables que se yuxtaponen o superponen entre sí” (2004: 66), expresa perfectamente la condición de la posmodernidad. La coexistencia de mundos y voces implica una relectura constante de la producción cultural, “la mente está renovando y redefiniendo

constantemente los textos que trata de contener” (Lyon, 1996: 34). En consecuencia, el pastiche y el simulacro son procesos propios de la posmodernidad. Frederic Jameson considera que el pastiche es como la parodia de un estilo peculiar, implicando una canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado, impulsando a la concepción postmoderna de la nostalgia hacia una nueva inventiva formal, al ser incompatible con la auténtica historicidad. En cuanto a la cultura del simulacro, considera que ésta nace en una sociedad donde el valor del cambio se ha generalizado tanto, hasta llegar al punto de que desaparece el recuerdo de valor de uso, conformando un mundo transformado en meras imágenes. Generando de este modo una fuerte adicción entre los consumidores por pseudoacontecimientos y “espectáculos” (1996: 38-40). Cabe destacar que la relación entre posmodernismo y consumo cultural fue abordada ampliamente por Mike Festherstone (1991). Siguiendo a este autor, para comprender las relaciones entre cultura y sociedad y los cambios que se han producido en las artes y en la esfera cultural, es preciso tener en consideración las cuestiones de ideología, lenguaje, conocimiento,

Capítulo III

discurso, subjetividad y agencia. Esta situación ayuda a establecer una dinámica capaz de proyectar una esteticidad postmoderna basada en el encuentro de resonancias en un amplio espectro de audiencias. En este contexto, observamos como el remix musical forma parte del pastiche musical, siendo éste una herramienta con un alto potencial respecto a la interrelación entre músicas y músicos. Elementos presentes en el conocido disco *Sidi Mansour* (1995, Absolute Records) de Cheika Remitti en colaboración con Robert Fripp (ex-miembro de King Crimson) y Flea (componente de Red Hot Chili Peppers).

“Este álbum marcaría un antes y un después en la historia del *rai*, convirtiéndose en el primer ejemplo de *rai* electrónico y abriendo paso al nuevo género, grabación con la que conseguiría ser conocida a nivel internacional. No obstante, Remitti no quedó satisfecha con el proceso de grabación ya que la voz se registraría en París mientras que la melodía y los instrumentos se grabarían en Los Ángeles (EE.UU.). Más tarde, confesaría que hubiera preferido grabar con

los músicos en directo” (Muñoz y García: 2014: 71).

La autoafirmación del sujeto, un rasgo muy característico de las postmodernidad, está intrínsecamente ligada con la reivindicación del “yo” como individuo y como miembro de un colectivo. Sin embargo, Zygmunt Bauman señala que esta actitud del nuevo individualismo, sumado al debilitamiento de los vínculos humanos y al languidecimiento de la solidaridad, está configurando una cara demasiado negativa (2009: 21).

Otro de los rasgos definitorios de la posmodernidad es la aparición feroz de lo efímero y de la moda, en combinación con la búsqueda de la satisfacción inmediata. Criterios de consumo que buscan alcanzar su fin buceando en la inmensa oferta de opciones que tenemos al alcance de la mano, al mismo tiempo, estos criterios fomentan la producción y creación de nuevos productos a ofertar de forma continua (Baumann: 2009; Lipovetsky y Serroy: 2010). Características muy evidentes en la sociedad de consumo capitalista y en el inmenso volumen de productos culturales disponibles gracias

al desarrollo de las nuevas tecnologías. Estas mismas nos hacen posible otra experiencia mediante la música como señala George Yúdice. Según este autor, la música contribuye a cómo pueden coincidir diversas temporalidades y diversos espacios, pudiendo optar “por un sonido porque nos satisface un deseo o una necesidad” (2007: 96).

Cómo apunta Gordon Mathews (2000), vivimos en un supermercado cultural global que desborda nuestra capacidad de elección, dejando entrever nuestra diversidad de gustos y la borrosidad de los límites de nuestra capacidad como consumidores. Un mercado global que busca constantemente la raíz, el origen, la etnicidad de los productos culturales que están en continua circulación para poder ubicar y reafirmar su identidad. Este comportamiento contradictorio influye directamente en los actores, por este motivo, no debe sorprendernos el hecho de que en la world music encontramos tanto agentes externos que catalogan la etnicidad de determinadas músicas y músicos, es decir, el “otro”, como a sujetos que juegan esta carta de la supuesta etnicidad a su favor, especialmente a la hora de promocionarse. En este

sentido, la definición de Touraine sobre etnicidad me parece muy acertada: “La etnicidad es la capacidad de un individuo o de un grupo de actuar en función de su situación y de sus orígenes étnicos. Está, pues, en relación directa con la orientación de la acción” (2005: 121). Una intencionalidad que Josep Martí señala en la relación entre música y etnicidad, la cual se articula mediante dos ámbitos: el expresivo y el instrumental. Ambos son complementarios para poder articular la necesidad que siente la etnicidad por disponer de contenidos expresivos que sirvan para justificar la consciencia de identidad grupal (Martí: 1996).

Jan Nederveen Pieterse en su libro *Ethnicities and global multicuture* (2007) comenta que, “we can distinguish several types of ethnicity: domination ethnicity, enclosure ethnicity, competition ethnicity, and optional ethnicity” (2007: 32-33). Según este autor, esta modalidad de etnicidad optativa u opcional se basa en cómo la fluidez y la contingencia de la identificación étnica encuentra expresión de diversas formas a través de dos niveles diferentes: en el primero funciona como un atributo de toda forma de identidad étnica, y en el segundo, como un

Capítulo III

elemento constituyente de la experiencia étnica. Esta flexibilidad se ve fomentada por la asociación entre etnicidad y espacio construido, sea este social o cultural, real o imaginario, y geográfico o virtual. Ante tal panorama, es lógico percibir que la etnicidad “can be commodified and identity turned into a mercantile play” (Pieterse, 2007: 50).

El hablar de etnicidad en la música nos permite enfocar directamente aquellas cuestiones que tienen como finalidad mantener las distinciones entre nosotros y ellos y en cómo la “autenticidad” es utilizada para justificar aquellas fronteras étnicas que definen y preservan identidades sociales (Stokes, 1994: 6). Por tanto, no debe sorprendernos el uso recurrente de los adjetivos étnico/étnica cuando hablamos de world music en un intento de otorgarle “autenticidad” y “pureza” a determinadas músicas. Un uso que aplica la noción de que la etnicidad sirve como descriptor de las relaciones entre culturas y que funciona, al mismo tiempo, como una especie de parámetro que “denotes difference and cultural distance from the mainstream” (Pieterse, 2007: 67). En opinión de David Bennet, el construir la diferencia étnica es: “an interactive, multilateral process: a

matter of negotiation and contestation no less within and between minorities groups than between the 'ethnicitised' minority and the 'national' majority. It is also a process in which transnational networks and agencies can be as influential as the politics of nation-states building" (1998: 18). Una negociación en continua discusión ante la rapidez de los cambios que se producen en un mundo cada vez más acelerado y ansioso por materializar las aspiraciones planteadas por los diferentes agentes que conviven en el mismo.

Muchos de nosotros consumimos productos culturales de forma aleatoria, sin tener en cuenta la adscripción a un grupo étnico, a una cultura concreta, a una subcultura concreta o a un subgrupo, es decir, a una colectividad. Pero al mismo tiempo, podemos observar cómo sucede el proceso contrario, cómo muchos sujetos sociales buscan una identidad propia dentro del seno del grupo consumiendo determinadas músicas y rechazando otras. Estamos frente a un proceso dialéctico de individuo versus colectivo, entre aquel que quiere alzar su criterio de elección, su propia voz, su propia identidad, pero que a su vez, busca el calor de un grupo, de una

Capítulo III

colectividad. Esta ambivalencia en la actitud social nos lleva al plano cultural, afectando tanto a la configuración de la identidad como a la del yo, algo totalmente lógico ya que el yo está configurado previamente por una identidad o identidades adscritas todas ellas –nacional, étnica, cultural y social- al espacio donde nace. Posteriormente, el yo se desenvuelve a lo largo de su trayectoria vital, pudiendo elegir y asumir otras identidades, y descartando u obviando otras, combinándolas a sus necesidades y preferencias. Al mismo tiempo, el yo impone unos criterios de consumo que están altamente influenciados, con demasiada intensidad, por aquello que nos quieren imponer mediante la presión ejercida por los medios de comunicación y la publicidad, por los poderes fácticos y por los entornos socio-culturales. En definitiva, todos ellos impulsan e influyen en el deseo hipnótico de consumir por consumir. Esta situación que puede llegar a generar angustia, pone en relieve la noción de caducidad de aquel producto que hemos seleccionado, que oscila entre la caducidad y la perennidad, obviando el punto intermedio. Nos movemos entre aquello que desechamos por defecto

y aquello que sacralizamos e idealizamos, tanto a nivel personal como colectivo.

Tal escenario es donde se mueve cómodamente la posmodernidad con su propuesta de ampliar a la máxima expresión la producción cultural, dejando de lado la distinción entre cultura elevada y cultura popular. Esta ruptura permite la entrada masiva de la comercialización y “de hecho, cuanto más se comercializa una cultura, mayor es el grado con el que la imposición de la disciplina de mercado empuja a sus productores a abrazar los valores conservadores de la prudencia, la resistencia a la innovación y el temor a producir alguna alteración” (Eagleton, 2001: 126). Vivimos en un mundo donde la cultura está inseparablemente ligada a la industria comercial. En consonancia con este planteamiento, observamos cómo hemos pasado de estructurar la cultura como un “sistema de signos distintivos, orientados por las luchas simbólicas entre grupos sociales y organizados alrededor de referentes consagrados e institucionales” (Lipovetsky y Serroy, 2010: 8), a permitir que la producción a ultranza de productos culturales determine nuestros valores culturales. En

Capítulo III

este contexto observamos cómo se juzga la tradición y como los estados políticos han definido su actitud ante ella con el diseño e implementación de políticas culturales concretas.

La no división entre arte culto y arte popular provoca que ambos compartan las mismas características que el gran arte: “unité et complexité, interxtualité et polysémie, structure ouverte, expérimentation formelle” (Marc, 2008: 12). Éstas son presentes en las músicas populares urbanas y justifican no solo su dimensión estética, sino también social y cultural. “Postmodern aesthetics has come to be recognized as a salient feature of much popular culture, including music. Urban subcultures, and specially migrant subcultures, may have inherent inclinations towards postmodern aesthetics, while at the same time retaining ties to modern and even pre-modern cultural discourses” (Manuel, 1995: 227).

La postura estética que conjuga postmodernismo y modernismo encuentra un buen ejemplo en las diferentes versiones de *Marushka*¹⁰,

¹⁰ <<https://www.youtube.com/watch?v=vy1Lwvo1JmA>>
[Consulta: 10/11/2015].

una canción serbia muy conocida en todos los Balcanes gracias al músico romaní Šaban Bajramović y a la versión de Olivera Katarina Este tema ha sido ampliamente reinterpretado y está sujeto a múltiples lecturas contextuales. La versión de Boban and Marko Markovic Orkestar (2009)¹¹ es una interpretación dinámica que conecta con la idea preconcebida que tienen muchas personas sobre la música balcánica. Esta versión pudo ser recibida de forma diferente entre el público asistente al concierto ofrecido por esta formación en Barcelona dentro del programa de las fiestas de la Merçè (2009). Pudiendo establecerse una trama relacional de diferentes asociaciones de significado y sentimientos debido a que cada asistente poseía y posee el potencial de establecer diferentes conexiones con la canción. El conjunto de conexiones que se pueden establecer en el proceso de escucha dependen de muchos factores -entre ellos el momento y el estado de ánimo, el contexto de la escucha, el bagaje social, etc.-, dando lugar a una recepción y una escucha bidimensional: la individual y personal, junto la colectiva y compartida. En este sentido, es obvio que

¹¹ <<https://www.youtube.com/watch?v=vROYrghEFTA>>
[Consulta: 10/11/2015].

Capítulo III

no comparten las mismas conexiones un asistente al concierto residente en Barcelona pero procedente de la extinta Yugoslavia y que haya vivido en su propia piel la tragedia del conflicto yugoslavo; o un joven croata, serbio o bosnio nacido en la migración que tiene como referencia cultural la noción del “hogar”, idealizada o no, transmitida por su familia y su entorno; o la de un barcelonés que asiste al concierto con un propósito meramente lúdico. Por su parte, la versión de Goran Bregovic en colaboración con el propio Šaban Bajramović bajo el título de *Maki Maki* (2002) es muy diferente de las mencionadas anteriormente, tanto a nivel musical, como a nivel expresivo, inclusive, modificando la letra. Bregovic plantea su versión como homenaje y reconocimiento a la figura de Šaban Bajramović y del legado romaní, adaptándola para un público más receptivo a la poética de la melodía y la letra, alejándola de este modo del estilo *brass band* de los Markovic. En otra latitud encontramos la versión de Shantel, quien somete la versión de Bregovic a revisión y cambio mediante el proceso del remix bajo el prisma de la música electrónica, llevando a *Marushka* de los teatros y auditorios de Bregovic, y de los espacios urbanos –calles, plazas, escenarios abiertos- de los

Dimensiones socio-culturales de la música

Markovic, a las pistas de baile de los clubs y discotecas cosmopolitas de las grandes ciudades europeas. Como dice Joan Elies Adell la producción de sentido que genera la música debe motivada a que, estamos ante:

“un fenómeno discursivo y semiótico que implica y compromete a una red discursiva en toda su dimensión: social, subjetiva e ideológica [...] La música, por lo tanto, no es lenguaje, sino un conjunto de discursos que se entrecruzan, actividad significativa, efecto de sentido. Pero no se debe entender este dominio de lo subjetivo como un predominio de lo individual, de lo "personal". Se trata, más bien, del compromiso de la subjetividad con el imaginario social. Por lo tanto, supone que los procesos subjetivos que la música provoca son "culturalmente conscientes", que la unión que establece la música entre imágenes, sonidos, memoria, sensaciones, recuerdos y deseos crean, en el receptor, formas de subjetividad que son en sí mismas inequívocamente sociales” (1997).

3.3. Identidad e identidades múltiples.

3.3.1. Identidad.

Tanto el tema de la identidad como su citación son constantes y recurrentes en las ciencias sociales y en el lenguaje cotidiano. Cuando utilizamos este término hacemos referencia de forma indistinta a la identidad individual, indispensable en el mundo contemporáneo, como a la identidad colectiva. La primera, nos guste o no, está condicionada por la segunda ya que el individuo convive con otros dentro de un mismo espacio, sea geográfico o virtual, y percibe de igual modo los hechos externos. Como apunta Marc Augé: “No es extraño que la problemática de la identidad individual esté estrechamente ligada a la de la identidad colectiva” (2004: 118). Tal y como señala Stuart Hall, el concepto de identidad ha sido sometido a una crítica minuciosa y la deconstrucción de este concepto “se ha realizado en el interior de varias disciplinas, todas ellas críticas, de una u otra manera, de la noción de una identidad integral, originaria y unificada” (2003: 13). Por tanto, es lógico pensar que “la cuestión de la identificación, se reitera en el intento de rearticular

la relación entre sujetos y prácticas discursivas” (Ibídem: 15). Como dice Zygmunt Bauman: “Pensamos en la identidad cuando no estamos seguros del lugar al que pertenecemos; es decir, cuando no estamos seguros de cómo situarnos en la evidente variedad de estilos y pautas de comportamiento y hacer que la gente que nos rodea acepte esa situación como correcta y apropiada, a fin de que ambas partes sepan cómo actuar en presencia de la otra” (2003: 41).

Terry Eagleton, señala que “la cultura como espiritualidad se ve socavada por la cultura como mercancía, dando lugar a la cultura como identidad” (2001: 127-128). Una situación que tiene en el conflicto entre la cultura como mercancía y la cultura como identidad un conflicto de alta intensidad a escala global. Este autor enfatiza por un lado el desprecio que siente el postmodernismo frente la tradición, la identidad firme y las solidaridades de grupo; y por otro, como lo que divide el mundo son los mismos procesos que deberían unirlo. Además, advierte de cómo la fragmentación genera estructuras que median entre la diferencia y la

Capítulo III

identidad, articulando las identidades dentro de un esquema significativo (Eagleton, 2001: 127-128).

Por otra parte, Néstor García Canclini afirma que tanto los tradicionalistas como los modernizadores quisieron construir objetos puros catalogados en lo culto, lo popular y lo masivo; siendo necesario desconstruir esta segmentación para poder leer correctamente la hibridación (1989, 14). Las tensiones dentro de estos esquemas significativos nos ponen frente a la gran trampa de la identidad global, no podemos hablar de una pertenencia global homogénea, si no que debemos hacerlo de múltiples identidades –globales, locales e híbridas- con diferentes niveles de concreción y significación. De este modo, seremos capaces de captar los diferentes matices de significación cultural e identidad de los procesos culturales en diferentes contextos. En este proceso requerimos del establecimiento de diferentes niveles, los cuales ofrecen la posibilidad de captar la carga significativa y simbólica de la música en diferentes contextos y bajo distintos puntos de vista.

Las cuestiones de la identidad, del sujeto, de la comunidad, del “yo” y del “otro” ocupan y ocuparán muchas páginas, pero hemos de tener presente que “de una forma u otra, la identidad, siempre guarda relación con la alteridad” (Augé, 2004: 118). Muchas veces caemos en las confusiones del sujeto con el yo, de la comunidad con el nosotros y del otro con el vosotros, creyendo que son sinónimos. Sin embargo, y como dice Alain Touraine: “El yo es un conjunto cambiante y siempre fragmentado con el que nos identificamos aun sabiendo que no tiene ninguna unidad duradera” (2005: 125). Cuando hablamos de cuestiones identitarias hemos de tener presente que los atributos y los rasgos característicos que les otorgamos están sujetos a las reglas del cambio, algo que también sucede con la percepción de la noción de cultura. La duración implica autenticidad y ésta a su vez hace referencia a un supuesto estado originario, obviando la realidad de que todo en este mundo se rige por la transformación, ya sea del objeto en sí mismo, como la interpretación y lectura del mismo. Un ejemplo son las diferentes interpretaciones sobre los textos sagrados de la

Biblia y el Corán; o sobre la valoración de la obra de Van Gogh.

La necesidad de identidad subyace en dos grandes preguntas de nuestros días: ¿quiénes somos? y ¿cómo nos ven los otros?. Preguntas que podemos aplicar perfectamente dentro de un análisis de la world music, el cual nos plantea continuamente el adjetivo geográfico, intentando fijar el espacio geográfico-cultural con determinados músicos, intentando mitigar la multiplicidad de posibilidades existentes. Busca realidades objetivas como respuesta a preguntas basadas en lógicas imaginarias. Es decir, podemos establecer la siguiente asociación: rebético = a Grecia = a la cultura griega. Ésta da por sentadas muchas suposiciones, ofreciendo seguridad y autoafirmación tanto a los agentes externos como a los propios griegos. Sin embargo, ¿podemos pensar que esta música representa el “espíritu” del pueblo griego?, ¿representa la diversidad músico-cultural de Grecia?, ¿se interpreta y se entiende del mismo modo en todas las regiones de Grecia y por todos los griegos?, ¿qué papel juega en las comunidades migrantes residentes en otros países?, etc. En realidad, esta

conexión esconde detrás de su supuesta objetividad, una gran cantidad de dudas y sombras. La búsqueda de referencias claras basadas en una oposición sin fisuras no puede evitar la aparición de tenues rayos de luz que iluminan los puntos negros o claroscuros que no queríamos ver con la intención de no generar inquietud e incertidumbre. Del mismo modo, la asociación mencionada reduce a la máxima simplicidad la diversidad existente tanto en rebético como en la cultura musical griega y, a su vez, favorece de forma arbitraria la imposición de un estereotipo concebido por agentes internos y externos. Lo mismo sucede en muchos otros casos. Este tipo de conexiones dejan al descubierto el juego de poderes que podemos percibir entre y en sociedades, países y culturas. Pero, también ofrecen alternativas de cambio y resignificación al permitir que los propios actores utilicen estas conexiones en su propio favor. Por ejemplo, en la edición del WOMEX que se celebró en Tesalónica en el año 2012, la ceremonia de apertura incluyó un tributo a la figura de Rosa Eskenazi –considerada la primera gran figura del rebético– con la actuación del conjunto My Sweet Canary que cuenta con tres cantantes procedentes de Grecia, Turquía e Israel.

Capítulo III

Una persona que parte con una idea preconcebida de lo que es el rebético gracias a estereotipos y a referencias vagas que ha escuchado o leído sobre esta música, debería, como mínimo, plantearse la validez de la misma después de ver cómo esta música es interpretada por la formación musical mencionada previamente. El no tener ideas preconcebidas es un requisito imprescindible para no rechazar o despreciar al “otro”. Cuando hablamos de músicas rechazadas empleamos un criterio con este objetivo, el cual materializa y justifica nuestra acción. Josep Martí considera que todo criterio de rechazo posee las siguientes características:

- “Un elemento de orden musical rechazado.
- Un componente ideacional que justifica el rechazo.
- Un ámbito o límite del sistema para el cual el patrón es pertinente: el área de pertinencia.
- Un ámbito o límite del sistema para el cual el patrón es operativo: el área de incumbencia” (2000: 97).

Esperar que el rechazo desaparezca de la vida social es una utopía, pero sí debemos aspirar a que el rechazo no responda a posicionamientos o posturas que partan del racismo, la xenofobia y la ignorancia. Sería más fácil y positivo que el rechazo o no consumo de una música o producto musical se fundamentara únicamente en el gusto del individuo, algo muy difícil teniendo en cuenta la dimensión social de la música y sus implicaciones. En demasiadas ocasiones la noción de identidad va ligada a la de autenticidad, y como destaca Ana María Ochoa (2006):

“El relato de la autenticidad en la música, entonces, sirve para movilizar nuevas sensibilidades; pero al mismo tiempo se utiliza como bandera para justificar nuevas formas de exclusión. Lo sorprendente para mí ha sido encontrar la enorme carga afectiva con que se defienden los territorios de lo auténtico y esto me ha llevado a preguntarme por qué el terreno de lo musical parece propicio para la construcción de sensibilidades tan intensas”.

La posibilidad de tener vivencias múltiples alrededor de un mismo sonido, de una misma música, y de disfrutar de experiencias simultáneas desde lo racional, lo emotivo y lo corporal, ofrece la posibilidad de crear un espacio de la subjetividad (Ochoa, 2006). Por este motivo, es necesario asumir nuestras diversas identidades con el fin de reconocer y sentir como real la diversidad existente.

3.3.2. Identidades múltiples.

Como dice Amin Maalouf, desde el momento en que:

“concebimos nuestra identidad como integrada por múltiples pertenencias, unas ligadas a una historia étnica y otras no, unas ligadas a una tradición religiosa y otras no, desde el momento en que vemos en nosotros mismos, en nuestros orígenes y en nuestra trayectoria, diversos elementos confluentes, diversas aportaciones, diversos mestizajes, diversas influencias sutiles y contradictorias, se establece una relación distinta con los demás, y también con los de nuestra propia tribu" (1999: 4).

De estas palabras se desprende que el hablar de identidad e identidades nos obliga a establecer unas lógicas claras de comprensión. En este sentido Lawrence Grossberg escribió:

“si como problemática central la identidad es moderna, hay al menos tres aspectos o lógicas que componen el terreno donde se consituye esa relación: una lógica de la diferencia, una lógica de la individualidad y una lógica de la temporalidad. Quiero recusar la dirección actual de los estudios culturales, [...] proponiendo tres alternativas correspondientes: una lógica de la otredad, una lógica de la productividad y una lógica de la espacialidad” (2004: 151).

Personalmente, las tres lógicas propuestas por Grossberg me parecen muy pertinentes y de gran utilidad, aunque es verdad que pueden suscitar límites. Aún así, la idoneidad de estas tres lógicas se puede comprobar con la facilidad que permiten ubicar los desafíos que plantean las nociones de identidad e identidades en relación a la globalización. Además, Grossberg considera que existe una lógica

Capítulo III

de la diferencia que interpreta la relación entre identidad y modernidad e implica que lo moderno convierte las identidades en construcciones sociales, una relación que debe superarse mediante un modelo alternativo que “debe impugnar las relaciones específicas de identidad y diferencia construidas por la modernidad y ofrecidas y asumidas en ella” (Grossberg, 2004: 158).

Inciendo en esta propuesta sobre una política de la otredad, es necesario ver cómo Grossberg define las teorías sobre ésta, las cuales “parten de una percepción intensa de la otredad que reconoce la existencia del otro, en su propio lugar, como lo que es, al margen de cualquier relación específica. Pero lo que es no debe definirse en términos trascendentales o esenciales; puede definirse por su facultad particular (contextual) de afectar y ser afectado” (Grossberg, 2004: 159). La incidencia que hace este autor sobre lo contextual es capital para poder ubicar y reubicar las identidades en el mundo global, es verdad que no podemos menospreciar las estructuras de poder en la configuración de las mismas, aunque, no es menos cierto que el establecimiento, configuración y

reconfiguración de estas mismas, dependen de lo contextual. Aún así, no deja de ser curioso el hecho de observar como la dicotomía de lo producido y establecido históricamente, implicando un *continuum* constante, encuentra en la adaptabilidad y flexibilidad de lo contextual, incluyendo la ruptura del supuesto *continuum*, el motor del querer persistir e incidir. La tensión producida entre el choque de ambas lógicas nos lleva a la siguiente pregunta: ¿podemos establecer otra lógica?. Si nos fijamos en la historia de muchos géneros y estilos musicales, podemos ver como el choque de estas dos posturas representadas respectivamente entre “puristas” e “innovadores” cobra una nueva dimensión. Es decir, no se trata simplemente de verlo como una mera disputa o controversia basada en elementos técnicos, por lo contrario, refleja la dialéctica que se encuentra en el seno de nuestro tiempo histórico. La presencia de estas posturas se debe a la aplicación de políticas de identidad que “se trascienden a sí mismas: uno es libre cuando ya no necesita preocuparse mucho de quién es” (Eagleton, 2001: 118). Por su parte, Manuel Castells distingue entre tres tipos de identidades colectivas:

Capítulo III

- “La “identidad legitimadora” es aquella que se construye desde las instituciones y en particular desde el Estado.
- La “identidad de resistencia” es aquella identidad en la que, cuando colectivos humanos se sienten o bien rechazados culturalmente o marginados social o políticamente, reaccionan construyendo con los materiales de su historia formas de autoidentificación que permiten resistir frente a lo que sería su asimilación a un sistema en el que su situación sería estructuralmente subordinada.
- La “identidad proyecto” se articula a partir de una autoidentificación, siempre con materiales culturales, históricos, territoriales” (2004: 13-14).

Castells considera que estas tres modalidades de identidad son distintas y que sería un error el pensar que es fácil pasar de una a otra. No obstante, considero que tanto en las sociedades contemporáneas pueden convivir perfectamente las tres modalidades mencionadas, pudiendo suscitar tensiones en su propio seno. Además, la intensidad

de cualquiera de estas modalidades depende del impacto de las implicaciones que la globalización haya causado en un contexto específico. Tal situación nos pone frente al desafío de cómo queremos ubicarnos en la escena global y por cual modalidad optamos. En este sentido, la world music se postula a favor de las “identidades proyecto”, las cuales se pueden adaptar a un sistema donde la identidad global y cosmopolita ocupe la cúspide de una estructura compuesta por identidades múltiples.

Ante tal escenario me gustaría sugerir una nueva lógica para tomar el pulso de la otredad de nuestro tiempo. Necesitamos esgrimir un modelo cimentado en el diálogo de otredades que tienen lugar en tiempos y espacios diferentes, aceptando por un lado la contextualidad del momento y del espacio, y por otro, la existencia de un pasado al conocer los antecedentes existentes. La aceptación de esta bidimensionalidad -el momento y el pasado- en el diálogo de otredades, también nos predispone a ubicar y determinar el objeto específico en varios ciclos diferentes del tiempo histórico, entendido a partir de la teoría de F. Braudel. De forma paralela, también nos permite intentar superar los efectos de

Capítulo III

cómo la “globalization involves pressure on societies, civilizations and representative of tradition, including both ‘hidden’ and ‘invented’ traditions, to sift the global-cultural scene for ideas and symbols considered to be relevant to their own identities. This consumption and syncretization of culture is, perhaps, the most neglected aspect of the revitalization of culture as a sociological motif” (Robertson, 1992: 46).

La aplicación de los ciclos braudelianos nos puede permitir tanto la detección de elementos anecdóticos, singulares, superficiales, de moda, o efímeros, con otros de mayor importancia que son los que proporcionan e impulsan el movimiento, navegando entre las fisuras que generan los intentos de ruptura hasta llegar a nuevas corrientes o a las ya conocidas previamente. Muchas veces, esta conjunción de elementos tiene como referente la configuración de políticas de identidad, las cuales paradójicamente necesitan de una identidad para ser libre de abandonarla (Eagleton, 2001: 118). Estando acordes con esta idea podríamos plantearnos una analogía con respecto a la definición de world music o de aquellos productos musicales etiquetados como tal. La world music representa una política de

otredad al determinar qué es y qué no es merecedor de participar dentro de su amplio abanico, pero al mismo tiempo, muchos productos catalogados como world music son definidos con otras etiquetas como músicas de raíz, pop, *chanson*, etc. E incluso observamos como algunos músicos utilizan la escena de la world music para promocionarse a la vez que se quieren desligar de la etiqueta. Del mismo modo, podemos prestar atención al modo en cómo la dialéctica identidad global e identidad local presente dentro de esta escena es superada con la adquisición y reconocimiento de una multiplicidad. Por poner un ejemplo, Souad Massi –cantante argelina afincada en Francia- es catalogada como world music, *chanson algérienne*, *chanson*, folk y *roots music*, dependiendo del quién, del dónde y del momento. Sin embargo, lo revelador es como de un acto meramente comercial, el de etiquetar un producto para ayudar a ubicar al consumidor y fomentar el consumo, se desprende la acción de reconocer la multiplicidad. Es decir, de cómo hemos pasado de hablar de una identidad a reconocer y asumir la convivencia de varias, aunque esta situación no esté exenta de situaciones de conflicto y tensión.

Capítulo III

Siguiendo a Georgina Born y David Hesmondhalgh, hay dos grandes temas cuando hablamos de la relación entre identidad y música: por una parte, cómo se producen y articulan los préstamos y apropiaciones musicales; y por otra, en cómo se ha empleado la música para construir, evocar o señalar la alteridad de tipo musical o sociocultural. Es decir, ver cómo “other cultures are represented in music through the appropriation or imaginative figuration of their own music, and, conversely, how social and cultural identities and differences come be constructed and articulated in music” (2000: 1-2). Estas cuestiones se sustentan en la constatación de que la globalización no sólo afecta de forma exclusiva a la industria musical, sino que también afecta a la dimensión estética y social de la música, la cual se debate entre el universalismo instrumentalizado mediante la homogeneización y el localismo que defiende la heterogeneidad. Este contexto requiere y exige una rearticulación estética e instrumental que permita ubicar ambas posturas en una convergencia hacia su coexistencia, reconociendo y dando a la hibridación –y en consecuencia, a la amplia gama de modalidades que podemos identificar a partir de la

intensidad del contacto y de la negociación cultural que distan del préstamo y la apropiación- su merecido lugar. Ésta no es algo residual o anecdótico, todo lo contrario, la hibridación (como proceso) y el hibridismo cultural (como práctica) enmarcan aquellos encuentros que generan intercambios y sus consecuencias, sean éstas positivas, negativas o neutras. Por tanto, la hibridación es la lógica cultural más apropiada para observar y comprender los efectos de la globalización, y cómo estos generan opiniones y procesos contrarios entre sí, participando de una dialéctica y retórica que otorga un papel principal a la cultura, a sus manifestaciones y a sus derivados.

3.4. Globalización e interculturalidad.

3.4.1. Globalización/mundialización.

Muchos autores, especialmente los pertenecientes a la academia francesa, prefieren emplear el término mundialización. En cambio, aquellos que pertenecen a la academia anglosajona prefieren el término globalización. Sin embargo, ambos términos abarcan los fenómenos culturales,

Capítulo III

políticos, económicos y sociales que acontecen en el mundo global. Personalmente, comparto esta visión y por este motivo utilizo como sinónimos ambos términos, aunque tenderé a utilizar el término globalización lo largo de estas páginas para evitar confusiones, a pesar de que al fin y al cabo, ambos hacen referencia a la interrelación de los procesos que conviven entre sí y determinan el comportamiento de nuestras sociedades y de sus actores. Siguiendo a Roland Robertson: “Globalization as concept refers both to the compression of the world and the intensification of consciousness of the world as whole” (1992: 8). Manfred B. Steger argumenta en el mismo sentido al escribir que esta percepción de globalidad nos permite adaptar el “global imaginary as a concept referring to people’s growing consciousness of global connectivity” (2013:10). Además, este autor comparte la percepción de Roland Robertson cuando como “in the second half of the 1980s ‘globalization’ (and its problematic variant, ‘internationalization’) became a commonly used term in intellectual, business, media and other circles, in the process acquiring a number of meanings, with varying degrees of precision” (1992: 53).

Zygmunt Bauman concibe la globalización como el conjunto de presiones dedicadas a hundir y desmantelar las fronteras, que han resultado bastantes efectivas, comportando que todas las sociedades se encuentran completamente y verdaderamente abiertas de par en par, desde un punto de vista material e intelectual (2009: 15). Presiones que permiten articular una cierta mitología sobre la globalización con principios como son “the ‘disappearance of time and space’, ‘global cultural homogeneity’, ‘big is better’, ‘the new world order’, ‘economic determinism’, and ‘saving planet earth” (Robertson, 1992: 188). Otra perspectiva complementaria con lo expuesto es la de Jan Nederveen Pieterse (1995), quién concibe la globalización como el contexto idóneo para la hibridación, la cual se define respecto a las formas culturales como la práctica de recombinar las prácticas de formas existentes con nuevas formas en nuevas prácticas. Las formas híbridas resultantes constituidas por la interpetración de lógicas diversas se manifiestan ellas mismas en nuevos espacios. Un pensamiento extensivo a la música y a la totalidad de las prácticas culturales. Éstas se rearticulan asumiendo nuevas funciones o reconfigurando las

Capítulo III

preexistentes, dotándose de nuevos significados acordes con los nuevos contextos y sus correspondientes demandas. Marwan Kraidy insiste en este planteamiento afirmando que la hibridación es una de las nociones emblemáticas de nuestra era al capturar el espíritu de nuestros tiempos con su celebración obligatoria de la diferencia cultural y la fusión (2005). La música sobresale en este escenario por sus diferentes capacidades y funciones, como se puede comprobar con los ejemplos comentado en el libro *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization* (2002). Ejemplos que demuestran como “the artistic oscillation between purity and hybridity responds specifically to dynamics induced by globalization, insofar as de-territorialization and decodification coincide in the creation of transcultural spaces, attitudes and aesthetics” (2002: IX).

Paul Hooper describe perfectamente las dinámicas culturales de la globalización al considerar que éstas emergen:

“from the interaction of numerous processes, flows, networks and interconnections, which are interpreted, experienced and contributed to by different actors and agencies in a range of cultural, political and social environments or localities. Such contexts may be regional, national, local, religious, institutional, historical, and so forth, while the extent and nature of our engagements with these forms of globalization are similarly important. As a result of this interplay between these different forces and groups within these different settings, we perhaps should not be surprised that heterogeneity and complexity are the prevailing tendencies of our globalizing era” (2007: 3).

Siguiendo a Bauman, la propagación global de la forma de vida moderna ha anulado la división entre “centro” y “periferia”, al menos, haciendo referencia a las formas de vida “modernas” o “desarrolladas” y “premodernas” o “subdesarrolladas” (2009: 79). Tal anulación comporta la creación de una audiencia global que puede entender una serie

Capítulo III

de códigos comunes, pero que al hacerlo no está obligada a renunciar o abandonar criterios de otra índole como por ejemplo el empleo de criterios locales. La globalización ha encontrado en las ciudades y en la vida urbana su campo de acción perfecto, las ciudades son el escenario de cómo interactúan las presiones globalizadoras y el modo en que se negocian, se forman y se reforman las identidades de los lugares urbanos (Bauman, 2009: 114). Las ciudades, sobre todo las grandes urbes, son centros privilegiados de convergencias y sinergias diferentes: económicas, sociales, culturales y étnicas (García Canclini: 1999). Son espacios de convivencia y en dónde aparecen dos procesos: la mixofobia que se basa en el recelo hacia lo diferente, y la mixofilia que busca similitudes en medio de la diferencia (Bauman, 2009: 124). Ambos procesos, no son propios de la ciudad, también se hallan en el interior de sus habitantes. Son dos actitudes que se relacionan de forma dialéctica y que se materializan en el rechazo o aceptación del “otro”. Para Roland Robertson, una de las cuestiones cruciales de la globalización es interpretar y explicar la diferencia del “otro” (1992: 99). Dominique Wolton sigue esta línea y considera que “la omnipresencia del otro es

un factor agravante de la incomprensión. Ayer, el otro era una realidad etnológica, lejana; hoy, es una realidad sociológica con la que se debe convivir. Las distancias han dejado de ser físicas, son culturales” (2004: 13).

Para Marc Augé, la antropología tiene cinco ejes: la identidad, la memoria, la sacralidad, la apariencia y el intercambio (2004: 116). Del mismo modo, Arjun. Appadurai establece cinco dimensiones para entender los flujos culturales globales, unos flujos que engloban en su conjunto los ejes establecidos por Augé. Las dimensiones o paisajes propuestos por Appadurai son:

1. El paisaje étnico, producido por los flujos de las personas: turistas, migraciones, refugiados, etc.
2. El paisaje mediático constituido por los repertorios de imágenes e información, cuyos flujos son producidos y distribuidos por los medios de comunicación.
3. El paisaje tecnológico que da cobertura a las corporaciones nacionales e internacionales, así como a los gobiernos.

Capítulo III

4. El paisaje financiero se caracteriza por la rapidez de las transacciones económicas en los mercados y el stock de intercambios.
5. El paisaje ideológico, relacionado íntimamente con los flujos de las imágenes. (2001: 46).

Este último incluye los mundos imaginados, es decir, los múltiples mundos que son producto de la imaginación históricamente situada de personas y grupos dispersos por todo el globo (Appadurai, 2001: 47). Para este autor la imaginación como práctica social ocupa un lugar central en su pensamiento al poseer un sentido proyectivo, el de ser un preludio a algún tipo de expresión. Néstor García Canclini opina que la apelación a construir una cultura con los movimientos globalizadores puede ser escuchada también como la necesidad de poner orden en los conflictos entre imaginarios. La amplitud o estrechez de éstos muestra las desigualdades de acceso a lo que suele llamarse economía y culturas globales (2000). Para ambos autores la imaginación y lo imaginario ocupan un espacio imprescindible para comprender la globalización y la noción del encuentro global, el cual

hace referencia “to situations in which individuals from radically different traditions or worldviews come into contact and interact with one another based on limited information about one another’s values, resources, and intentions. An encounter can be limited in its frequency or duration but can also be characterized by constancy and repetition” (White, 2012: 6).

Los procesos de encuentros culturales en la globalización aplicados en la música comportan problemas de terminología y de conceptos. Margareth Kartomi reflexionó sobre esta problemática denunciando la tentación de idealizar la salvaguarda de las músicas tradicionales, es decir, defender su integridad ante los efectos contaminantes producto del encuentro entre culturas musicales diferentes. Ella argumenta que cuando se usan sin especificar términos como “prestado”, “mezclado”, “pastiche” o “fusionado”, éstos resultan insatisfactorios al implicar una “excesiva preocupación por la unión de elementos dispares. Allí donde termina el “préstamo” comienza el cambio musical creativo” (Kartomi, 2001: 360). Es importante destacar este cambio cualitativo del proceso de

contacto ya que muchos productos musicales catalogados como world music responden al primer principio, el del préstamo de elementos discretos. Pero, también es verdad que existen otros que responden a un verdadero proceso de síntesis musical intercultural, que implica “poner en movimiento un proceso esencialmente creativo, esto es la transformación de complejos de ideas musicales y extramusicales en interacción” (Kartomi, 2001: 364).

3.4.2. Diversidad cultural e interculturalidad.

Terry Eagleton señala que las formas más estimulantes de política de identidad “son aquellas en las que reclamas igualdad con los otros, igualdad para ser libre de decidir lo que te gustaría llegar a ser. Una auténtica afirmación de diferencia siempre encierra una dimensión universal” (2001: 119). La premisa de la interculturalidad es la igualdad del otro para que el diálogo a establecer pueda fructificar. En este sentido, es indispensable el requisito de obviar prejuicios y estereotipos con el fin de que el otro pueda presentarse del modo con el que él se siente cómodo. El convencimiento con el que lo hace revela

la confianza que tiene en sí mismo y su capacidad de autocrítica. La confianza muestra su capacidad de resistencia de enfrentarse a la infravaloración y a la presión que pueda ejercer el otro interlocutor; en cambio, la segunda, es una muestra de su capacidad de negociación. Esta visión teórica se puede extrapolar a múltiples casos y situaciones, pero si lo hacemos sobre procesos musicales, podremos darnos cuenta de la importancia que tienen en los diálogos musicales que pretenden superar “toques de color” que desprenden exotismo y superficialidad, a favor de un discurso musical y extra-musical sólido, que parte de la base de haber realizado un buen trabajo de reflexión y sinergia.

La diversidad cultural no es una novedad en sí misma, en cambio, lo que si se ha ido modificando a lo largo de la historia es la forma de entenderla y de adaptarse a ella. La antropología social y cultural, que tiene como objeto el estudio de la cultura y las culturas, ha sido objeto de intensos debates entre diferentes escuelas y perspectivas de análisis. En las últimas décadas del siglo XX ha aparecido un nuevo paradigma, el de la interculturalidad, el cual pretende

Capítulo III

superar las limitaciones de la multiculturalidad. Según Joaquín Beltrán, la interculturalidad tiene como principal objetivo la coexistencia e interrelación de diversas culturas e identidades colectivas en un mismo espacio o formación social, prestando especial atención a las dinámicas que se establecen en las relaciones entre personas de las diferentes culturas en contacto (2003: 17). En la construcción de este paradigma, al igual que en la de la globalización, aparece el concepto ilustrado del universalismo, definido por Immanuel Wallerstein del siguiente modo: “Universalism means in general the priority to general rules applying equally to all persons, and therefore the rejection of particularistic preferences in most spheres” (2004: 38).

En cambio, Alain Touraine considera que la comunicación no se establece entre culturas, sino entre conjuntos históricos que deben ser definidos, por una parte, por su relación con la modernidad y, por otra, por la especificidad de su vía de modernización (2005: 225). Esta opinión, que es muy sugerente, plantea varios problemas: en primer lugar, parece dejar en segundo plano los aspectos dinámicos interpersonales; y en segundo lugar,

Dimensiones socio-culturales de la música

cómo podemos plantearnos las relaciones intraculturales que se producen dentro del conjunto histórico. No obstante, posee un gran atributo como herramienta analítica al fijar unos límites para la conceptualización y definición de entes culturales abstractos, como por ejemplo cultura argelina, cultura libanesa o cultura italiana. Esta adjetivación ligada a estados políticos puede llegar a un segundo nivel de mayor abstracción formado por entes supranacionales como cultura occidental o cultura árabe. Sin embargo, lo que es evidente, es que vivimos en un mundo marcado por la diversidad cultural y por los retos de afrontarla.

Partiendo de esta premisa común de las sociedades contemporáneas, hemos de enfrentarnos al dilema que presenta el enfoque consumista en las sociedades contemporáneas, las cuales tienden a convertir las expresiones culturales en productos culturales orientados al mercado de consumo. Esta tendencia totalmente lícita implica grandes peligros ligados a la descontextualización y a la desnaturalización de la expresión cultural. Ambas derivas nos conducen a la gran amenaza de la cultura global, la homogeneización y a la

Capítulo III

desaparición de aquellas expresiones que no se adaptan a las nuevas exigencias del mercado o que son rechazadas por éste al no considerarlas adecuadas. Del mismo modo, esta situación comporta otro peligro, la patrimonialización y sacralización de la expresión cultural, con el objeto de preservarla en su forma original y evitar así su deformación. Además, siempre está presente el riesgo de que “las “tradiciones” que parecen o reclaman ser antiguas son a menudo bastante recientes en su origen, y a veces inventadas” (Hobsbawm, 2002: 7). Del mismo modo que “no todo lo que se considera propio procede de la tradición, o al menos de la tradición tal como habitualmente entendemos el concepto, ya que si etimológicamente "tradición" implica "transmisión", nada nos impide entenderla también de manera horizontal” (Martí, 1995). No debemos confundir génesis de una práctica musical, que podemos ubicar y adscribir en un territorio concreto, con la pertenencia que suscita, sea geográfica, étnica, social o cultural, y aún menos, en el mundo actual, caracterizado por la interconexión, aunque de forma paradójica, insiste en buscar el carácter diferencial propio que le distinga del “otro”.

El estudio de la tradición y su preservación siempre ha representado un eje estratégico de los discursos identitarios y de ciertas políticas culturales, siendo en muchas ocasiones objeto de manipulación e instrumentalización ideológica, así como de la antropología y de la etnomusicología. Resulta muy difícil poder establecer el origen de ciertas tradiciones o prácticas culturales tradicionales, las cuales cohabitan con aquellas que se encuadran dentro del amplio espectro de “tradición inventada”. La definición que emplea Eric Hobsbawm para este último término me parece muy acertada, según este autor:

“La “tradición inventada” implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado.” (2002: 8).

Capítulo III

Las músicas tradicionales han sido y son una de las principales temáticas de la etnomusicología, una disciplina que frecuentemente ha tenido que lidiar con lo expuesto por Hobsbawm. Y como no podría ser de otra manera, esta problemática también está presente en la escena de la world music.

Estos dos escenarios, la homogeneización y la sacralización, dotados ambos de una gran potencia imaginaria al basarse en idealizaciones de la expresión cultural, a pesar de que se esconden detrás de parámetros objetivos, nutren constantemente el principio germinal de toda expresión o práctica cultural, su capacidad de evolucionar y de modificarse. Si matamos este principio motor, nos encontraríamos delante de un triste panorama cultural atizado por el inmovilismo. Un estado que acabaría matando tanto la creatividad como la capacidad de evolución. Un hecho que comportaría por una parte, el crear y reproducir versiones deformadas de aquello que se quiere preservar a toda costa, y por otra, producir y comercializar sin límite determinados productos

culturales dotados de escalo o nulo valor más allá del económico.

Tanto los estudios culturales como la antropología cultural y otras disciplinas parten de la pregunta, ¿podemos comparar las culturas?. Una pregunta peligrosa al proponer la comparación, proceso ligado de forma indiscutible con el establecimiento de una serie de criterios y unos juicios de valor. La definición y categorización de todos estos puede ir acompañados por la introducción de la jerarquización, en consecuencia, con la aparición de superior e inferior. Esta peligrosidad no la podemos esquivar ya que es un obstáculo permanente cuando hablamos de estudiar la cultura, nuestra tendencia innata es comparar. Aunque sería peor ver la cultura como algo estanco y aislado. La diversidad implica convivencia y contacto, siempre y cuando queramos entenderla y respetarla. La condición imprescindible para poder dialogar con el “otro” es partir siempre del respeto.

Tampoco podemos obviar el establecimiento de categorías ya que las necesitamos para poder hablar y articular nuestro pensamiento, pero éstas

Capítulo III

han de partir del respeto y la igualdad de condiciones para sean realmente útiles. Nuestra mirada ha de estar el menos contaminada posible de juicios subjetivos basados en la sobrevaloración de unos elementos y la infravaloración de otros. Los parecidos y las diferencias nos permiten comprender y poner encima del tablero la interrelación de las diferentes dimensiones.

La diversidad cultural dentro del escenario de la globalización tiene en la mercantilización de la diferencia un amigo y un enemigo. Beltrán señala que la globalización “en comptes de produir, com predeia el paradigma de la modernitat, una homogeneïtat universal, està donant com a resultat un augment de la conscienciació pel que fa a la diversitat cultural, que en últim terme s’acaba convertint en mercaderia i consum” (2003: 40). Es verdad que esta observación no representa ninguna novedad, pero es necesario recalcarla y tenerla presente cuando hablamos, sobre todo desde una perspectiva occidental, de los riesgos del exotismo y de la estereotipización del “otro”. Frédéric Martel denuncia de forma muy acertada este hecho escribiendo: “la diversidad cultural, que se ha

convertido en la ideología de la globalización, ¿es real o se descubrirá que es una trampa que los occidentales se han tendido a sí mismos?” (2001: 15). La música es el mejor ejemplo posible de la diversidad. Una afirmación de la que se aprovecha la world music al fluir y circular entre los límites difusos de este escenario impregnado de dualidades: globalismo / localismo, autenticidad / hibridación, tradición / modernidad, patrimonio / producto comercial, universalidad / diferencia.

Encontrar un equilibrio en las relaciones interculturales e intraculturales es una tarea ardua que requiere de respeto “Ensalzar a la máxima expresión la diferencia conlleva el menosprecio del “otro”, la ausencia de autocrítica y el silenciar aquello que nos molesta o desagrada. No podemos obviar que la diversidad cultural incluye, de hecho, interrelaciones tanto conflictivas como no conflictivas o de intercambio entre culturas” (Bilbeny, 2002: 16). Un atributo que ha de ir acompañado de un criterio de elección fundamentado en la observación del otro como un igual, una postura de carácter ético, que reconoce y valora la diversidad como un activo que enriquece la identidad. No podemos permitir que

nuestras actitudes ante el “otro” se rijan básicamente por las directrices y vaivenes del mercado, el cual explota el producto cultural hasta el límite para abandonarlo después. Para contrarrestar esta presión se requiere no sólo de una ética intercultural, sino también de unos principios políticos reconocidos por el conjunto de las instituciones. No podemos ser ilusos y creer que éstas pueden poner freno al mercado y a las grandes corporaciones que luchan por escapar de cualquier control y regirse por sí mismas, pero las instituciones sí que representan un contrapeso al poseer la capacidad de crear corrientes de opinión y, lo más importante, establecer políticas educativas y culturales.

3.4.3. Fundamentos políticos de la diversidad cultural y la interculturalidad.

El contexto actual pone de manifiesto la importancia del paradigma de la interculturalidad, superando el de la multiculturalidad, e incorporando el de la intraculturalidad. La UNESCO defiende que éste es crucial para promocionar y difundir valores, actitudes y comportamientos que conduzcan hacia el

acercamiento entre culturas de acuerdo con los principios de la Declaración Universal de la Diversidad Cultural (2001).

La interculturalidad es un concepto dinámico fruto de la modernización, al igual que la defensa de valores “universales” y de los derechos humanos. Sin embargo, hay un peligro al acecho que intenta erosionar y socavar los fundamentos de este paradigma y el del respeto de la diversidad, éste es el de los movimientos fundamentalistas. Curiosamente, “las ideologías promulgadas por los movimientos fundamentalistas constituyen una parte del discurso continuamente cambiante de la modernidad” (Beriain 2002: 55). Unas ideologías que encuentran un gran nutriente en la tensión que se produce gracias a las percepciones de que “the universalizing “secular” identity is generally felt to be “artificial” and “superficial”, whereas the particularizing (ethnic or religious) identity is perceived to be “deep” and “natural” (Brandner, 1999: 7). Las bases de estas percepciones es la falta de interpretación que una cultura tiene sobre sí misma, dando lugar a discursos integristas en forma de monólogo que evitan y ahuyentan toda clase de

Capítulo III

diálogo intercultural. No quieren escuchar otras voces para evitar ver socavados sus argumentos “esencialistas”, “verdaderos” y “puros”. En realidad, no es más que una muestra de sus propias inseguridades, asumiendo que su visión ciega no se corresponde con los retos que le plantean las sociedades actuales. La postura de la inseguridad y el miedo levanta muros bajo el argumento de que permiten protegerse de discursos etnocéntricos e imperialistas culturales, especialmente por parte de Occidente. Es verdad que existe este riesgo, el cual se fundamenta en la creencia inquebrantable de su propia “verdad”. Por esta razón, el diálogo intercultural no ha de basarse únicamente en el intercambio de argumentos, estos han de transformar las prácticas culturales de tal modo con el fin de hacerlas asequibles a todas las experiencias culturales (Bilbeny, 2002).

Para poder contrarrestar esta tensión y promover los valores universales establecidos por la declaración de la UNESCO es imprescindible diseñar políticas culturales eficaces. Pero hacerlo no es una tarea fácil ya que se la probabilidad de que hagan acto de aparición una serie de dilemas es

muy elevada. Dilemas que François Matarasso y Charles Landry (1999) clasificaron del siguiente modo:

1. Culture as the arts or culture as a way of life.
2. Cultural democracy or democratisation of culture.
3. Culture as self-justifying value or culture as development
4. Art as a public good or art as a conditional activity.
5. Consultation or active participation.
6. Direct control of insulation from the political processs.
7. Public or Private.
8. Prestige or community.
9. National or international.
10. Communities or community.
11. Cultural diversity or monoculture.
12. Heritage or contemporary.
13. Visitors or residents.
14. External image or internal reality.
15. Subsidy or investment.
16. Consumption or production.
17. Centralisation or decentralization.

18. Direct provision or contracting-out.
19. The arts or the artist.
20. Infrastructure or activity.
21. Artists or manager.

Dilemas que se corresponden con la presencia de tres grandes discursos en la construcción de políticas culturales, especialmente cuando están dirigidas hacia las industrias culturales: el discurso económico, el discurso ideológico/político y el discurso social (Pratt, 2005).

Si hemos visto que para la UNESCO, la diversidad cultural y la interculturalidad merecen su atención, no iba a ser menos para la Unión Europea. La *Declaration on intercultural dialogue and conflictive prevention* (2003), adoptada por los ministros de cultura reunidos en Opatija (Croacia), representó un primer paso institucional.

En el año 2007, el *Flash Eurobarometer 21: Intercultural Dialogue in Europe* constataba la buena aceptación de la diversidad cultural por parte de los ciudadanos de la Unión Europea: Una información recogida en el estudio *Sharing Diversity: National*

Approaches to Intercultural Dialogue in Europe (2008) encargado por la Comisión Europea. Este informe confirmaba los datos publicados un año antes y destacaba el papel cada vez más relevante de la interculturalidad dentro de la agenda política europea. La consolidación de la postura institucional de la Unión Europea frente la interculturalidad tuvo lugar con la publicación del *Libro Blanco sobre el Diálogo Intercultural: "Vivir juntos con igual dignidad"* en el año 2008.

Esta voluntad institucional, teóricamente asumida por el conjunto de estados de la Unión Europea, contrasta, frecuentemente, con la percepción que tiene una parte de las sociedades europeas, incluyendo la población migrante y de origen no-europeo residente en los países comunitarios. Es verdad que una gran mayoría es favorable a la diversidad cultural y a las bondades de la misma como ente abstracto, sin embargo, esta situación varía cuando hablamos de la integración cultural de los colectivos inmigrantes dentro de las sociedades europeas, especialmente por parte de la población musulmana. Por citar dos ejemplos, son bien conocidos los polémicos debates sobre el uso

Capítulo III

del *hiyab* (el velo) en Francia en las escuelas públicas; y en el estado español ante las propuestas sobre la prohibición de llevar *burka* y *niqab* en los equipamientos municipales aprobada por los ayuntamientos de Lleida en el 2010 y Reus en el 2014. En estos debates y polémicas intervienen de forma simultánea muchos factores, en este sentido, la lectura del estudio *La inmigración musulmana en Europa. Turcos en Alemania, argelinos en Francia y marroquíes en España* de Víctor Pérez-Día, Berta Álvarez-Miranda y Elisa Chuliá (2004), nos puede ser de gran ayuda. Polémicas que fomentan el recelo mutuo ya que unos consideran que los “otros” no se quieren integrar, y por el contrario, los “otros” consideran que no se les respeta tal y como son. Dando lugar a posturas enconadas que privan de espacio a las relaciones interculturales.

Lo que resulta evidente es que la gran aportación de la interculturalidad es el reconocimiento implícito del “otro” como un interlocutor que ha de participar en igualdad de condiciones. Este reconocimiento ha de basarse en el respeto mutuo, no en la tolerancia, y expulsando las nociones de superioridad e inferioridad cultural

Dimensiones socio-culturales de la música

dentro del diálogo. Es preciso dejar de lado discursos inamovibles por parte de los diferentes interlocutores, especialmente aquellos discursos que propone reproducir sus conductas, hábitos, tradiciones y patrones culturales de forma ortodoxa, obviando que la recontextualización y la evolución de las sociedades exige una mirada abierta, lo cual, no quiere decir que represente perder o violar la 'esencia' cultural o la tradición. Tampoco hemos de perder de vista el hecho de que no todos los ojos ven e interpretan lo mismo de igual forma, e incluso, unos mismos ojos pueden modificar su lectura e interpretación de lo cultural durante el transcurrir del tiempo. Las actitudes que presentan los actores dentro del diálogo intercultural, también se reflejan en sus prácticas como consumidor de bienes y productos. Prácticas y hábitos que se mueven dentro de una sociedad de consumo que se mide por la ley de la oferta y la demanda. El consumismo en la época global posee unos rasgos definitorios propios, fruto de las estructuras y formas que la globalización ha ido imponiendo a lo largo y ancho del planeta.

3.5. El Consumo global: acceso, velocidad, acumulación y descarte.

3.5.1. Consumo y consumidores.

La expresión sociedad de consumo implica según Marc Augé dos consideraciones al sugerir que el ideal social es el consumo de todos y para todos, pero también que todo debe ser consumido, y por tanto, previamente producido, y no sólo los alimentos y todos los bienes de subsistencia inmediata, sino también la información, el ocio, la cultura, el saber, conceptos que en virtud de tal circunstancias se elevan a la categoría de “productos de consumo” (2004: 10).

El individualismo parece reducido a dos opciones de consumo cuando reaparece la idea de que las conductas están sometidas a determinismos sociales, e incluso tan fuertemente que el problema principal pasa a ser entonces el mantener un pequeño margen de indeterminación para dar cuenta de los factores independientes de la situación colectiva (Touraine, 2005: 114).

Lipovetsky y Serroy ahondan en la idea de que la cultura-mundo de la era hipermoderna se caracteriza por la hipertrofia de productos, imágenes e información, la misma que genera el nacimiento de una hipercultura universal. Por su parte, Brian Longhurst considera que la influencia del pensamiento sociológico de Max Webern es muy importante para entender las implicaciones que engloba la música (2007: 11). Según Longhurst, la importancia de las teorías herederas de Webern se sustenta en la sugerencia que hacen de que nuestro tiempo de ocio ha sido racionalizado.

También hemos de ser conscientes de que un producto de mercado ha de poseer los siguientes valores (Bruno Frey, 2000):

- un valor de existencia.
- un valor de prestigio.
- un valor de opción o elección.
- un valor de educación.
- un valor de legado.

Capítulo III

Cuando hablamos de productos que buscan una cualidad diferenciada, buscando de este modo un prestigio entre los consumidores, observamos como los valores empleados por Bruno Frey desempeñan su función al ser considerados como valores necesarios. No obstante, la combinación de ambos modelos es la norma vigente cuando hablamos de productos culturales. Keith Negus observa cuando habla de las culturas de género musical cómo las compañías discográficas y sus propietarios, junto con otras personas que participan de la industria musical, muestran interés por la relación entre economía y cultura (las prácticas, interpretaciones y modos de vida), condicionando de este modo la creación, la circulación y el consumo de la música popular. Todos ellos son conscientes que la industria produce cultura y la cultura produce una industria (2005).

La industria y la cultura tienen en el mercado un medio de interrelación, y todos ellos han sido objeto de importantes transformaciones gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías del sonido y de los medios de comunicación masivos. Ambos factores:

Dimensiones socio-culturales de la música

“han hecho posible, por primera vez en la historia, el almacenamiento y difusión masiva de música no escrita; por otra, la creación a nivel planetario de un comercio musical fabuloso con el establecimiento de poderosas y complejas redes de centros de producción y mercados. Estrechamente relacionado con los factores tecnológicos y económicos se encuentra también el factor sociológico: la gran demanda de una sociedad basada en el consumo, que constantemente necesita nuevas músicas, ya sea para alimentar la curiosidad por nuevas estéticas importadas, para acompañar sus cada vez más generosos momentos de ocio o para hallar signos de identificación colectiva de carácter ideológico o generacional” (Martí, 2002: 255).

El contexto posmoderno determina la producción estética actual, que para Frederic Jameson “se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir frescas oleadas de artículos con un aspecto cada vez más novedosos, con tasas

Capítulo III

crecientes de productividad, asigna ahora a la innovación y experimentación estéticas una función y una posición estructurales cada vez más esenciales” (1996: 27). Esta opinión, que comparto en parte, no sirve para describir la totalidad de los productos culturales ya que no reconoce en su justa medida el papel primordial que desempeña la dialéctica continua entre homogeneización, diferenciación e hibridación en los procesos y prácticas culturales contemporáneas.

La velocidad de los tiempos actuales, motivada por la aceleración de las comunicaciones y por la fractura del espacio-tiempo, nos enfrenta al escenario de la simulación y del simulacro. Jean Baudillard determina las fases sucesivas de la imagen del siguiente modo:

- Es el reflejo de una realidad profunda.
- Enmascara y desnaturaliza una realidad profunda.
- Enmascara la ausencia de realidad profunda.
- No tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio simulacro (1978: 14).

Simulacros que desempeñan su papel en el seno de una globalización cultural basada solamente en la circulación de productos o contenidos culturales orientados al mercado de consumo masivo e inmediato. Mercados que ofrecen una demanda basada únicamente en criterios de entretenimiento y novedad. Mercados donde militan millones de consumidores que se dan por satisfechos con productos superficialmente diferentes que no se alejen demasiado de aquello a que están acostumbrados. Pero que sí presentan una exigencia, que estos formen parte de lo considerado o etiquetado como moda o tendencia. Una velocidad de oferta y demanda sustentada e impulsada por la comunicación inmediata que ofrece Internet y las redes sociales. Sin embargo, estos mismos elementos, pueden favorecer una mayor difusión de la diversidad cultural fundamentada en el querer conocer, poniendo el consumir por consumir en segundo plano. Es decir, primero conozco, después consumo. Esta distinción comporta que las empresas han de definir el nicho de mercado que tienen como objetivo, y que perfil de consumidor prefieren: el de un consumidor que quiere construir su propio criterio de consumo y estar informado, o

Capítulo III

aquel que se contenta por acceder y poseer el fetiche de moda. “La digitalización de la música ha cambiado los hábitos de escucha y consumo de la música, destacando las redes 2P2 (Yúdice: 2007; Fouce: 2010.). En este sentido, constatamos como “los sonidos y significados musicales no sólo dependen de la manera en que la industria produce cultural, sino que también están condicionados por el medio en que la cultura produce industria” (Negus, 2005: 33).

Una globalización sustentada en la economicidad y sus criterios de eficiencia y control, ha convertido la música en su objeto de deseo porque las nuevas tecnologías han ampliado su capacidad de ser “el medio y mediador directo entre los deseos, las experiencias y su mercantilización” (Yúdice, 2007: 65). Siguiendo a Héctor Fouce, la música forma parte del “epicentro de diversos problemas que salpican nuestra cultura contemporánea y nuestra comunicación mediática: las prácticas cotidianas, la construcción de las identidades, las industrias culturales, las tecnologías, los entornos legales, las resistencias políticas y las posiciones éticas” (2010: 71).

3.5.2. Producción y distribución de contenidos musicales: contextos locales en la globalización.

Dentro de este contexto marcado por la creciente internacionalización de las músicas populares urbanas a nivel planterario, junto al desarrollo de la industria musical, se nos plantea un importante reto, la posición de las músicas 'locales' dentro de los mercados nacionales e internacionales. Según Paul Rutten, existen tres parámetros estructurales a considerar para poder determinar la posición de una música local específica:

1. The size of the local music market.
2. The share of local music within the overall turnover of the local music market.
3. The importance of local music within the international music market, expressed as the share of local musics within the turnover of music on the international market (1991: 297-298).

Estos parámetros continúan vigentes ya que determinan cómo los mercados de consumo norteamericanos y europeos, más el japonés, son

Capítulo III

los tomados en cuenta por los agentes económico, especialmente por las *majors*: Warner Music (E.E.U.U.), Universal (Francia), EMI (Gran Bretaña) y Sony (Japón). Es interesante mencionar que el país citado entre paréntesis se corresponde con la procedencia del capital económico que controla estas empresas, pudiendo coincidir o no con el lugar donde se toman las decisiones artísticas. Se calcula que estas *majors* controlan alrededor del 80% del mercado musical mundial, en consecuencia, éstas monopolizan la producción y distribución de productos musicales a nivel global. No obstante, la transformación del mercado musical a causa de la facilidad de acceso a los productos que ha propiciado Internet, ha comportado y comporta un cambio sustancial en los criterios de consumo por parte de los consumidores y de creación entre los músicos. Hoy en día, un músico residente en El Cairo puede grabar en un estudio doméstico, enviar el archivo a otro músico ubicado en Berlín, quien añade otra base al archivo citado, para posteriormente enviárselo a un productor que acabará editando y remasterizando el archivo en un estudio localizado en Estambul. Al mismo tiempo, en muchos países no occidentales, empresas de

contenidos culturales, -como por ejemplo Rotana en el mundo árabe, Reliance Entertainment en la India, eSun en la China- han ido afianzando su posición en los mercados locales y han adquirido tal peso que plantean monopolizar el mercado local y al mismo tiempo, acceder con su propio perfil en el mercado internacional.

La situación en el mundo árabe es muy representativa en este sentido. La discográfica egipcia Alam El Phan ha ejercido un papel destacado en el mercado musical de los países árabes durante muchos años. Esta discográfica egipcia tiene en su catálogo nombres tan importantes como los libaneses Ragheb Alama y Nawal El Zoghbi; la marroquí Samira Said; así como los derechos de la argelina Warda y del egipcio Abdel Halim Hafez. Pero se ha visto obligada a ceder de forma paulatina el protagonismo a otros conglomerados mediáticos encabezados por Rotana¹², fundada en 1987, que no sólo quieren ejercer el control en sus respectivos mercados.

¹² En el 2008 firmó “un contrato exclusivo con Rotana para la distribución de películas de Sony, Columbia, Metro-Goldwyn-Mayer y discos de Sony Music, CBS, Arista y Epic para el conjunto del mundo árabe”. (Martel, 2011: 361).

Capítulo III

Estos siguen la estrategia clásica de las industrias culturales egipcias y plantean una estrategia pan-árabe que supere las fronteras físicas de sus países. El pan-arabismo que impulsan es de carácter global al buscar y querer conectar con las audiencias de la diáspora.

Rotana, propiedad del saudí Al Waleed, tiene su sede en Riad, las televisiones y las radios emiten desde el Golfo Pérsico, la rama musical y el management de los artistas está ubicado en Beirut, la división cinematográfica tiene su centro de operaciones en El Cairo y la división de Internet está repartida por la mayoría de los países árabes (Martel, 2011: 361-362). Su estrategia empresarial incluye la organización de festivales y una cadena de cafeterías bajo el mismo nombre Rotana. La estrategia de Rotana tiene como gran objetivo el público joven e intenta copar la programación de contenidos culturales, incluida la música, dentro de los países árabes y monopolizar su expansión internacional. El hecho de haber creado una cadena de cafeterías que reproduce constantemente los productos Rotana, denota un interés por tener una presencia destacada en los centros comerciales de

los países árabes, espacio público compartido por su gran objetivo, los jóvenes. Así mismo, es la mayor editorial de música árabe y en el año 2012 firmó un acuerdo con la editorial alemana ROBA Music Publishing, fundada en 1969, para gestionar sus derechos en Europa.

Hoy en día, el mercado del pop árabe está controlado casi exclusivamente por Rotana, casi todas las grandes figuras, que curiosamente cantan con acento egipcio, forman parte del catálogo de Rotana, como por ejemplo los egipcios Amr Diab, Sherin y Angham; la tunecina Latifa; la libanesa Elissa; el sirio George Wassouf; el iraquí Majid; el saudí Abu Baker Salim; la marroquí Laila Ghofran; etc. Es verdad, que existen otros sellos, pero los únicos capaces de plantear competencia son aquellos que forman parte o están asociados a grandes conglomerados de medios de comunicación. A nivel musical estamos frente a un pulso geocultural dentro del mundo árabe que está erosionando y devaluando el papel del Cairo como la capital de la música árabe (Assir, 2004) frente la competencia de Beirut. Además, en el mundo árabe, como en otros países africanos o asiáticos, la venta física u on-line

Capítulo III

en los mercados locales posee un valor relativo ya que no representan unos grandes importes. Lo realmente importante, es la capacidad de controlar e influir en la producción y distribución de contenidos culturales, pudiendo impulsar de esta manera estrategias culturales acordes con sus intereses.

Como apuntan Marwam M. Kraidy (2002), Tarik Sabry (2005) y Frédéric Martel (2011), la población árabe representa una audiencia potencial de aproximadamente entre 300-350 millones de personas, y la comunidad musulmana representa una audiencia potencial de 1500 millones de personas. Ambas comunidades son un mercado muy apetitoso para los medios de comunicación árabes, europeos, norteamericanos y turcos. Los medios de comunicación árabes tradicionalmente han estado muy sujetos a las autoridades políticas, ante este panorama que se va modificando progresivamente, con avances y retrocesos constantes, el único sector realmente global es el de la televisión vía satélite. La antena para captar la señal vía satélite es un símbolo de los barrios árabes ya que es el medio más utilizado por las audiencias árabes residentes en otros continentes, especialmente las

comunidades de la diáspora, para consumir contenidos culturales árabes. “With the commercialization of Arabic television in the 1990s, and the growth of satellite television, a pan-Arab audience has emerged and changed the way that media programmers, advertisers and politicians conceived of the Arab audience” (Kraidy, 2002:6). Por citar un ejemplo, la cadena MBC empezó su programación en Londres para los árabes expatriados y en el 2002 se trasladó a Dubai. El testimonio del libanés Mezen Hayek, portavoz del grupo, afirma que “nosotros tenemos una lógica comercial. Somos la única empresa entre los grupos mediáticos árabes que da beneficios. Queremos defender la modernidad, damos prioridad al *edutainment*¹³ y defendemos los valores árabes” (Martel, 2011: 340). El *edutainment* sigue la estela inaugurada por el *maqsum beat*, que combina el ritmo tradicional árabe con Ryhtm and Blues, hip hop o reggae. Una técnica que hizo su acto de aparición dentro de la producción musical en la década de 1980 según Ali Al Meligi, productor de Alam Al Phan

¹³ Término empleado por muchos responsables de las cadenas de televisión árabe que combina enseñanza y *entertainment*. Mazen Hayek lo define como “entretenimiento inteligente” (Martel, 2011: 340)

Capítulo III

(Assir: 2004). Una de las críticas más habituales que reciben estos productos de contenidos culturales es su excesiva occidentalización, su baja calidad y su interés desmesurado por ser comerciales (Frishkopf, 2010: 5)

En Turquía sucede algo parecido, las grandes empresas de comunicación y de contenidos culturales fueron puestas bajo control por parte de grandes empresas durante la década de 1980. Estas mismas empresas se han transformado durante la década de 1990 en grandes conglomerados que incluyen medios de comunicación, actividades financieras y empresas energéticas (Çaglar y Çakar-Mengü: 2009).

La potencia de estos grandes conglomerados de medios de comunicación con sus respectivos sellos discográficos en Turquía y los países árabes, les ha permitido establecer acuerdos con los grandes conglomerados occidentales compartiendo canales de distribución y acordando estrategias comunes. Además, si no referimos únicamente a la world music, cada vez más podemos encontrar sellos discográficos turcos, como Doublemoon, y de

otros países, que están alzando su propia voz, ofreciendo alternativa a los discursos de sellos occidentales consolidados como son Hannibal Records, Piranha Records, Crammed Discs, Barclay, Island Records o Wrasse Record. Otro factor a tener en consideración es la presencia cada vez mayor de productores y músicos no europeos o de origen no europeo que trabajan a caballo entre Europa, América, y países de las riberas mediterráneas del Sur y del Este, como por ejemplo Smadj o RedOne. Sin embargo, es preciso hacer una distinción, el primero produce y trabaja especialmente en productos musicales catalogados en el mercado global como world music, en cambio, el segundo participa de la gran industria del pop internacional.

La world music también ofrece un espacio de promoción y difusión de prácticas musicales locales, un ejemplo de ello son los recopilatorios *World Music from Catalonia* que publica la Generalitat de Catalunya y distribuye a nivel internacional desde el año 2005. Estos recopilatorios recogen una selección de temas elegidos por un jurado conformado tanto por agentes locales como por agentes internacionales, algunos nombres que nos

Capítulo III

encontramos son los de Jordi Turtós, Jordi Urpí y Philip Sweeney. Estos recopilatorios se enmarcan dentro de una estrategia institucional que pretende por un lado preservar y proyectar la identidad cultural propia, y por otro, potenciar una cultura abierta al mundo. Además, también persiguen el propósito de reforzar el tejido industrial de la música en Cataluña y fomentar el reconocimiento de una diversidad cultural tanto a nivel interno como externo (Gómez: 2009b).

Esta dinámica ya existente de intercambios musicales dentro de la escena global, está dando un salto cualitativo ya que aquellos actores que normalmente tenían un espacio restringido, cada vez más, están ofreciendo su propio discurso, están tomando consciencia de sus narrativas y cómo estas son recibidas tanto por audiencias reales, como por audiencias potenciales o imaginadas. El escenario global se dota de sentido cuando distinguimos entre la globalización como praxis y la globalización como ideología (Conversi: 2010). Un escenario que si es experimentado localmente, como sucede, comporta que cada espacio encuentra globalizaciones de forma diferente. Una diferenciación de experiencias

que encuentra su nexo de unión en lo híbrido, que siguiendo a Marwan M. Kraidy, en cuya base encontramos una doble negación: la existencia de una homogeneidad cultural y la negación de una dominación cultural por parte de Occidente. Al mismo tiempo, refuerza una doble afirmación: la noción de contraflujos culturales en el seno de Occidente y la conexión globalización y libre comercio. Finalmente, los medios de comunicación utilizan la hibridez como contexto donde ellos afirman el individualismo creativo y la libertad individual (2005: 74-75). Realmente, este escenario de espacios múltiples de producción y recepción cultural aspiran a rearticular los flujos de circulación y difusión de productos culturales, produciendo una competencia feroz. La globalización busca lo local, y lo local busca la globalización (Robertson, 1995; Kearney, 1995), favoreciendo o empobreciendo, según se mire, los fenómenos musicales. La búsqueda de mecanismos para ubicar las prácticas musicales locales en lo global nos obliga a depender de una doble condición: en primer lugar, las características y peculiaridades del contexto local y, en segundo lugar, de cómo estas se proyectan dentro de la globalización. Una doble condición

generadora de tensiones, éxitos y fracasos y efectos; estructurados, influenciados y articulados todos ellos por múltiples actores. Un escenario donde las posibilidades que ofrecen Internet y los contenidos digitales parece no tener techo, determinando las estrategias de los grandes conglomerados internacionales y locales de comunicación.

3.6. Escena, mediaciones y agencia.

Cerrar este capítulo con este punto puede parecer poco coherente ya que pretende concretar algunas cuestiones que se intuyen constantemente en las páginas anteriores. Los conceptos de escena, mediaciones y agencia se corresponden con la dimensión comunicativa de la música y sus correspondientes procesos de articulación en la producción y recepción de la misma. Procesos que realizan los diferentes agentes o actores participantes en los procesos musicales, éstos se clasifican en cinco grandes grupos:

Dimensiones socio-culturales de la música

- La industria musical: músicos, productores, agentes de distribución, compositores, ingenieros de sonido, managers, propietarios, etc.
- La industria del espectáculo: programadores de contenidos culturales, productores de contenidos culturales, programadores de conciertos/ festivales, etc.
- Los medios de comunicación y promoción: periodistas musicales (radio y televisión), críticos musicales, programadores de contenidos, directivos, fotógrafos, publicistas, etc.
- Los gestores: políticos, ejecutivos y técnicos (profesores, abogados, economistas, etc) con capacidad para elaborar, implementar y gestionar políticas referentes a la educación, a la preservación y gestión del patrimonio y a las industrias culturales creativas.
- El público: consumidores y audiencias.

Estos grandes grupos de agentes comparten protagonismo con los objetos u elementos que forman parte del fenómeno musical: material musical (melodía, ritmos, etc.), forma musical, género

Capítulo III

musical, instrumentos musicales, tecnología del sonido (grabación, escucha y almacenaje), publicaciones (revistas especializadas, prensa escrita, fanzines, páginas web, blogs y redes sociales), radiodifusión (TV y radio), espacios de performance (teatros, salas de concierto, auditorios, calles, plazas, etc), espacios virtuales (canales on-line que facilitan contenidos musicales como Youtube, Vimeo, canales de TV; emisoras de radio on-line y podscats; plataformas de contacto virtual como forums, Skype, etc), simbólicos o ideacionales (imaginarios, autorepresentación,..).

Chris Barker en su definición del concepto de agencia, escribe que éste puede ser entendido “to mark the socially determined capability to act and to make a difference.” (2004: 4).

La capacidad de agencia entendida como práctica discursiva es defendida por Stuart Hall cuando sugiere que “al decir ‘agencia’ no expreso deseo alguno de volver a una noción no mediada y transparente del sujeto o de la identidad como autores centrados de la práctica social” (2004: 14). La experiencia de los sujetos y el comportamiento de

los diferentes actores son elementos esenciales a la hora de analizar las diferentes capacidades de agencia. Lawrence Grossberg considera que “la agencia implica relaciones de participación y acceso, las posibilidades de ocupar sitios específicos de actividad y poder y pertenecer a ellos de tal manera que exista la capacidad de llevar a la práctica sus facultades” (2004: 169).

Las prácticas discursivas de agencia de los diversos actores que actúan como intermediarios no son suficientes para comprender la complejidad de los fenómenos musicales. Requerimos de las relaciones de mediación presentes en los objetos culturales, que también actúan como intermediarios, sean de carácter activo, actuando como agentes activos en la construcción de la realidad (Hennion: 2003). La combinación de todas estas mediaciones nos capacita para poder comprender el pasado, el presente y el devenir de los fenómenos musicales mediante una lectura abierta, la cual está dotada de una gran herramienta, su capacidad de considerar la multiplicidad.

Capítulo III

Siguiendo estos planteamientos, hemos de considerar las capacidades de agencia y mediación que puede articular la world music al poner en evidencia el juego de relaciones y diálogos entre diferentes culturas. Ante la dificultad que nos representa el hecho de no poder determinar de forma objetiva y homogénea la actitud de una noción tan abstracta, hemos de centrarnos en los actores y en los objetos, así como en su incidencia a la hora de construir discursos. Ante este reto nos encontramos con un primer gran obstáculo: “no es ya la compatibilidad entre diferentes culturas lo que está en discusión, sino la capacidad de los individuos en transformar una serie de situaciones y de incidentes vividos en una historia y proyectos personales” (Touraine, 2005: 120). Esta alusión a la incapacidad de construir relatos personales implica una falta de contribuciones al relato común, y es verdad que los individuos sienten una gran incertidumbre, un vacío que procuran llenar tendiendo a magnificar la búsqueda de referentes individuales –el fenómeno fan sería un ejemplo- y referentes culturales que consideran propios o cercanos. Aún así, considero que las trayectorias personales que aglutinan tanto experiencias

subjetivas como colectivas, son determinantes a la hora de adoptar determinados hábitos, actitudes, comportamientos y conductas, así como de su transformación. En este contexto nos encontramos ante un “yo constantemente modificado por los estímulos que se ejercen sobre él y le influyen” (Touraine, 2005: 257). En este mismo sentido, encontramos las aportaciones de Stuart Hall que considera imprescindible una teoría de la práctica discursiva que exige una reconceptualización del “sujeto”, es decir, “pensarlo en su nueva posición desplazada o descentralizada dentro del paradigma” (2003: 15). En acorde con esta perspectiva, Lawrence Grossberg cuando reflexiona sobre el sujeto, indica que éste describe una posición dentro de un campo de subjetividad, y como todas las personas experimentan el mundo, generan su propia subjetividad inscrita dentro de códigos culturales de diferencias que organizan a los sujetos mediante la definición de identidades sociales (2004: 166-167). Palabras muy acertadas pero que necesitan, según mi opinión, una modificación ya que actualmente, deberíamos sustituir identidades sociales por identidades culturales. Este último concepto incluye el aspecto social en la reivindicación del individuo y

Capítulo III

del colectivo. Unos actores que han encontrado en el adjetivo cultural una gran herramienta que les pueda permitir situarse y (re)configurarse en la vida cotidiana. Evidentemente, esta herramienta ejerce su influencia en la configuración de escenas, en el ejercicio de la capacidad de agencia –a pesar de que Grossberg considera que la agencia no puede fusionarse con los tópicos de identidad cultural (2004: 169)- y en el efecto de las mediaciones.

Otro aporte complementario a este tema es la teoría de P. Bourdieu sobre los capitales, según la cual el individuo posee un capital simbólico, un capital social y un capital cultural. Este último se puede clasificar en: capital cultural interiorizado, capital cultural objetivado y capital cultural institucionalizado.

La capacidad de transformar exige de prácticas discursivas activas, las cuales requieren de un espacio para actuar e interactuar, en este caso, la escena. Fernán del Val en su tesis doctoral sobre el rock en España (2014) sintetiza de forma muy esclarecedora las diferentes teorías sobre la

configuración de escena (Straw, 1991; Cohen, 1999; Bennett, 2004 y 2005).

Will Straw sostiene que la escena musical es: “that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization”(1991: 373). En cambio, Sara Cohen destaca el hecho de que el término de escena es usado ampliamente por diferentes actores para hacer referencia a un grupo de personas que comparten una actividad o gusto musical (1999: 239). Por su parte, Andy Bennett va más allá cuando considera que el concepto de escena abarca un amplio rango de prácticas y actividades musicales y extra-musicales (la performance, la producción, la promoción, la prensa y el consumo) (2005: 119). La puesta en práctica de las mismas en las escenas musicales trans-nacionales constata que la calidad de esta escena musical no debe medirse simplemente por la movilidad de los estilos y escenas locales en lo global, ha de complementarse con la habilidad de los miembros que forman parte de estas escenas trans-nacionales para comunicarse

entre ellos a través del tiempo y la distancia usando las nuevas tecnologías (Bennett, 2004: 230).

Teniendo en cuenta estas aportaciones, la escena de la world music en el Mediterráneo es plenamente trans-nacional. Ésta recoge elementos de escenas locales y los proyecta dentro del imaginario global en su esfuerzo por convertirse en un espacio que aúne esfuerzos a favor de una identidad común, la mediterránea, con vocación de posicionamiento dentro del imaginario global. Esto es posible gracias a la interpretación o visión que se ha adoptado sobre el Mediterráneo, el cual se concibe como un espacio cultural definido por fronteras flexibles que garantizan la identificación cultural así como el intercambio dinámico de valores culturales y de creatividad cultural¹⁴. Un discurso construido que impregna de forma consciente e inconsciente las mentalidades de personas y colectivos a lo largo del Mediterráneo. Por tanto, aquella persona que considere la world music y su escena como un producto elaborado por la industria musical, se puede llevar una gran decepción. Es

¹⁴ Me baso en la definición de espacio cultural empleada por Svob-Dokic: 2008.

Dimensiones socio-culturales de la música

evidente que ésta desarrolla un papel, pero como dice Keith Negus, la industria musical no puede construir un mercado, producir un tipo de consumidor, ni determinar el significado de un artista, el intentarlo sólo le llevará al fracaso (2005: 62). La escena de la world music se fundamenta en un complejo entramado de relaciones y actores, armando de este modo un corpus de capacidades de agencia y mediación inmerso continuamente en un proceso de negociación.

Capítulo IV

La World Music y el Mediterráneo: cosmopolitismo e imaginarios musicales mediterráneos

World Music y Mediterráneo son dos términos que han sido sometidos a muchas interpretaciones, un hecho que revela tanto su complejidad como su influencia. En las páginas posteriores procuraré mostrar mi posicionamiento ante ambos términos y cómo estos influyen y moldean tres apartados más: cómo abordamos la realidad de las culturas musicales en el mediterráneo, cómo la industria de la world music interpreta el Mediterráneo y cómo se comporta el concepto de cosmopolitismo cuando hablamos de música e imaginarios en el Mediterráneo.

El tratar el tema de la world music nos obliga a tomar en consideración las dinámicas de los flujos culturales contemporáneos. Lo mismo sucede cuando hacemos referencia al Mediterráneo y a las manifestaciones ideológicas y estéticas que se

derivan del mismo. No obstante, el hablar de la relación entre la world music y el Mediterráneo nos pone frente a los desafíos contemporáneos que interpelan a ambos términos. Una situación que es consecuencia directa del hecho de prestar atención al modo en cómo estos conceptos se interrelacionan e interactúan entre sí. Retos compartidos por otros espacios geográficos y otras manifestaciones culturales, pero no es menos cierto que estos toman un cariz particular cuando hacen referencia al Mediterráneo. La complejidad que implica el Mediterráneo le convierte en un perfecto laboratorio de estudio para poder comprender y detectar tanto las causas como los efectos de la globalización y de la interculturalidad. En este caso me centro en el fenómeno musical de la world music.

4.1. Mediterráneo, mediterraneismo y mediterraneidad.

La noción del espacio siempre ha resultado crucial para la antropología, la necesidad de determinar y configurar el mismo ha respondido al requisito de poder definir el contorno del objeto de estudio. De acuerdo con este planteamiento, la

Capítulo IV

asociación entre espacio geográfico y cultura ha sido una tónica dominante a pesar de las dificultades que implica esta conexión. No podemos negar la evidencia de que el hablar de cultura mediterránea, cultura española, cultura árabe, etc., siempre implica el riesgo de establecer criterios definitorios generalistas que pueden tergiversar u ocultar la multiplicidad de factores, condicionantes y manifestaciones existentes dentro del espacio geográfico-cultural mencionado. Además, esta problemática no sólo afecta al espacio geográfico, también es extensiva al espacio social, al espacio simbólico o al espacio cultural. En todos ellos participan sonidos, voces y lenguajes, los cuales se originan en espacios y están sujetos a dinámicas de transformación. Ahmed Aydoun (2001) argumenta que el hablar de música marroquí resulta demasiado impreciso ante la compleja realidad musical que podemos encontrar en Marruecos, por este motivo, este autor prefiere hablar de músicas de Marruecos. A mi modo de ver, esta denominación también resulta generalista ya que circunscribe las prácticas musicales a un espacio geográfico y político determinado, obviando o minimizando las diferentes interrelaciones que podemos encontrar con otros

espacios. En este sentido podemos citar la música *gnawa* y sus conexiones con otros países; la música *amazigh* y sus conexiones a lo ancho del Magreb; la música *rai* producida en Oujda; etc. Conexiones que trascienden las fronteras políticas y geográficas y que en muchas ocasiones establecen nexos con las comunidades de emigrantes establecidas en otros países. Por estos motivos, considero que sustituir el adjetivo identificador –marroquí, árabe, *amazigh*, etc.- por la fórmula “música de” no resuelve el problema de base ya que continúa latente la asociación descriptiva y orgánica entre música y territorio. Por este motivo, prefiero emplear ‘música en’. Una expresión que rompe la asociación orgánica de territorio-cultura-etnia y la sustituye por la de espacio-práctica cultural-multiplicidad. Esta segunda opción posiblemente no es tan pragmática como la primera, pero sí que es más realista y ecuánime, permitiendo reconocer al mismo tiempo la importancia del espacio en sus diferentes modalidades y la incidencia de los flujos culturales. Por este motivo, el título de esta tesis es la world music en el Mediterráneo y no world music mediterránea o world music del Mediterráneo. Desde mi punto de vista, este título refleja perfectamente la

Capítulo IV

combinación entre espacios y dinámicas culturales, la cual dota de sentido a la génesis y evolución de las diferentes prácticas y propuestas musicales relacionadas con el Mediterráneo y que son catalogadas como world music.

Iain Chambers (1995) constata como nuestra época actual ofrece una fragmentación del mundo por efecto de la acumulación creciente de signos cruzados, sonidos e imágenes. Signos que son seleccionados, elegidos, recortados y combinados tanto por los productores como por los consumidores. Acciones que desembocan en la confusión de lugar, de voces, historias y experiencias. Elementos que forman parte del sentido más absoluto del centro de la experiencia contemporánea. Thomas Pynchom describe perfectamente esta realidad cuando dice que vivimos en “un mundo quebrado en complejidades, cuerpos diferentes, memorias, lenguajes, historias y diversidades” (Cit. por Chambers, 1995: 101). Por su parte, George Lipsitz, incide en cómo la música popular urbana tiene una relación particular con las poéticas derivadas del espacio. Para este autor, la “commercial popular music demonstrates and dramatizes contrast

between places by calling attention to how people from different places create culture in different ways. [...] A poetics of place permeates popular music shaping significantly its contexts of production, distribution and reception” (1994: 3-4). Existe una opinión bastante compartida de cómo el contexto contemporáneo ha modificado nuestra percepción del espacio, obligando a repensar las políticas de comunidad, solidaridad, identidad y diferencia cultural (Hudson: 2006). Hoy en día, la gente se moviliza a un ritmo muy acelerado, una característica que se combina con el rechazo por parte de las prácticas y los productos culturales a permanecer en el lugar, lo cual produce a “profound sense of a loss of territorial roots, of an erosion of the cultural distinctiveness of places, and of ferment in anthropological theory” (Gupta y Ferguson, 1992: 9). El espacio local, regional o nacional ya no es la referencia pertinente para comprender los desafíos políticos, económicos y sociales de la actualidad (Augé, 2004: 141). En este sentido y siguiendo a Iain Chambers, los sonidos históricamente emergen de determinados lugares, pero “they are nevertheless destined to travel in a manner that rapidly exceed the frontiers” (2008: 43). La música popular napolitana

Capítulo IV

representa un excelente ejemplo, canciones como *Te voglio bene assaje*, *Santa Lucia* o *Funiculi Funiculà* viajaron con la migración hacia América. Éstas fueron elementos constituyentes de un imaginario plagado de nostalgia y evocación de la ciudad de Nápoles, institucionalizando en la música la celebración del dialecto napolitano. Una construcción que “proposed as the sound of authentic ‘roots’, the genuine expression of street life inscribed in local musical and linguistic expression” (Chambers, 2008: 43). Este ejemplo concuerda con la propuesta de George Lipsitz sobre la conexión entre las poéticas del lugar y la música popular urbana: “in our time, social and cultural crises often come to us in the form of struggles over place and displacement, over transformations in our relationships to both physical places and discursive spaces” (1994: 3).

El espacio geográfico, físico y social se proyecta en espacios imaginarios que buscan sus referencias espaciales y temporales en un marco de ruptura. Esta connotación nos obliga a posicionarnos frente el concepto del Mediterráneo como área cultural de forma práctica. El Mediterráneo como

La World Music y el Mediterráneo

área cultural no es una homogeneidad, todo lo contrario, es un espacio sometido a múltiples narrativas que él mismo protagoniza y complementa. El Mediterráneo responde desde una perspectiva humana y social como un espacio construido, pero también como un espacio en movimiento. Para James Amelang (1997), en el Mediterráneo confluyen dos mitos del espacio: la ciudad y la cultura compartida (Cit. por Roque, 2002: 271). Es en los grandes espacios urbanos como Barcelona, Nápoles, Estambul, Orán u Alejandría, donde las similitudes del Mediterráneo –es decir, sus habitantes y actitudes culturales-, son más perceptibles. Henk Driessen (2005) interpreta que en algunos estudios predomina la visión que considera las ciudades portuarias en el Mediterráneo como núcleos de una densa red de conexiones marítimas a través de las cuales fluyen personas, bienes, ideas y significados. Este punto de vista determina, aparentemente, que esta interconexión se limita simplemente a las ciudades costeras, descartando las zonas interiores. En cambio, para Fernand Braudel, lo significativo es el modo en que la geografía física del mar moldea las civilizaciones que surgen en sus costas y también las de tierras

adentro (Cit. por Abulafia, 2006: 11). Históricamente, el Mediterráneo ha articulado diferentes estructuras políticas, económicas, sociales y culturales que han traspasado las zonas costeras. Estas estructuras han jugado un papel determinante en la transformación de las sociedades al entrar en contacto con las procedentes de otras culturas. Procesos de cambio que han influido en la construcción de narrativas e imaginarios.

Como se puede percibir, el Mediterráneo en apariencia parece fácil de definir como espacio geográfico y cultural, pero en realidad, ha generado diversas interpretaciones. Para David D. Gilmore (1982), el estudio sobre el Mediterráneo es mucho más que una cuestión geográfica al considerar que centrarse únicamente en las zonas costeras y en las islas sería un error. Una postura que en su opinión, implica descartar territorios que participan plenamente de la “cultura mediterránea”. Es verdad que el contorno geográfico del Mediterráneo y su posición entre el sur de Europa, el norte de África y la costa mediterránea de Asia Occidental junto a sus islas, ha resultado crucial en la historia. El Mediterráneo ha puesto en contacto Occidente con

La World Music y el Mediterráneo

Oriente y a la inversa; ha sido el escenario del nacimiento y expansión de las tres grandes religiones monoteístas del planeta; ha visto nacer y crecer la filosofía griega; ha sido testimonio del nacimiento y caída de grandes imperios; ha conocido a destacados personajes históricos –filósofos, poetas, matemáticos, escritores,...-; el comercio y el intercambio han sido una constante en el tiempo, con épocas florecientes y épocas de estancamiento y retraimiento; etc. Es un área de encuentros y desencuentros permanentes a lo largo de la historia. El Mediterráneo conceptualizado como área cultural lleva sus contornos tierras adentro, unos límites desdibujados, los cuales se han incrementado desde la época moderna gracias a la expansión de los procesos migratorios hacia América. Movimientos de población que alcanzaron cotas altísimas a lo largo del siglo XIX y del siglo XX. Muchas veces hemos visto en el cine, en documentales y en series de televisión, imágenes de grandes barcos repletos de italianos, españoles, griegos, libaneses, judíos, etc., atracando por ejemplo en Nueva York.

Capítulo IV

El interés que ha suscitado y suscita el Mediterráneo hace que Iain Chambers se pregunte y se responda de este modo: “Why the Mediterranean? Why, despite its seeming marginalization in the overarching narrative of modern politics and culture, does it persistently return to the discussion? To raise this question is to touch a profound tension that lies at the heart of a contemporary debate” (2014: 13).

Este autor considera el Mediterráneo como un mar postcolonial y explica que él ha elegido libremente el espacio geopolítico, cultural e histórico del Mediterráneo para poderse concentrar en las cuestiones referentes a las memorias históricas, contaminaciones e hibridaciones. Cuestiones que inciden en la manera de cómo el Mediterráneo propone una multiplicidad que interrumpe e interroga simultáneamente el discurso de una identidad homogénea. Una propuesta que se sirve de los sonidos y de la música. “The Mediterranean here becomes a complex echo chamber where the migrancy of music suggests histories and cultures sounding off and sounding out, transforming and transmuting each another” (2008: 48).

Entender el Mediterráneo como un punto de encuentros y desencuentros, de intercambios y transacciones, así como de fraternidad u odio, no es una excepción, es la regla a seguir, sin la cual resulta muy difícil todo intento de comprensión. En opinión de David D. Gilmore (1982), históricamente el Mediterráneo ha sido visto más como una zona puente que no de frontera, animando a lo largo del tiempo los contactos comerciales y sociales entre los diferentes países. Un punto de vista compartido en gran parte por Peregrine Hordon y Nicholas Purcell (2006), quienes proponen un modelo para comprender el Mediterráneo inspirado en el concepto de talasocracia empleado por Heródoto y Tucídides. Su propuesta enfatiza la intensidad y complejidad de las conexiones entre las diferentes poblaciones gracias a la capacidad de contacto que ofrece el Mediterráneo como mar mediante sus rutas comerciales. Esta visión histórica desprende una cierta idealización ya que el Mediterráneo no ha sido siempre una cuenca pacífica basada en relaciones comerciales, las cuales siempre han existido formando parte de estructuras relacionales entre diferentes poderes. El Mediterráneo no ha sido ajeno a la consideración de ser un espacio de conquista y

Capítulo IV

control, en realidad, ésta ha sido una dinámica constante a lo largo de los siglos desde la Antigüedad. José Antonio González expone que para los poetas de la Antigüedad el Mediterráneo era un mar violento, pero a partir de la Edad Moderna se empezó a cambiar esta visión prestando atención a la importancia de los intercambios comerciales. Un hecho destacado en relación con el estudio del Mediterráneo y a su construcción científica lo encontramos en la expedición que Napoleón dirigió en Egipto a finales del siglo XVIII. Ésta fue la primera de las expediciones científicas y militares que se produjeron en el área mediterránea a lo largo del siglo XIX. Cabe destacar el papel fundamental que tuvo la arqueología en este proceso de construcción al proponer la unicidad conceptual del Mediterráneo (2006: 206-207). Esta unicidad fue enriquecida y manipulada, principalmente, por la mirada de intelectuales y aristócratas británicos, alemanes y franceses. Estos contribuyeron a elaborar un relato mítico sobre el Mediterráneo, el cual era reducido en el espacio geográfico ya que lo identificaban con las idealizadas Roma y Grecia de la Antigüedad. Por el contrario, la Península Ibérica no formó parte de esta primera construcción idealizada del Mediterráneo ya

que durante muchos años estuvo asociada con lo árabe, con lo oriental. Paulatinamente, el concepto del Mediterráneo fue ensanchando sus límites geográficos hasta incluir a todos los territorios ribereños.

La conceptualización del Mediterráneo ha fomentado la elaboración de diversos discursos y de diferentes aproximaciones analíticas con el fin de justificar su estudio como entidad unitaria. En opinión de Dionigi Albera (2006: 219-20), la denominada antropología sobre el Mediterráneo ha empleado generalmente dos nociones insatisfactorias sobre el Mediterráneo como unidad de estudio. Éstas son:

- La metafísica, representada perfectamente por Julian Pitt-Rivers, cuya visión sobre la unidad del Mediterráneo se fundamenta sobre la existencia de ciertos rasgos culturales comunes asumidos que han permanecido con el paso de los siglos.

Capítulo IV

- La atomística, ejemplificada por John Davis, quién sostiene que la coexistencia del Mediterráneo como unidad deriva de una larga historia de contactos perpetuos e ineludibles.

Dos tendencias sometidas al discurso crítico de Michael Herzfeld (2005), quien resalta la dificultad para establecer si el Mediterráneo se puede clasificar como una categoría local o como una herramienta analítica. Este autor se siente atónito ante el modo en que el Mediterráneo conceptualizado como ente analítico ha sido capaz de resistir las dinámicas de deconstrucción y reconstrucción de las categorías. Para él, negar la existencia del Mediterráneo es tan obtuso como la pretensión de que éste es tan obvio que no necesita ninguna argumentación. “The tendency to conceptualize the Mediterranean as a single, more or less homogeneous entity has certainly remained strong to this day, not only in anthropological writings but also, notably, in popular prejudice” (Herzfeld, 1984: 440). Una opinión compartida por Josep R. Llobera (1990), quien critica abiertamente la concepción del Mediterráneo como área cultural de

estudio. Este autor argumenta que el Mediterráneo como herramienta o categoría es una construcción basada únicamente en la realidad de los antropólogos que la utilizan como tal. Llobera cuestiona aquellos investigadores que parten de la presuposición de que el Mediterráneo se justifica así mismo como entidad. Al mismo tiempo, opina que las críticas realizadas ante este concepto no han fructificado debido a la fortaleza de los intereses creados alrededor de la misma.

Siguiendo a Dionigi Albera (2006), pienso que el Mediterráneo funciona como un laboratorio. Una perspectiva que nos permite conceptualizar el Mediterráneo como área cultural gracias al hecho de reconocer que éste adquiere sentido con la presencia de narrativas inspiradas en elementos reales y simbólicos. El Mediterráneo requiere de una aproximación basada en la simbiosis entre categoría y herramienta, si no procedemos de este modo, nos enfrentamos ante un concepto capaz de articular discursos pero que nos presenta dificultades para poderlos captar en su conjunto. En este sentido, el Mediterráneo como concepto se alimenta y retroalimenta de forma sucesiva gracias a las

Capítulo IV

potentes narrativas imaginarias que con sus diferencias y similitudes se entremezclan entre sí. Narrativas que favorecen una visión global capaz de asumir múltiples voces en su seno. Paradójicamente, la multiplicidad y la diversidad son los elementos que aportan un sentido unitario, reforzando de este modo la percepción que propone la entidad del Mediterráneo como área cultural. “En efecto, el Mediterráneo se ha nutrido desde los inicios de la historia de relatos, de escritos, de palabras que de alguna manera han contribuido a darle cuerpo y a concebirlo como un todo” (Ruiz, 2008: 49).

El Mediterráneo genera dos derivados: el mediterraneismo y la mediterraneidad. El primero se correspondería con el discurso ideológico que interpreta el Mediterráneo, definido en palabras de Karsten Xuereb como “an important type of discourse identified as having a dominant role in shaping the consciousness of many people with regards to the Mediterranean is Mediterraneism” (2014: 43). En cambio, la mediterraneidad hace referencia a los valores mediterráneos y a los elementos que consideramos mediterráneos. Rasgos que se manifiestan tanto en las prácticas

culturales como en la dimensión mediterránea de las acciones y políticas de los diferentes agentes. Vanesa Ruiz señala que la “mediterraneidad” debe analizarse a partir de cuatro dimensiones:

- Desde la sociolingüística y la sociología: es decir, la “mediterraneidad” entendida como dinámica o proceso de identificación;
- Desde la historia y la literatura: como objeto de estudio y de inspiración, productora de símbolos, representaciones e imágenes;
- Desde la epistemología: la “mediterraneidad” al igual que el “orientalismo” es también una “máquina” de producción de conocimiento, y en el caso de la “mediterraneidad” también generadora de identidad;
- Desde su dimensión política: como proyecto y discurso político elaborado con claros objetivos e intereses geopolíticos (2008: 146).

La postura de Ruiz revela la complejidad de la mediterraneidad como proceso de identidad e identificación, y por tanto, del mediterraneismo como discurso ideológico. En este sentido, Michael Herzfeld (2005) toma como referencia el orientalismo

Capítulo IV

de Edward Said para denunciar cómo el mediterraneísmo refuerza los estereotipos sobre una geografía imaginaria. También podemos leer a Maria Todorova, quien reflexiona sobre la influencia del orientalismo como concepto en la construcción del discurso e imagen sobre los Balcanes. Para esta autora, los Balcanes representan una región cultural, y posiblemente una subregión de un Mediterráneo ampliado (2009: 181). Sin embargo, Ana Bojinovic (2010) defiende que la península balcánica sí forma parte del área Mediterránea. Esta autora basa su argumento en el hecho de que los Balcanes han desempeñado un papel importante en las relaciones políticas, sociales y culturales en el Mediterráneo a lo largo de la historia.

Todos ellos tienen en cuenta el nivel de incidencia que representan los procesos materiales de colonización, viaje, explotación y dominación en los discursos sobre el “otro”. “Lo oriental, por decirlo de algún modo, existía independientemente del orientalista. El acto de poder no radica en crear algo de la nada, sino en reducir algo a la nada” (Grossberg, 2004: 162-163). El discurso dominante procura moldear algo a partir de la imagen que él

mismo se ha preconcebido y, al mismo tiempo, en cómo intenta revelar este algo imaginario como una verdad absoluta.

Estas cuestiones relativas al mediterraneismo y a la mediterraneidad no son ajenas a la música. Edwin Seroussi señala como la noción del Mediterráneo es una característica constante en el discurso israelí sobre la música desde la década de 1940. "Musical Mediterraneanism in its different manifestations was always a strategy to avoid full-fledged Arabness while at the same time to develop a sense of belonging to the blurred, and yet not "all-European", Mediterranean cultural area" (2002). Por su parte, Josep Martí (2003) destaca como la idea de mediterraneidad es un tema presente en Cataluña y que éste se corresponde con la búsqueda de un marco cultural identitario nuevo. Martí cita el ejemplo de Maria del Mar Bonet y de cómo en Cataluña se valoran positivamente otras músicas del ámbito mediterráneo. También tenemos las reflexiones de Franco Fabbri (2001) sobre la mediterraneidad en la música popular urbana italiana. Para este autor, la mediterraneidad no puede basarse únicamente en considerar los intercambios

Capítulo IV

procedentes desde la historia y el origen geográfico, pasando por rasgos estilísticos, técnicas vocales e instrumentales, etc. La mediterraneidad también se construye gracias a la intencionalidad de la comunidad musical, o al menos, de algunos de sus integrantes. Para este autor, ambos criterios - observar respectivamente los intercambios y la intencionalidad-, son necesarios para abordar el concepto de música mediterránea, el cual presenta problemas de identidad como consecuencia de ser una construcción incompleta y contradictoria.

En verdad, no deja de sorprendernos como el adjetivo mediterráneo se emplea de forma diaria para describir y etiquetar elementos y prácticas culturales, incluidas las musicales. Muchas veces, empleamos la asociación con el Mediterráneo sin ser conscientes del por qué. Sin embargo, a pesar de esta consideración, somos capaces de relacionar ciertas melodías, ciertos ritmos y ciertos sonidos con el Mediterráneo. Un acto que refleja la intuición y la percepción de que sí existe una conexión sonora entre diferentes prácticas musicales del Mediterráneo. Iain Chambers menciona el ejemplo de que tras escuchar a Oum Kalthoum, uno no

puede negar la herencia árabe en la canción napolitana (2008: 42). En consecuencia, somos capaces de asociar determinados elementos musicales con el Mediterráneo y con el imaginario que le envuelve ya que las personas somos recipientes y generadores de imaginarios. Para la conformación de un imaginario musical concreto también se requiere de la contribución de aquellas prácticas musicales y de aquellos músicos que son asociados con el mismo. De acuerdo con este planteamiento, somos capaces de reconocer e identificar diferentes elementos musicales con el Mediterráneo a través de reconocer la unidad con la ausencia de la misma.

4.2. World Music: la comercialización de la diversidad.

4.2.1. Consideraciones previas.

Cuando hablamos de world music hemos de diferenciar claramente entre dos interpretaciones. La primera se corresponde con el postulado etnomusicológico que consiste en querer estudiar y conocer la cultura musical del “otro”. En cambio, la

Capítulo IV

segunda representa la etiqueta comercial que adoptó la industria musical en 1987 para promocionar músicas tradicionales y populares urbanas de origen no occidental, así como de grupos minoritarios o marginados, que emplean elementos de músicas populares urbanas occidentales (Shuker: 2002; Bohlman, 2002 y 2013; Rice, 2014). La segunda acepción de world music es el objeto de discusión en esta tesis doctoral, la cual depende de la primera ya que resulta imposible poder articular una etiqueta comercial capaz de desplegar un discurso ideológico y estético sin presentar un interés por las músicas del “otro” (Erlmann: 1993; Frith: 2000). En este apartado expondré, en primer lugar, el por qué de la diferenciación entre ambos enfoques y, en segundo lugar, el posicionamiento teórico que genera la etiqueta comercial. A nivel bibliográfico es preciso señalar como Philip V. Bohlman contrasta perfectamente ambas consideraciones, tanto como autor en su libro *World Music: a very short introduction* (2002), así como editor de *The Cambridge History of World Music* (2013). Por el contrario, Timothy D. Taylor presta una mayor atención al funcionamiento de la etiqueta comercial en su libro *Global Pop: World Music, World*

Markets (1997). Todas estas publicaciones son una referencia básica. Lecturas que son complementadas con una amplia bibliografía constituida por artículos y textos de autores del ámbito académico anglo-sajón y francófono. La presencia de autores procedentes de otras tradiciones académicas es relativamente escasa. En mi opinión, el interés mostrado desde el ámbito anglo-sajón y francófono sobre la world music se corresponde con el interés mostrado por sus respectivas industrias musicales. En el año 2004, el Bureau Française de la Musique publicó una guía profesional sobre el estado de la world music en Francia, y en el año 2005, el Arts Council England publicó la guía *World Music in England*. En ambas publicaciones se constata en primer lugar, el interés por promocionar esta etiqueta o categoría; y en segundo lugar, su consolidación tanto a nivel discográfico como a nivel de festivales. No perdamos de vista que ambos países comparten un elemento significativos para entender el interés por la world music o las músicas del “otro”, éste es el la multiculturalidad de sus sociedades fruto de los procesos migratorios y los procesos de descolonización. Además, en ambos países

Capítulo IV

encontramos en el orientalismo del siglo XIX –el cual también tuvo representantes en España y Alemania-, un precedente importante en referencia al hecho de mostrar un interés por la “otredad” y por la construcción imaginaria de la misma. El precedente del orientalismo nos permite comprobar cómo algunas de sus contradicciones más evidentes son compartidas por la categoría musical de la world music.

Tanto en Francia como en Inglaterra se comparte la sensación de que la world music es una categoría consolidada, la cual cuenta con una serie de precedentes significativos antes de 1987. Por el contrario, en otros países se comparte la percepción de que es una etiqueta joven como por ejemplo España. Una muestra de ello es la creación, por parte de la industria musical española, del premio al Mejor Álbum de Fusión en el año 2007. En esta ocasión, la galardonada fue Martirio quien competía con Macaco y Ojos de Brujo.

4.2.2. World Music y la interpelación del “otro”: de la etnomusicología al marketing.

El término world music debería entenderse acorde a su sentido semántico y ontológico, aquel que hace referencia a todas las músicas del mundo, siendo éstas valoradas y tratadas de forma ecuánime. No obstante, esta postura ética no es la que siempre ha imperado. La interpretación socio-cultural de las músicas del “otro” acostumbra a responder ante construcciones narrativas que tienden a emplear una visión infravalorada de este mismo.

Philip Bohlman sostiene que el creador de la world music como concepto fue Johann Gottfried Herder con “*Stimmen der Völker in Liedern*” (1778-79). Siendo éste el primero en proponer que cada pueblo tiene su propia música, su propio “*Volkslied as folk song*”, su propia tradición oral. (2002). El reconocimiento de la tradición como manifestación viva de un pueblo y de sus rasgos es, dicho de forma muy esquemática, la raíz del folklore. El conocimiento y práctica de la tradición popular implica identidad, muchas veces considerada como

Capítulo IV

étnica, pudiendo generarse de este modo posturas de superioridad e inferioridad. No obstante, “aquello que se considera “étnico” o “no étnico” no es algo que pueda ser determinado de forma objetiva sino que debe ser entendida siempre como el resultado de una elaboración social muy sujeta a hechos coyunturales y a retóricas narrativas en absoluto ajenas a las luchas por el poder” (Martí, 1999: 87). La construcción de corpus simbólicos de identidad implica de forma inequívoca el tratamiento y valoración desigual de las músicas.

Herder reconoció en la canción tradicional y popular un objeto cultural que otorga voz a las subjetividades, dando lugar a la fundación de la historia mundial. “The global moment accompanied the transformation of music as object to subject, hence to the formation of history, through the four processes that appear in Herder’s own writings on music in the late eighteenth century and then came powerfully to influence the writing of music history until the present” (Bohlman, 2013: 257). Los cuatro procesos que mencionados son:

- 1) Transforming the oral to the written.
- 2) The formation of genre.
- 3) The formalization of theory.
- 4) Inventing folk song globally (Bohlman, 2013: 258).

Estos procesos los podemos encontrar en diferentes partes del mundo, sin embargo, esta percepción implica el riesgo de acabar imponiendo una visión occidental sobre la música a nivel global. En este sentido, este peligro se manifestó claramente en el Congreso sobre Música Árabe celebrado en El Cairo en 1932. Un congreso donde participaron orientalistas (como Henry George Farmer y Baron Carra de Vaux entre otros), músicos occidentales (destacando las figuras de Béla Bartók y Paul Hindemith) y etnomusicólogos (como Curt Sachs y Robert Lachmann), junto a los músicos más conocidos del mundo árabe (Bohlman, 2002: 48). En este congreso se debatieron cuestiones muy polémicas ya que ambas delegaciones tenían puntos de vista muy diferentes. Para los europeos, el mundo árabe era un mundo congelado en el pasado, una postura discutida abiertamente por la delegación árabe que deseaba aplicar cambios de tal forma que

Capítulo IV

no fueran irreconciliables con su pasado. Por ejemplo, un tema que suscitó muchas discrepancias fue el relacionado con los procesos de transcripción de la música árabe, una cuestión que aún no tiene un amplio consenso. Una problemática presente en otras músicas de tradición oral. En realidad, el recelo de la delegación árabe se debía a su temor ante una occidentalización de su patrimonio musical. Una preocupación compartida en Turquía cuando Mustafa Kemal Atatürk invitó a compositores como Paul Hindemith, Béla Bartók o Zoltán Kodály para que colaboraran con músicos y musicólogos turcos en la recolección de canciones (García, 2002: 146).

Estos intentos de recuperar y estandarizar el patrimonio musical árabe y turco se enmarcan dentro de los procesos de modernización que quisieron implementar en estos contextos geográficos determinadas personalidades. Estos procesos de modernización pretendían construir y establecer un canon musical que desdeñara aquellos elementos pueriles que denigraban el carácter moderno de sus naciones, procesos que atacaban la diversidad cultural interna de sus respectivas sociedades. En cierta manera, pretendían consolidar un canon que

fuera capaz de proyectarse más allá de sus fronteras y ser visto desde Occidente como un igual. Esta proyección entronca con el cuarto proceso anunciado por Herder cuando hablamos de la globalización. Por este motivo, no debe sorprendernos que en ocasiones se haya considerado la world music como una expresión del folklore global gracias a su capacidad inclusiva de la diversidad musical. Sin embargo, nos aparecen las dudas cuando nos planteamos qué diversidad musical participa y cómo se expresa. En cierto modo, la gran cuestión es aquella que se interroga sobre el modo en que la world music se manifiesta. Una pregunta que reflexiona sobre si realmente la world music ofrece un planteamiento progresista e innovador o, por lo contrario, simplemente se contenta con ser una bonita retórica destinada a satisfacer a unas audiencias concretas.

Bruno Nettl señala que el intelectual bengalí Sourindro Mohun Tagore fue el primero en posicionarse con una consideración más equitativa de las diferentes músicas. Su libro *History of Music*, publicado por primera vez en Calcuta en 1896, es posiblemente el libro más antiguo en el cual aparece

Capítulo IV

por primera vez un tratamiento igualitario de los diferentes continentes (2013: 34). Por su parte, Brad Klump (1999) considera que el musicólogo alemán Georg Capellen fue el primero en utilizar el término de world music en el año 1906 para describir la influencia internacional, especialmente por parte de músicas de Indonesia y Oriente Próximo, en compositores como Debussy y Stravinsky. Según Klump, el término de world music empezó a ser utilizado por críticos de jazz europeos a partir de 1963, por etnomusicólogos norteamericanos a partir de 1965 y por compañías discográficas británicas a partir de 1987. Bruno Nettl sostiene que la world music “did not enjoy widespread use in English until the 1960s, when it began to be used – coined, we are told, by Robert E. Brown – as an alternative term for ethnomusicology in the curricula of Wesleyan University, to distinguish it from what was usually meant by music in higher education. The need to say “world music” when one means “all music” continued through twentieth-century” (Nettl, 2013: 37).

Este mismo etnomusicólogo relata que cuando era un joven estudiante estaba fascinado por la diversidad musical del mundo y por la tarea

etnomusicológica de intentar explicarla en su totalidad. Una percepción presente en el estudio *cantometrics* de Alan Lomax y en su respuesta ante tal reto: “el estilo de canto preferido por una cultura refleja y refuerza aquel tipo de comportamiento acorde con su principal esfuerzo de supervivencia y con sus instituciones centrales de control social” (Cit. por Nettl: 2003). Posteriormente, la etnomusicología continuó desarrollando su corpus teórico-metodológico, y en 1987 Timothy Rice formuló la cuestión central de la etnomusicología: “¿cómo la gente construye históricamente, mantiene socialmente, y crea y experimenta individualmente la música?” (Cit. por Nettl: 2003). Expongo ambas citas ya que las considero muy descriptivas para poder empezar a trazar algunos elementos referentes a la world music y su visión comercial.

La primera cita refleja la creencia en la existencia de un estilo preferido por parte de una cultura, en consecuencia, permite al agente externo e interno identificar este estilo como el representante de una cultura y territorio, pudiendo promocionarlo como tal. En acorde con este posicionamiento, esta idea se revela muy útil para asociar música y

espacio geográfico, como por ejemplo: música *rai* = Argelia, flamenco = España, *arabesk* = Turquía, etc. Una amalgama simplista y esquemática que funciona como criterio excluyente de otras prácticas musicales existentes en el mismo espacio geográfico, social y cultural. Para el agente externo representa una valiosa herramienta con el objeto de ofrecer un producto acorde a la demanda existente por parte de consumidores desconocedores de la diversidad musical, pero que desean disfrutarla. Pero al mismo tiempo, sirve para que los propios agentes locales tengan una vía de promoción que les permita situarse en una escena transnacional u global, permitiéndoles conectar con audiencias alienas a su contexto cultural y con las comunidades migratorias que buscan un referente emocional con su cultura de origen. Esta búsqueda es protagonizada por migrantes de diferentes generaciones, no solamente por los miembros de la primera. Sin embargo, este argumento que desvirtúa el propósito de Alan Lomax, resulta insuficiente cuando se enfrenta a músicos no pertenecientes al espacio geográfico concreto pero que realizan una práctica musical asociada con éste; lo mismo sucede al pretender asociar un músico que modifica, experimenta o transgrede la práctica

musical; o cuando procura etiquetar músicos y propuesta musicales que combinan diferentes elementos. Problemáticas ante las cuales, la world music plantea su alternativa, la cual consiste en proponer una dimensión estética basada en lo híbrido, en la diáspora y en la fusión pero reconociendo la tradición. Una propuesta que representa un reto acorde con nuestros tiempos contemporáneos y que requiere de nuevas interpretaciones de los conceptos de diáspora, identidad cultural e hibridación (Clifford: 1994; Anthias: 2001; Slobin: 2003). En cuanto a la cita de Rice, de ésta se desprende el papel crucial que tienen los procesos socio-culturales en la configuración, articulación y producción de significados para y a través de las prácticas musicales. Evidenciando la función central de una escena musical al poner en contacto los diferentes agentes que participan en tal construcción, la misma que fundamenta la experiencia estética de la escucha y los procesos referentes al circuito de la cultura. Estos argumentos cobran sentido si comentamos el discurso y las actuaciones de Joachim-Ernst Berendt -productor, promotor y crítico de jazz de nacionalidad alemana-, uno de los

Capítulo IV

pioneros en combinar el jazz con elementos musicales no occidentales. En 1965 organizó y produjo el primer festival de world music en Berlín oeste con músicos procedentes de la India, Java, Japón, África y Brasil, quienes interpretaron sus repertorios dentro de un contexto de jazz. Según el testimonio que recoge Brad Klump, Berendt define “world music as amalgamating ethnic music from all parts of the world with contemporary jazz” (1999: 8). Una definición que presenta la gran dicotomía presente en los discursos sobre world music, la dicotomía entre autenticidad e hibridación.

Una cuestión destacada del término world music como categoría musical es el papel que desempeña en el mundo contemporáneo cuando es empleada para presentarnos la otredad. En este sentido, participa del posicionamiento problemático que han tenido las músicas populares urbanas frente a la noción de alteridad. Philip Tagg, contando con la colaboración de otros colegas, enumera ocho categorías de alteridad que representan el conflicto que tienen los estudios de música popular urbana cuando quieren hacer frente la cuestión del “otro”:

La World Music y el Mediterráneo

1. The popular 'other'.
2. The lower class 'other'.
3. The black 'other'.
4. The 'third world other'.
5. The female 'other'.
6. The national or ethnical 'other'.
7. Oppressed parts of subjectivity as the 'other'.
8. Somewhere else as the 'other' (place).
(1996: 3).

El propio autor nos advierte de las incongruencias de estas categorías y por este motivo propone tres categorías del "otro" que están íntimamente interconectadas.

1. The racist 'other' in the context of US pop music history;
2. The metaphysical highbrow 'other' of hegemonic discourse about European art music;
3. The lowbrow 'other' of popular music
(1996: 6).

Capítulo IV

La actitud ante el “otro” que nos presenta Tagg oscila entre el rechazo y la atracción, entre el desconocimiento y el conocimiento, entre lo “puro” y lo “híbrido”. Una situación que convive con la retórica de la diversidad cultural, la cual es la base del discurso que defiende la world music. Ulf Hannerz considera que la defensa y promoción de la diversidad cultural en el mundo actual se basa en siete argumentos:

- Uno aboga por la diversidad cultural por sí misma, como un monumento a la creatividad de la humanidad.
- Otro parte de los principios de equidad y autodeterminación.
- El que considera cómo la diversidad cultural beneficia la adaptación de la humanidad a los limitados recursos ambientales que hay en el mundo.
- La diversidad cultural contrarresta las relaciones de dependencia política y económica.
- Adoptar una posición más estética de cara a los placeres de la diversidad cultural.

La World Music y el Mediterráneo

- Considerar la diversidad cultural como una provocación provechosa para el intelecto.
- Servirse de la diversidad cultural como si fuera un fondo de conocimientos verificados acerca de cómo manejarse con las cosas (1996: 98-99).

La confrontación con el “otro” junto al papel de los procesos culturales contemporáneos basados en la basculación entre lo global y lo local, es lo que provoca mi interés sobre este tema. Como señala Mark Slobin (1992), observamos como músicas que se encuentran enmarcadas dentro de grandes culturas musicales están lejos de desaparecer ya que forman parte del resurgir de los sentimientos regionales y nacionales. Unas músicas que utilizan todos aquellos medios que están a su alcance para consolidar y ampliar su posición. La world music representa para muchas de ellas una oportunidad para reubicarse en el escenario global. Una vía que ofrece al mismo tiempo aspectos positivos y aspectos negativos, una situación que comporta el hecho de que no todas las prácticas musicales estén dispuestas a pagar cualquier precio. Caroline Bithell cuando habla de los cantantes corsos, llega a la

Capítulo IV

conclusión de que su desafío es alcanzar un modo de expresión que respete tanto la integridad de la herencia cultural como la permanencia del sentido de continuidad respecto al pasado. Además, ésta aspira a ser capaz de satisfacer las aspiraciones y gustos de las nuevas generaciones de cantantes, indiferentemente de los criterios y demandas de la world music (1996: 64). En cambio, Kevin Dawe (1999) desarrolla la metáfora del laberinto como modelo para entender las características de la industria musical local de Creta y sus relaciones con el resto del mundo. Unas relaciones que oscilan entre los sentimientos de pertenencia y tradición vistos desde la isla, los cuales muestran sus reticencias frente a la aparición de influencias musicales procedentes de Turquía u otras músicas orientales. Una actitud que se enfrenta ante estos mismos sentimientos que son interpretados por oyentes de música cretense y griega en otros contextos geográficos, como por ejemplo en el Reino Unido (1999). Para Amine Beyhom (2007), los encuentros musicales propios de la world music tienden en demasiadas ocasiones a caer en un nivel casi caricaturesco cuando implican a la música árabe. Esta postura crítica la suaviza cuando hace

referencia al jazz gracias al hecho de que éste comparte con la música árabe un elemento destacado, el de la improvisación. Beyhom comenta como las grabaciones de finales de la década de 1950 realizadas en Nueva York por Ahmad Abdul-Malik, intérprete de *oud* y contrabajista de origen sudanés aunque algunas informaciones indican que en realidad era de origen caribeño, fueron las primeras en protagonizar un encuentro audaz entre Occidente y Oriente a nivel musical. Esta opinión de Beyhom coincide con la de algunos de los músicos árabes, turcos, españoles, italianos y griegos más destacados entre aquellos que son catalogados bajo la etiqueta de world music como por ejemplo Enzo Favata, Anouar Brahem, Omar Faruk o Burhan Öcal. Músicos que enfatizan el hecho de cómo el jazz, tanto en Europa como en los E.E.U.U., ha mostrado una actitud más abierta ante sus propuestas musicales ofreciendo un espacio de contacto, aprendizaje, innovación y experimentación caracterizado por el respeto y la libertad creativa. Por ejemplo, desde el año 2013 se celebra en Chicago el Israeli Jazz & World Music Festival que programa conciertos “from Israeli Blues to Yemenite folk, from Turkish to modern, and from Middle

Capítulo IV

Eastern to smooth, straight-ahead Jazz”. Otro ejemplo es el concierto que ofrecieron Paco de Lucía y Burhan Öcal en el Festival Internacional de Jazz de Estambul en el año 2004. También resulta significativo el caso del intérprete de *oud* Rabih Abou-Khalil, una de las figuras más importantes del jazz y de la world music a nivel artístico y comercial. Un músico que ha obtenido en diez ocasiones el galardón alemán de mejor músico de jazz, un hecho que indica la superación de aquellas reticencias que en la década de 1980 y a principios de la década de 1990 consideraban su propuesta musical como marginal y exótica. Otro dato a resaltar es el reconocimiento que obtuvo el flautista flamenco Jorge Pardo en el año 2013 cuando le fue concedido el Premio a Mejor Músico Europeo de Jazz por parte de la Academia Francesa de Jazz.

A tenor de lo expuesto, resulta evidente que la world music enmarca el encuentro entre las diferentes culturas musicales del mundo. Encuentros que responden a tres grandes motivaciones:

1. El interés por conocer la música del “otro”.
2. El deseo de obertura hacia otras culturas musicales dentro de una estrategia de reubicación de las identidades.
3. Un interés por lo “exótico” entendido como algo novedoso que puede desembocar en tres consecuencias a nivel musical, social y cultural: el fetichismo, la caricatura y el enriquecimiento.

Motivaciones que sustentan y argumentan el nacimiento de la world music como categoría musical en la década de 1980.

4.2.3. World Music: el nacimiento de una categoría musical.

En palabras de Carole Pegg: “World Music was used initially by ethnomusicologists to refer to the diverse local musics of the world, ‘world music’ has also become a marketing term for ‘any commercially available music of non-Western origin and circulation, as well as all musics of dominated ethnic minorities within the Western world’ (Feld, 1994); it is also applied to contemporary fusions or

Capítulo IV

collaborations with local ‘traditional’ or ‘roots’ musics and Western pop and rock musics” (2004).

La adopción del término por parte de la industria se corresponde en parte con la aceptación del discurso etnomusicológico que propone conocer las músicas del “otro”, pero también asume las contradicciones del discurso de la globalización y del nexo local-global. Jocelyne Guibault (1993) es consciente de la existencia de dos perspectivas o visiones sobre este nexo: para unos representa la pérdida de identidad cultural a favor de la homogeneización, y para otros, lo global ofrece una excelente oportunidad para redefinir y promocionar su identidad. Dos visiones que han generado dos tipos de acciones sobre la identidad y el capital cultural de carácter local: la protección y la promoción. La protección vinculada a procesos de estudio y preservación del material musical estaría más conectada con la función de la etnomusicología tradicional, conocer los elementos configuradores de la práctica musical y de la tradición que la acompaña. También participa de la segunda con la promoción de las culturas locales, produciendo y distribuyendo una clase de productos enfocados a dar conocer el

estado “original” de la práctica musical exógena o aliena a nuestra propia tradición. Productos que no han de tener necesariamente una correspondencia con las demandas del mercado. En cambio, la segunda opción encuentra en la world music ‘comercial’ una acción más inmediata al interpelar directamente al “otro” y ofreciéndole de forma simultánea una vía de acceso a un espectro mucho más amplio de audiencias. No obstante, esta supuesta oportunidad está llena de peligros y plagada de contradicciones desde su propio nacimiento.

El pragmatismo y la funcionalidad son los criterios que realmente motivaron la adopción de la categoría world music ya que respondía a una necesidad apremiante que compartía una parte de la industria musical. Algunos sellos discográficos no sabían cómo catalogar e identificar determinados productos musicales, sobre todo de músicos africanos, que se salían de los géneros estándar. El éxito internacional de Manu Dibango con *Soul Massoka* (1972, Fiesta Records) fue muy sintomático ya que conectó con una amplia audiencia. Una situación similar se produjo con músicos como Ray

Capítulo IV

Lema, Fela Kuti, Thomas Mapfumo o Matohella Queens. El gran éxito de *Gracelands* (1986, Warner Records) de Paul Simon en colaboración con músicos sudafricanos como Ladysmith Black Mambazo o Miriam Makeba acabó por convencer a ciertos agentes de la industria musical de que era preciso adoptar un término y poner fin al baile de posibilidades existentes hasta ese momento: música étnica, música de raíz, música tradicional, *world beat*¹⁵ o *sono mondiale*¹⁶, entre otras opciones.

El nacimiento oficial de la etiqueta o categoría musical de la world music está ampliamente citado y documentado (Guibault, 1996; Taylor, 1997; Klump, 1999). Éste tuvo lugar, concretamente, el 29 de junio de 1987 durante la celebración de un encuentro entre varios representantes de sellos discográficos junto con otros profesionales relacionados con la industria musical. El encuentro se celebró en el pub londinense Empress of Russia, sede de otras reuniones que se produjeron a lo largo de ese

¹⁵ Este término se utilizó en el año 1982 en Reino Unido para describir el disco *Juju Music* (Island Records) del nigeriano Sunny Ade.

¹⁶ Este término fue citado en el año 1984 en la revista francesa *Actuel* y fue utilizado posteriormente por la emisora *Radio Nova*.

verano para concretar detalles relativos al establecimiento de esta categoría. Esta apuesta fue asumida por la industria musical en los primeros años de la década de 1990. Algunas de las decisiones que ejemplifican esta postura de apoyo fueron las siguientes: la creación del World Music Chart por *Billboard* en el año 1990; la aparición de la categoría de *Best World Music Album* en los premios Grammys en el año 1991; la creación del World Music Charts for Europe en el año 1991; y la celebración del primer WOMEX en el año 1994

Ian Anderson, director de la revista *fRoots* y asistente a la reunión de 1987, documenta perfectamente este encuentro con su testimonio personal. Según el cual: “The minutes record who was there: Chris Popham, Ben Mandelson, Roger Armstrong and Ted Carroll from GlobeStyle/ Ace; Jonathan Rudnick from Crammed US; Amanda Jones, Thos Brooman and Steve Hadrell from Womad; Charlie Gillett from Oval; Mark Kidel from Channel 4; Ian Anderson and Lisa Warburton from *Folk Roots/Rogue Records*; Anne Hunt, Mary Farquharson and Nick Gold from Arts Worldwide/World Circuit; Scott Lund and Iain Scott

Capítulo IV

from Stern's/Triple Earth; Joe Boyd from Hannibal and writer Chris Stapleton – [...] But it's the first night bunch who you can blame for 'World Music' as the genre that now exists (2000).

Ian Anderson escribió este párrafo en un artículo redactado y publicado como una réplica ante las opiniones expresadas por David Byrne en el artículo *I hate World Music*. La opinión de Byrne es significativa ya que fue uno de los fundadores del sello discográfico Luaka Bop y uno de los pioneros junto a Peter Gabriel de la world music¹⁷.

Byrne publicó lo siguiente: “I HATE world music. That's probably one of the perverse reasons I have been asked to write about it. The term is a catchall that commonly refers to non-Western music of any and all sorts, popular music, traditional music and even classical music. It's marketing as well as a pseudomusical term -- and a name for a bin in the record store signifying stuff that doesn't belong anywhere else in the store” (1999).

¹⁷ El disco *My life in the bush of ghosts* de David Byrn y Brian Eno (1981, Sire) es una referencia clásica de los trabajos pioneros de la world music antes del establecimiento oficial como categoría en 1987.

Los argumentos que exponen tanto Anderson como Byrne en sus artículos ejemplifican perfectamente los discursos de las dos posturas que más peso han tenido sobre la world music: los que son muy favorables y los que son muy críticos. Byrne siente que la world music ha traicionado su propósito original, el de la experimentación musical a través del intercambio y de la combinación entre diferentes formas de hacer y entender la música, para acabar cayendo en el discurso del fetichismo y la producción estandarizada. En cierta medida, el gran valor que la world music representaba era el de aportar "nuevos sonidos para una cultura aburrida" como dijo Joe Boyd de Hannibal Records¹⁸. La polémica entre Anderson y Byrne encuentra su punto de origen en la gran contradicción latente que presenta el discurso de la world music. Ésta consiste en que si por un lado defiende, ensalza y promociona la diversidad musical; por otro, ejerce un control arbitrario para catalogar aquello que es world music. Una actitud que provoca la sensación de que sólo busca lo novedoso y lo exótico por motivos comerciales.

¹⁸ Cit. por Galilea: 2005.

Capítulo IV

Muchos músicos africanos pioneros de la world music trabajaban en París, abriendo el paso para nuevas generaciones de músicos que deseaban acceder al mercado internacional y que eran reclutados por discográficas especialistas en esta categoría. Podríamos decir que en muchos casos coincidían los intereses de ambos. Como señala Brad Klump, en los primeros años desde 1987, la industria musical apostó mucho por estilos bailables como el *soukous* y el *zouk*. Para posteriormente ampliar el estilo de músicas. Es interesante resaltar que el éxito de *Brian Jones presents The Pipes of Pan at Joujoukay* (1971, Rolling Stones Records) y el de *Sahara Elektrik* de Dissidenten y Lem Chaheb (1984, Exil) no tuvieron una influencia decisiva en el momento germinal de esta etiqueta. En este primer momento, el caballo ganador era la música africana a excepción del Magreb. Los músicos procedentes del ámbito mediterráneo harían acto de aparición de forma más significativa en los primeros años de la década de 1990.

Una derivada de la world music es el riesgo de reducir su interés únicamente a lo exótico. Ralph

P. Locke (2011) reflexiona sobre la figura del exotismo en la música, un término que revela la fascinación que ha sentido Occidente por las culturas alienas, dando lugar a un complejo nexo de significación apropiación y construcción del “otro”. Desde la invención del fonógrafo de Edison en 1877, los etnomusicólogos y los musicólogos han aprovechado para hacer grabaciones. La American Folkway Label (fundada en 1947) grabó álbumes de algunas localidades de la Amazonia, bluegrass, etc. Constantin Brailou fundó en 1944 los Archivos Internacionales de Música Popular en Ginebra y publicó la primera serie de la World Collection of Recorded Folk Music en colaboración con la UNESCO. En las décadas de 1960 y 1970, algunos sellos discográficos como American Electra (Nonesuch) u Ocora (sello discográfico francés) se interesaron por las músicas tradicionales, empezando a grabarlas y publicarlas. El gran éxito que tuvieron los discos *Le Mystere des Voix Bulgares* de Marcel Cellier (1986, 4AD,) junto al de *Graceland* de Paul Simon (1986, Warner Brothers), demostraron que había en los mercados musicales occidentales un potencial significativo de audiencias interesadas en músicas de otras partes del mundo.

Capítulo IV

Sin embargo, no fue hasta la institucionalización oficial de la categoría world music en 1987 que esta dinámica no empezó a consolidarse (Pegg: 2004).

La percepción del exotismo tuvo su eco entre compositores de música clásica occidental y entre el jazz, en este último, los encuentros son numerosos: el *gypsy jazz* de Django Reinhardt en las décadas de 1930 y 1940; el jazz afro-cubano en la década de 1940 y 1950; la influencia brasileña a través de la colaboración entre Stan Getz y Joao Gilberto en la década de 1960; etc. Locke (2011) opina que dentro de las sociedades industriales y postindustriales el exotismo funciona a través de complejas modalidades. La facilidad de acceso a los productos musicales y la convivencia de una diversidad cultural creciente en las sociedades, especialmente en las occidentales, ha motivado a la industria musical, aprovechando al máximo las posibilidades que ofrece el desarrollo tecnológico, a encontrar soluciones ante las demandas presentadas por un amplio espectro de grupos de consumidores. Un público potencial caracterizado por una concepción estética peligrosa que combina

motivos ideológicos, intereses económicos y políticas interculturales (Giannattasio, 2000).

4.2.4. Debates y contradicciones en la World Music.

Philip Sweeney publicó en el año 1991 *The Virgin Directory of World Popular & Roots Music From Outside The Anglo-American Mainstream*, la primera guía de world music. El título ya evidencia la exclusión de muchas prácticas musicales y el etnocentrismo occidental, especialmente del anglosajón. Este periodista musical en la introducción del mismo dice: “My geographical/genre exclusion zone is also to degree arbitrary: I have attempted to remove the great boy of music belonging to the Anglo-American dominated pop and rock mainstream, and the music of those local artistes worldwide who simply recreates this style, and to describe what is left” (1991: IX). Sweeney también añade que la world music creada por músicos occidentales de jazz y músicos africanos o de regiones orientales no es el tema de su libro. El propio autor comenta que la cuestión del espacio ha representado un serio límite para su libro ya que

Capítulo IV

a él le hubiera gustado hablar sobre las músicas de raíz británicas, escandinavas, etc. Sin embargo, nos informa que ha preferido ampliar la información sobre aquellas músicas que despiertan un mayor interés entre los hipotéticos lectores europeos y estadounidenses. Este libro se ha convertido en un modelo a seguir por parte de publicaciones posteriores especializadas en world music. Por este motivo, podemos encontrar muchas coincidencias de estilo, estructura y criterios en publicaciones como *The Rough Guides* (la primera fue publicada en 1994) u otras similares. Similitudes que también encontramos entre los ejemplos musicales citados. Por ejemplo, el disco *Encuentros* (1985, Ariola) de Juan Peña 'El Lebrijano' con la orquesta de Tánger y el guitarrista Paco Cepero es citado en muchas de estas publicaciones. Del mismo modo, resulta habitual leer en todas ellas nombres como Khaled, Cheb Mami, Sezen Aksu, Paco de Lucía, Salif Keita, Cesaria Evora, etc. La gran mayoría de estas publicaciones son redactadas por periodistas musicales, sin embargo, podemos encontrar a etnomusicólogos de la talla de Martin Stokes o Judith Cohen entre los colaboradores de *The Rough*

Guides, concretamente en los capítulos que versan sobre Turquía y sobre la música sefardita.

El crítico musical Richard O. Nidel en *The basics World Music* (2005) considera que el término de world music engloba aquellas prácticas musicales que frecuentemente son consideradas como música tradicional, música folk y música de raíz. Prácticas que se caracterizan por:

1. Created and played by indigenous musicians;
2. Naturally incorporating other musical forms;
3. Part of virtually every culture and society on the planet (2005: 2).

Nidel también añade que world music son muchas formas de música de diferente origen cultural, las cuales comparten la característica de estar guiadas o informadas por músicos nativos u originarios de aquellos territorios donde han nacido estas prácticas musicales. En este sentido, Nidel dice que existe un amplio consenso entre la prensa especializada en world music y las diferentes

Capítulo IV

compañías que promocionan y venden productos catalogados como world music. Según este consenso, no forman parte de esta categoría aquellas músicas que se podrían considerar como “rock&roll, R&B, soul, jazz, Broadway, classical, heavy metal, new age, fusión, country, alternative, rock, blues, disco, hip hop (with some exceptions), techno, karaoke, trip hop, and pure pop” (2005: 2). Sin embargo, llegamos a la conclusión de que esta opinión compartida no tiene una correspondencia clara en la selección de músicos cuando vemos algunos nombres que el propio Nidel cita, como por ejemplo: Souad Massi, Anouar Brahem, Sertab Erener, Carlos Gardel, Amalia Rodrigues, Jacques Brel, Maria del Mar Bonet, etc. Muchos de ellos forman parte de repertorios locales como el tango o el flamenco, pero otros pertenecen a escenas locales de música rock, pop y jazz. Además, este criterio no es de gran utilidad para aquellos músicos que combinan elementos propios de los repertorios locales con elementos exógenos provenientes del rock, el jazz o el blues, entre otros. Ante esta situación, es normal que consideremos como world music todo aquello que se promociona y se vende como tal.

Es verdad que sí podemos observar un acuerdo o consenso sobre los nombres de músicos que aparecen citados en el corpus que conforman libros o guías sobre world music como por ejemplo: *The Rough Guides* (libros y discos); los libros de Philip Sweeney y Richard Nidel; junto con otros similares. Este tipo de publicaciones están redactadas en su gran mayoría por periodistas musicales anglosajones, una muestra innegable del predominio ejercido por el sector anglosajón en la construcción de la world music. Existen pocas publicaciones redactadas en otros idiomas, como es el caso de la lengua castellana. En realidad, solo he localizado dos publicaciones en lengua castellana de cierta entidad: *La Música Étnica: un viaje por las músicas del mundo* de José María García Martínez (2002) y *La Guía de las Músicas del Magreb* de Rubén Caravaca y Yolanda Agudo (2007). La primera aplica el mismo criterio geográfico que las publicaciones anglosajonas nombradas previamente, en cambio, la segunda se centra únicamente en el Magreb. Este tipo de publicaciones aportan una información valiosa para aquellas personas que están interesadas en conocer la riqueza musical de nuestro planeta. No obstante, el lector ha de ser

Capítulo IV

consciente de que lo comentado en estas guías ha de servir como referencia y no como una verdad absoluta. Además, hay que considerar la existencia de un intento de controlar el discurso sobre la world music, un discurso arbitrario que ejerce el poder de decidir y seleccionar que músicas y músicos forman parte de esta categoría. Un discurso de sesgo imperialista que encapsula metafóricamente tanto a músicas como a músicos en un espacio, adjudicando a su gusto aquellos elementos musicales que representan mejor el “otro”. Esta situación genera una enorme contradicción ya que en principio se cuenta con la opinión del “otro” para elaborar el discurso de la world music, en tanto que éste muestre su disposición en aceptar la opinión jerárquica procedente de la parte superior del escalafón.

El periodista musical José Miguel López (2003) ejemplifica la postura crítica frente al concepto anglosajón de world music cuando nos dice que él prefiere emplear utilizar el término ‘ritmos étnicos’ en sustitución del término world music. López defiende que la filosofía de Discópolis, su programa de radio que lleva 25 años antena, se basa en aglutinar y no

en excluir –su sintonía dice: un viaje cosmopolita y abierto al mundo musical-, asumiendo que todas las músicas son iguales y no como hacen los anglosajones, que según José Miguel López han aceptado la visión de que toda música que no es suya, es world music. En este libro recuerda sus sensaciones de cuando asistió al BarceWomad de 1989, de cómo disfrutó de “Sabica como de la Oyster Band o de Etta James, artistas que se catalogaban dentro de ese “mundo” tan amplio pero que no dejaban de pertenecer a estilos dominantes e históricos (flamenco, folk o soul) y que no respondían a los criterios innovadores que estaban surgiendo” (2003: 8). También defiende que con el disco *Sahara Elektrik* (1984, Exil) de Dissidenten y Lem Chaheb: “El cambio está servido. Eso sí fue una revolución: la de los Ritmos Étnicos. A ella se llegó no por agotamiento del rock, sino por simple evolución musical y sobre todo por el convencimiento de que la igualdad también era un concepto musical. África renovó la savia europea” (López, 2003: 10-11). Además, también expone que los amantes de la música progresiva de los sesenta se involucraron en el desarrollo y potenciación de los ritmos étnicos, y que la ideología musical del rock en

Capítulo IV

los sesenta-setenta es la base sobre la que se construyeron los ritmos étnicos de los ochenta-noventa. Su testimonio personal es muy valioso ya que esgrime un punto de vista diferente al de los críticos o periodistas musicales anglosajones comentados previamente. Su defensa de que todas las músicas son iguales, recordando el planteamiento básico de la etnomusicología, expone con vehemencia una postura crítica ante las actitudes y acciones de la world music. Una crítica en sintonía con la postura de David Byrne.

Otra publicación que aporta un enfoque diferente es el informe *World Music in England*, el cual resalta la figura de Cecil Sharp (1859-1924) como pionero del sector de la world music en Inglaterra. Este compositor transcribió y arregló alrededor de 3000 piezas inglesas de música folk o tradicional, y en 1915 empezó su trabajo de campo sobre el folk en E.E.U.U., concretamente en los Apalaches. Los recitales de Sharp cimentaron la búsqueda de un público interesado en la música folk foránea, así como fueron el prelude de la interacción entre el folk británico y la world music, especialmente en los festivales (2005: 3). Este mismo informe

sostiene que existe una conexión entre el punk y la world music.

“The social turbulence of the 1970s gave rise to a cultural phenomenon which played a big role in the development of the world music sector: punk rock. Punk has had a profound effect on many aspects of British popular culture, and the growth of world music is no exception. As punk began to wane, many of the audience and musicians looked for something else that was not mainstream or overtly commercial. [...] The careers of many world music luminaries began in the punk movement. Joe Strummer (The Clash) formed the world-oriented Mescaleros. Jah Wobble (Public Image) has been working with world musicians of late” (2005: 5).

La conexión de música punk con world music nos recuerda el argumento de José Miguel López, a pesar de que este autor haga referencia al rock progresivo. El elemento destacado de la información ofrecida por ambas fuentes, desde mi punto de vista, es la observación de cómo en un primer momento

Capítulo IV

existía o se buscaba pasar el testigo a la world music de actitudes estéticas y prácticas existentes en músicas populares urbanas occidentales que eran ajenas al *mainstream*. Posiblemente, había la sensación de que diversas músicas no europeas y de carácter popular podrían revitalizar las músicas populares occidentales sin someterse a las presiones de la industria. Pero esta sensación se truncó con la entrada de la industria musical en el año 1987 (Roberts: 1992).

Jocelyne Guibault (1996) resalta que después de examinar varios de los procesos involucrados en la política de etiquetaje de la world music, se observan algunos casos que demuestran la existencia de procesos referentes a la fijación de géneros musicales, a la enfatización del elemento racial de las culturas musicales y a la consideración como fetiche de las prácticas socio-musicales. Procesos en donde aparecen inevitablemente cuestiones de relaciones de poder dentro de la industria musical. La presencia de cuestiones referentes a la identidad, al imperialismo cultural y la hegemonía económica, a las prácticas y estéticas musicales y a la capacidad de agencia son las más

conflictivas y analizadas entre los diferentes autores que han escrito sobre world music (Erlmann: 1993 y 1996; Fock: 1997; Frith: 2000; Brennan: 2001; Feld: 2002; Mallet: 2002; Stokes: 2003; Connell y Gibson: 2004; de Carvalho: 2004; Haynes: 2005; Raibaud: 2009).

Personalmente, he llegado a la conclusión de que en el discurso de la world music existe un cierto consenso basado en los siguientes puntos:

- La world music no se trata de un género musical sino de una categoría comercial dirigida principalmente para el público occidental.
- Presencia de la fetichización del espacio geográfico, de lo étnico y del “otro” visto como algo exótico.
- Existencia de criterios desiguales de selección para establecer que elementos se pueden catalogar como world music.
- Articulación de relaciones desiguales de poder entre los agentes a causa de las presiones económicas y del discurso cultural hegemónico.

Capítulo IV

- Desequilibrio entre criterios musicales y criterios ideológicos inspirados en la imaginación global.
- Inclusión de prácticas musicales caracterizadas genéricamente por combinar elementos de músicas tradicionales y músicas populares urbanas no occidentales, así como de grupos étnicos minoritarios, con elementos de músicas populares urbanas anglosajonas.
- Presencia de discursos de autenticidad y de hibridación combinados con procesos de canibalismo musical.
- El discurso ideológico de la world music se basa en el reconocimiento de la diversidad cultural.
- Procesos de descontextualización y recontextualización de las prácticas musicales y socio-culturales, en combinación con estrategias relacionadas con la identidad.

Elementos que son consecuencia de las interrelaciones entre los diferentes agentes – empresas discográficas, periodistas, músicos, programadores, etc.- que participan en la

configuración y construcción de la escena de la world music. Del mismo modo, las dinámicas de estos elementos muestran la evolución de la world music, la cual se distingue por querer ampliar sus horizontes musicales y desdibujar las fronteras musicales entre el “otro” y el “yo”.

Algunos autores como Thomas Burkhalter están planteando un nuevo concepto, el de la world music 2.0, producto del deseo de muchos músicos asiáticos, africanos y americanos por querer producir y distribuir una música diferente a las categorías de world music, ethno-pop y folk. Unos músicos que pretenden sustituir el pastiche por la parodia, aprovechando al máximo las posibilidades que ofrecen las plataformas transnacionales a través de Internet y rompiendo todas las fronteras y estereotipos posibles (2013). Esta propuesta en ciernes se aprovecha de que la world music es una categoría que podríamos definir como un gran cajón de sastre musical donde podemos encontrar de todo, haciendo imposible establecer unos criterios musicales basados en el análisis de elementos musicales. Simha Arom y Denis-Constant Martin sintetizan perfectamente la principal característica

Capítulo IV

musical de la world music al decir que ésta se distingue de la gran mayoría “des autres genres de musiques contemporaines commerciales par le fait qu’on ne peut la caractériser musicalement autrement que par son hétérogénéité formelle. Ce qui la singularité, c’est sa tendance à utiliser des matériaux préexistants, traditionnels et/ou modernes, naturels ou retravaillés par des procédés électro-acoustiques” (2006: 167).

La world music ejemplifica perfectamente el nexo local-global, siendo participe del apunte que hace Marc Augé cuando habla de la distinción entre exterior e interior. Esta autor parte de la formulación de Paul Virilio quien señala como “la identificación de lo global con lo interior y lo local con lo exterior es muy esclarecedor, pues permite describir un sistema articulado en torno a una red planetaria” (Augé, 2004: 150). Este sistema articulado y sus correspondientes procesos presionan a la world music, procurando tenerla bajo su control. De todos modos, es importante destacar que la importancia de la evolución del concepto de la world music como categoría radica en que su discurso ha ido desplazando progresivamente las connotaciones de

autenticidad y fetiche por las de hibridación, identidades múltiples y un tratamiento más igualitario entre las músicas. En cierta medida, ha ido recuperando los ideales utópicos de los pioneros, reconociendo la multiplicidad de voces y superando discursos identitarios estereotipados en relación con el “otro”. Ian Birrell denuncia el sentido peyorativo del término en sí como categoría musical: “It is 25 years since the concept of world music was created by enthusiasts in a north London pub. Perhaps it made sense then, as a marketing device to promote the sounds of the world that were lost in record shops and on the radio. But not now. Not in this mixed-up, messy and shrunken world. It feels like an outdated and increasingly offensive term” (2012).

La consideración de que el término es ofensivo y que está fuera de lugar, necesitando un cambio de sentido, responde al hecho de constatar el modo en cómo se construyen las nociones de identidad y alteridad. Conceptos que se enmarcan claramente dentro de la reflexión hecha por Stuart Hall sobre las identidades, quien dice lo siguiente: “Las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerarlas producidas en

Capítulo IV

ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas. Por otra parte, emergen el juego de modalidades específicas de poder y, por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida: una ‘identidad’ en su significado tradicional” (2004: 18).

El cambio de perspectiva que está teniendo lugar también se debe al reconocimiento de que “the representation of difference must not be hastily read as the reflection of pre-given ethnic or cultural traits set in the fixed tablet of traditions. The social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seek to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation” (Bhaba, 1994: 2). Esta evolución aperturista de la world music como categoría convive diariamente con los aspectos más negativos que se resisten a desaparecer. Por poner un ejemplo, la categoría *Best World Music Album* de los premios Grammy se dividió en *Best Traditional World Music Album* y *Best*

Contemporary World Music Album en el año 2004, para volver a ser desde el año 2011 una única categoría con el mismo nombre que en 1991. Cambios que denotan las dudas que tiene la industria musical respecto el comportamiento de la world music como categoría. El peligro latente es cómo los elementos discólos, procuran amoldar los aspectos positivos a sus requisitos. Por este motivo, es muy importante que los propios músicos y los agentes no occidentales vayan alzando progresivamente sus voces e impongan un equilibrio necesario.

En esta línea tenemos el ejemplo de la estrategia que Doublemoon, sello discográfico turco, está desarrollando. Ésta consiste en construir un “sonido de Estambul” determinado por sus propios criterios, con el objeto de acceder a la escena de la world music con su propio discurso. Un hecho que representa un paso cualitativo muy significativo y que cada vez tiene más influencia.

Capítulo IV

“The “Istanbul” that is produced by this music seems to be a cosmopolitan Istanbul, the meeting place of East and West as the cliché goes. Moreover, Doublemoon’s world music is somewhat different from that in the US and Western Europe in the sense that it is much more about fusion than authenticity—through the process of these fusion local and traditional sounds are reinvented and made palatable to a wider urban middle class audience” (DeđiRmenci, 2010: 26).

Sin embargo y como dijo la cantante maliense Rokia Traore en relación al término de world music: “El sentido del concepto no es lo más importante, si no las conexiones que puedes establecer con esta etiqueta” (Cit. por Martí: 2008). Una frase que sintetiza con gran claridad la naturaleza del término world music.

4.2.5. La construcción del sonido mediterráneo en la world music.

La construcción y proyección de un sonido mediterráneo en la world music que sea identificado como tal revela las características que mencionan Michael Bull y Les Back en referencia al sonido.

- Sound makes us re-think the meaning, nature and significance of our social experiences.
- Sound makes us re-think our relation to community.
- Sound makes us re-think our relational experience, how we relate to others, ourselves and the spaces and places we inhabit.
- Sound makes us re-think our relationship to power. (2003: 4)

Una muestra de estas características la encontramos en la selección de los temas que conforman los diferentes recopilatorios publicados por el sello discográfico World Music Network bajo el título de *The Rough Guides*, así como por otros

Capítulo IV

sellos discográficos. Discos que muestran una voluntad por construir una imagen sonora del Mediterráneo desde algunos sectores vinculados a la world music. Una imagen que quiere proyectar las localidades mediterráneas en la escena global asociándolas con un espacio geográfico y cultural concreto. Es verdad que esta imagen sonora es construida en parte por agentes externos, pero este dato no comporta necesariamente la no implicación de agentes radicados en este mismo ámbito.

El disco *The Rough Guides to Arabesque* (2002, World Music Network) incluye temas del músico marroquí U-Cef, de la formación libanesa Soapkills, del músico libanés Clotaire-K, del dueto franco-tunecino DuOud y de la formación turca Ojami, entre otros. Todos los músicos seleccionados se caracterizan por tener una propuesta musical que emplea elementos propios de la música electrónica. Sin embargo, la aparición de la palabra *arabesque* puede dar lugar a confusión, ya que se parece mucho al término *arabesk*, el cual hace referencia a la música de estilo árabe compuesta en Turquía. Por tanto, estamos ante un ejemplo muy claro de cómo se proyecta una imagen

concreta de lo arabesco destinada para el contexto global. El título no es fruto de una confusión ya que el libro *The Rough Guides to World Music. Africa & Middle East* dedica unas páginas a la música *arabesk* en Turquía (2006: 60-605). Curiosamente, ninguno de los músicos seleccionados para este disco, a excepción de Soapkills, aparecen por ejemplo en la selección de temas de otros recopilatorios como: *Arabic Groove* (2001, Putumayo); *Mediterranean Crossroads* (2002, FM Records); *Mediterranean and World Music* (2003, DiscMedi); *Sahara Lounge* (2004, Putumayo); *The Rough Guides to Mediterranean Café Music* (2004, World Music Networks); *Turkish Groove* (2006, Putumayo); *The Rough Guides to Arabic café* (2008, World Music Networks); *The Rough Guides to Arabic Lounge* (2010, World Music Networks); *Golden Mediterranean Crossroads* (2012, FM Records); y *The Rough Guide to the Music of the Mediterranean* (2013, World Music Networks).

Como se puede observar, la variedad de títulos implica una diversa selección de músicos. La inclusión de Soapkills junto a la de Toufic Farroukh (músico libanés que se mueve entre el jazz y las

Capítulo IV

músicas árabes) en *Sahara Lounge* (2004, Putumayo) resulta chocante en un disco que teóricamente tiene como objeto reflejar el Sahara. No obstante, esta inconsistencia del criterio empleado no es tan anecdótica como se podría pensar. En este sentido, también es cuestionable la inclusión del tema *Lamma Bada* del cantante libanés Tony Hanna con The Yugoslavian Gipsy Brass Band en *The Rough Guide to Arabic Café* (2008, World Music Networks). Pero si señalamos que estos músicos aparecen con la canción *Arabalkan* en el disco *Les Bal des Tziganes Vol. 2* (2007, Wagram Music), podemos empezar a entender el por qué de su inclusión. La decisión de incluirlos se corresponde con el esfuerzo por relacionar músicas y músicos de características diferentes que se enmarcan dentro de una visión ampliada del Mediterráneo como espacio cultural. Esta motivación es la argumentación principal de fondo que justifica el por qué de la selección de los temas en todos los recopilatorios mencionados. Todos estos han sido publicados por diferentes sellos cuyas sedes se encuentran en varios países: World Music Networks es un sello británico; DiscMedi es un sello catalán; Wagram es un sello francés; FM Records es un sello griego; y

Putumayo es un sello estadounidense. Por este motivo, en todos ellos podemos escuchar propuestas musicales tan diversas como el pop de Amr Diab y Sezen Aksu; los cantantes Lluís Llach, Miquel Gil y Eugenio Bennato; la música de los gitanos turcos y balcánicos de Burhan Öcal & The Trakya All Stars, Esmá Redepova y Kocani Orkestar; la música electrónica de Mercan Dede y U-Cef; la música sefardita de Yasmin Levy y François Atlan; las propuestas que combinan jazz y otras músicas como Maurice El Medioni, Ibrahim Maalouf y Eda Zari; grupos de música folk como Lo'Jo y Grup Yorum; músicas de fusión como Watcha Clan y Ojos de Brujo; figuras como Oum Kalthoum o Khaled; etc.

Esta estrategia también se observa en *The Rough Guides to Latin Arabia* (2006, World Music Networks) con la presencia del egipcio Amr Diab, del argelino Cheb Saharoui, del turco Omar Faruk en colaboración con el español Enrique Morente, el español Benjamin Escoriza o la israelí Ishtar con los franceses Los Niños de Sara; *The Rough Guide to Gypsy Music* (2009, World Music Networks) con la inclusión de los españoles Son de la Frontera, el francés Tony Gatlif, los rumanos Fanfare Ciocălia,

Capítulo IV

los serbios Boban Markovic Orkestar y los húngaros Bela Lakatos & The Gypsy Youth Project; *The Rough Guide to Gypsy Revival* (2009, World Music Networks) con la selección de los israelí-estadounidenses Balkan Beat Box, los españoles Ojos de Brujo, el francés Thiery 'Titi' Robin, los macedonios Kocani Orkestar o los serbios Kal; *The Rough Guides to Flamenco* (2013, World Music Networks) con la inclusión de Yasmin Levy, cantante israelí de repertorio sefardita; *The Rough Guide to Arabic Jazz* (2014, World Music Networks) con la presencia del músico francés Renaud Garcia-Fons, el músico turco Omar Faruk, así como la colaboración entre el músico argelino Maurice el Medioni y el músico cubano Roberto Rodríguez.

Todos estos últimos ejemplos se corresponden con discos publicados por el sello británico World Music Networks, el cual es visto como una garantía por muchos consumidores occidentales al ser el editor de *The Rough Guides*. Además, es posiblemente el sello discográfico especializado en world music que cuenta con una mejor distribución a nivel mundial. También es preciso señalar que esta estrategia compartida por

diferentes sellos discográficos de querer construir un sonido “mediterráneo” no es una acción exclusiva de ellos. El director artístico del Festival Méditerranéennes d'Argelès, organizado por la productora Azimuth y que se celebró anualmente desde el año 1996 hasta el año 2011, declaró lo siguiente: “La Méditerranée est la colonne vertébrale de la programmation. On se permet quelques incursions vers des musiques soeurs comme la musique cubaine. Il y a toujours eu des liens très étroits entre la Catalogne et Cuba. C'est une conception large et ouverte de la Méditerranée” (Passelègue: 2003). Una política que explica la programación de músicos y propuestas musicales tan diversas como Akli D, Amina Alaoui, Buika, Bratsch, Cheb Mami, Dusminguet, Enrico Macias, Fabulous Trobadors, Faudel, Goran Bregovic, George Moustaki, I Muvrini, Idir, Khaed, Kocani Orkestar, Lluís Llach, Manu Chao, Massilia Sound System, Natacha Atlas, Niña Pastori, Pascal Comelade, Ojos de Brujo, Rachid Taha, Radio Tarifa, Roy Paci, Sergent Garcia, Souad Massi, Zebda, etc. Músicos que compartieron escenario junto a otros destacados nombres de la world music como por ejemplo Cesaria Evora y Amadou et Mariam. Una

Capítulo IV

variedad que también encontramos en las programaciones del Festival Musicale del Mediterraneo organizado por la Associazione Culturale Echo Art y que se celebra en Génova desde el año 1992. Un festival que emplea el término Mediterráneo entendido como un espacio de encuentro y diálogo abierto a todas las culturas ya que la política de este festival se define por buscar la calidad y la innovación entre músicos procedentes de los cinco continentes. De todos modos, por este festival han pasado nombres muy conocidos por su asociación con el Mediterráneo como por ejemplo: Khaled, Rabih Abou-Khail, Kudsi Erguner, Houria Aichi, Noa, Radio Tarifa, Kocani Orkestar, Cheika Remitti, Rim Banna, Peppe Barra, Dounia, Elena Ledda, Boban Markovic Orkestar, Kamyla Jubran, etc.

Lo que resulta evidente es como la construcción del sonido “mediterráneo” en la world music responde a un complejo proceso de agencias. Por mucho que algunos sectores quieran imponer un determinado discurso, éstos requieren de la complicidad de otros agentes, especialmente por parte de las diferentes audiencias que consumen

productos catalogados como world music. Unas audiencias que tienen el poder de la elección basado en la aprobación y en el descarte o rechazo. Un poder que requiere de un componente ético para no estar supeditado al fetiche y al pastiche. Por suerte, tras casi treinta años de existencia de la categoría de world music, el consumidor es más exigente y está más informado.

4.3. Territorios, puentes y fronteras líquidas: la música mediterránea.

“Each and every culture depends on other cultures. If cultures are not fixed or stable blocks but the result of intertwining historical processes that are always at work, then the very sense of culture migrates to a terrain characterised by mobility, mutation, and *métissage*... Historically, cultures manage to survive and live on through a continual series of borrowings from elsewhere, drawing on resources that lie beyond their immediate borders. The borders themselves turn out to be porous, flexible and often illusory” (Chambers, 2014: 17)

Capítulo IV

De estas palabras, se desprende como la movilidad cultural determina la configuración del espacio socio-cultural cuando entra en contacto con los propios elementos del lugar físico. Por su parte, Martin Stokes (1997) también reflexiona el hecho de cómo el espacio posiciona a la gente en términos de tiempo y de cómo éste responde a una construcción social cuando compara la experiencia musical entre Argelia y Turquía. Para este autor, debemos tener en consideración el modo en el que se emplazan a los músicos y a las prácticas musicales en el espacio, de la misma manera en cómo este emplazamiento está determinado por las formas dominantes de representación y de experiencia del tiempo. Su argumentación gira en torno al modo de cómo las temporalidades construidas a través de la música constituyen una forma de compromiso con las experiencias del tiempo y de la historia, así como con los discursos y narrativas generadas en otro lugar y en otro tiempo. Esta situación provoca que el evocar lo mismo no siempre suceda de igual forma. La voz de los músicos se convierte en plural al asociarse con diferentes poéticas narrativas e imaginarios constituyentes de significado contextual, tanto musical como extramusical. El músico no es

ajeno al entorno socio-cultural y al modo en que este experimenta y demanda la música. Procesos no sujetos a una temporalidad y espacialidad fija, todo lo contrario, son móviles y no siempre sincrónicas. La nostalgia y la memoria se mueven ágilmente en esta dimensión, elementos reforzados por los procesos de diáspora y el incremento exacerbado de mensajes en circulación gracias al desarrollo de los medios de comunicación.

La importancia del espacio se desprende perfectamente en la canción *Oran-Marseille* de Khaled e IAM (1996, Barclay)¹⁹. Una canción en donde sobresale el lirismo de una letra que trata temas como el de la nostalgia, la migración y la multiculturalidad. Además, esta canción ejemplifica como la música *rai* convive con el rap dentro del imaginario compartido de la comunidad magrebí en Francia. También es una muestra de cómo Khaled modificó su estilo musical al abandonar muchos elementos de sus primeros discos grabados en Argelia, apostando por una producción musical

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=o8QSigd4jhw> [Consulta: 10/11/2015]

Capítulo IV

cercana no sólo al público occidental, sino también a las comunidades magrebíes residentes en Occidente. Esta canción también representa la combinación de dos estilos musicales muy diferentes ya que IAM es uno de los principales grupos de referencia en el rap francés (Gómez y Perucho: 2008).

Des odeurs de couscous, de tajine, de pruneau, de
mafé yass à poisson frais
Pâtes carbo les épices me collent à la peau
[...]
Pluries Ethnie cohabitation naturelle
Les cultures les mœurs les douleurs dansent
comme dans une aquarelle

En el documental *Passione*²⁰ (2010) sobre la canción napolitana de John Turturro, también se capta a la perfección la evocación e importancia del espacio físico, simbólico y social. El documental fue grabado en los barrios más pobres de Nápoles, respondiendo a la voluntad del director de mostrar la verdadera realidad. En este documental aparecen un

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=nT9xhuDUQSg> [Consulta: 10/11/2015]

La World Music y el Mediterráneo

número destacado de músicos: el rapero Raiz; los cantantes Massimo Ranieri, Lina Sastri, Peppe Barra; el saxofonista James Senese; el grupo Almamegretta; y la cantante portuguesa Misia.

El Mediterráneo y sus músicas participan del proceso de modernización ya que no se han quedado aisladas en una cápsula del tiempo. En este sentido, el trabajo de Caroline Bithell sobre el análisis de la música polifónica corsa en relación con la modernidad y la world music, es muy interesante. Bithell identifica elementos significadores de modernidad en grupos como “Les Nouvelles Polyphonies and I Muvrini who wish to project a contemporary image in parallel to their assertion of their traditional pedigree, modernity is most often represented by (a) a development of the traditional musical language, (b) greater variety and experimentation at the level of instrumentation, and (c) collaboration with musicians from other cultures, leading to the incorporation of elements of other musical languages” (2001).

Capítulo IV

Unos elementos que comportan la aparición de múltiples escenarios caracterizados por la flexibilidad de sus límites, espacios propicios para la interacción entre evolución e hibridación. Este último concepto resulta difícil de sintetizar e incluso de identificar, pero que podríamos resumir del siguiente modo: la hibridez y en consonancia la hibridación, más que un fenómeno es una lógica de acción que tiene en el contacto entre diferentes agentes y en sus resultados su máxima expresión, reconociendo por un lado los diferentes elementos en acción y, por otro, su capacidad de combinación entre sí. La hibridación combina la génesis de nuevas manifestaciones de larga duración con la generación de productos culturales con escaso recorrido, dependiendo siempre de la intensidad de la interrelación establecida. El establecimiento de estos escenarios y su permeabilidad nos permite reflexionar sobre las relaciones sociales y las relaciones de poder. En este contexto la frontera ya no divide, todo lo contrario, es un espacio de confluencia, de diálogo, de contaminación, de influencia, de aceptación y de rechazo. Esta realidad es palpable cuando hablamos de la música en el Mediterráneo, la cual siempre ha suscitado interés.

Una muestra de éste fue la creación del grupo de trabajo Antropología de la Música en las Culturas Mediterráneas en el año 1992, obteniendo su reconocimiento por parte del International Council for Traditional Music en el año 1992. Su finalidad inicial era “to promote research and discussion about music considered as a human and social phenomenon, without distinction among oral, literate, and popular traditions. The Study Group fosters co-operation between ethnomusicologists, historical musicologists, and anthropologists”. Con el paso de los años y tras el fallecimiento de Tullia Magrini (2005), una de las fundadoras y grandes dinamizadoras de este grupo de trabajo, el grupo cambió su nombre por el de Mediterranean Music Studies (MMS) “to reflect its more diversified disciplinary orientation”.

Cuando hablamos de música mediterránea, no estamos hablando únicamente de la rica, variada y compleja realidad musical existente en el Mediterráneo. En realidad, también nos estamos refiriendo a una construcción sonora imaginada. “En el Mediterráneo, la compleja estratificación de civilizaciones y culturas sonoras hace posible la constante aparición de elementos arcaicos en los

Capítulo IV

eventos musicales actuales, elementos que contribuyen a mantener viva la dimensión mitológica de su representación sonora” (Scarnecchia, 1998: 13). Las palabras de Tullia Magrini también me parecen muy acertadas cuando habla de cómo la dinámica de contactos en el Mediterráneo afecta a la música.

“The Mediterranean presents itself rather as a mosaic of profoundly localized realities, where specific musical practices take root in particular social contexts and assume a profound meaning in terms of socio-cultural identity. [...] In these contexts it is in fact the differentiation at the local or regional level that explains the proliferation of repertoires, of performance practices, and of instrumental practices. But these also exists consistent phenomena of musical syncretism in the Mediterranean. [...] In this sense, we would use the term for those musical phenomena which cross the sea, which have in their DNA a genetic patrimony that unites elements of different cultures, and which carry the

historical memory of contacts within the Mediterranean. (1999: 175)

También observamos como Goffredo Plastino recoge la opinión de Bernard Lortat-Jacob, autor que considera que no existe una etnomusicología del Mediterráneo a pesar de su consideración de que el concepto de música mediterránea no carece totalmente de sentido. Sin embargo, Lortat-Jacob sí que señala que este concepto responde en gran parte a una necesidad mercantil al ofrecer una ilusión de coherencia (2005: 15-16) Paolo Scarnecchia cuando reflexiona sobre la relación entre música mediterránea y world music, reconoce que no existen intercambios musicales directos e igualitarios entre los diferentes lugares del Mediterráneo, sino flujos entre el centro y la periferia. Los cuales son incluidos o excluidos a partir del criterio arbitrario de la industria musical. Ofreciendo de este modo imágenes distorsionadas de las realidades musicales (1998: 14-15). Una reflexión que refuerza la opinión de Bernard Lortat-Jacob. Sin embargo, este etnomusicólogo francés, junto a Gilles Léothaud, realizó un estudio sobre el vocalismo mediterráneo (2002). En este estudio, ambos

Capítulo IV

autores proponen que las relaciones entre los pueblos e idiomas del Mediterráneo se establecen en dos ejes: Norte-Sur y Este-Oeste. Además, consideran que en una primera audición es perceptible identificar un estilo vocal mediterráneo, pero que posteriormente resulta muy dificultoso el poderlo explicar debidamente. Ante este contexto de opiniones, encontramos el punto de vista de Gofredo Plastino (2005), quién considera que el Mediterráneo puede acoger músicas o prácticas musicales que ayuden a establecer nuevas direcciones teóricas en la etnomusicología. El autor se pregunta que si el Mediterráneo está contribuyendo a la evolución en la antropología, por qué no ha de ocurrir lo mismo con los estudios sobre música en el Mediterráneo ya que existen precedentes académicos, y lo más importante, material sobre el que trabajar. Plastino cita como ejemplos algunos de los casos analizados en la tesis doctoral de Roberto Catalano (1999).

Cuando Philip V. Bohlman habla de música y diáspora en relación con el Mediterráneo, destaca la existencia de dos elementos fundamentales para nuestra construcción imaginaria del mismo:

“First, my choice of diaspora as a metaphor representing musical histories and musical anthropologies of the Mediterranean is not simply random. Diasporas, one might say, historically give the Mediterranean an ethnographic unity, and ethnographically they give the Mediterranean an historical unity. Diasporas affect these processes of representational unity, nonetheless, despite their inherent diversity. Second, representations of diaspora connect the Mediterranean both historically and ethnographically to world history. More than this, diaspora reveals the ways in which these world-historical connections are fluid and changing. We recognize that history is dynamic and multi-layered, interconnected yet contradictory” (1997).

Gerhard Steingress recoge el testigo ofrecido por Bohlman cuando reflexiona sobre el flamenco y el rebético como manifestaciones entroncadas en el Mediterráneo, pero al mismo tiempo, también se interroga en el sentido de cómo podemos hablar de su mediterraneidad como hecho empírico sin caer en

la distorsión ideológica. Este autor llega a la siguiente conclusión:

“La música del Mediterráneo es, pues, la expresión del deseo, incluso inconsciente, de una continuidad de encuentro, es decir, la reafirmación de la innegable relación social y cultural establecida y mantenida a lo largo de la historia de la región por los pueblos colindantes” (2006).

Todas las opiniones recogidas tienen en común un elemento, el reconocimiento de los contactos musicales entre los diferentes territorios y las diferentes culturas asociadas con el Mediterráneo. Unos contactos musicales que pueden desencadenar múltiples variantes, dependiendo siempre de muchos factores. Otro rasgo que se intuye, aunque no siempre de forma evidente, es que comparten en gran medida que la música mediterránea cobra sentido dentro de un imaginario narrativo construido a partir de la noción del encuentro, como se puede observar en la canción

Mano suave de Yasmin Levy con Natacha Atlas (2007, World Village)²¹.

Me gustaría destacar tres elementos del trabajo de Roberto Catalano, uno de los pocos que reflexiona sobre la relación entre world music y el Mediterráneo. Concretamente, estos son:

1. La world music siciliana es una música de síntesis, híbrida, 'contaminada' (un adjetivo que utilizan algunos de los entrevistados, ya que reconocen tener influencias musicales del Norte de África, Oriente Próximo, de Turquía, Grecia, España, etc., así como de músicas populares urbanas tan diferentes como jazz, funky, reggae, etc. (1999: 5-6).
2. La world music siciliana está sometida a un proceso continuo de construcción ya que la world music es interacción. Un proceso que cuando entra en contacto con Occidente se enfrenta a uno o varios de los modelos identificados por Krister Malm:

²¹ https://www.youtube.com/watch?v=uSEkm7ww_jE [Consulta: 10/11/2015]

Capítulo IV

intercambio cultural, dominación cultural, imperialismo cultural y transculturación (1999: 137).

3. El intercambio musical entre las dos riberas del Mediterráneo no puede ser analizado sin tener en consideración el concepto de apropiación (1999: 159).

La apropiación puede ser consecuencia de intercambios negociados o por la fuerza, sin embargo, es una manifestación misma de la presencia de elementos musicales que se traspasan de un lugar a otro, afectando a la evolución de las prácticas musicales. Las observaciones de Catalano me permiten contrastar mi opinión de que la world music es un marco ideal para la expansión del término música mediterránea. Un marco en dónde la búsqueda de elementos musicales con ADN (Magrini: 1999) no es imprescindible, es suficiente con tener la sensación en un primer momento de la escucha en que hay elementos “mediterráneos”. A su vez, este marco también permite reconocer el amplio espectro de influencias musicales procedentes de otras latitudes. De este modo, resulta posible poder encuadrar dentro de la escena de la world music en

el Mediterráneo a formaciones como por ejemplo Soap Kills, Orient Expressions, Crifiu, Watcha Clan o Radio Tarifa. Formaciones que hacen gala de la combinación de múltiples elementos musicales de diferente carácter.

4.4. Cosmopolitismo e imaginarios musicales en el Mediterráneo.

4.4.1. El imaginario mediterráneo.

La construcción de imaginarios y narrativas es un recurso muy utilizado por los seres humanos y ambos participan de nuestros discursos sobre el Mediterráneo. La gastronomía y la fiesta son dos de las prácticas culturales más citadas a la hora de describir el Mediterráneo. Para Baltasar Porcel, ambas actividades representan el ceremonial que “exalta els sentits, que uneixen solidàriament les persones, aquest desig innat de l'home mediterrani de participar en la vida dels altres: aquí s'és també en relació amb el dels altres. La Mediterrània és individualista i, per això, estima la companyia dels

Capítulo IV

altres. El que rebutja és la submissió, l'ordenancisme, l'anonimat de l'espècie" (1996: 391).

Concretamente, en este caso, ¿podemos plantearnos la existencia de un imaginario mediterráneo?, y ¿qué rasgos definitorios posee?. Iain Chambers considera que claramente:

“exist a poetics that inhabits the languages of theatre, literature, dance, cinema, music, poetry and the visual arts that proposes a fluid and flexible transmission of Mediterranean diversity and communality. Such languages propose a journey elsewhere, in the elsewhere. It is only here, in the open and vulnerable space sustained by the arts, where aesthetics sustains an ethics, that it becomes possible to temporarily touch the experience of a shared equality: that instance of displacement before the unexpected in which the other, the stranger, is recognized as a part of our selves. This interruption, induced by the metamorphosis of politics into poetics, promotes another

Mediterranean and a diverse modernity”
(2014: 16).

Esta idea del viaje es vital a la hora de comprender el imaginario y el cosmopolitismo mediterráneo, el viaje implica un doble proceso: la ida y el retorno. La metáfora del viaje a través del mar sirve para ilustrar la existencia de diferentes rutas y diferentes velocidades. El disco *From Istanbul to Athens* de Loreena Mackenitt (2009, Quinlan Road) representa la metáfora del viaje, como la canción *Merhaba* de Maria del Mar Bonet en colaboración con Zülfü Livaneli (1995, Ariola).

Al record d'Ulisses que ensenyà a la terra
la passió primera de fer-se a la mar.
Al jardí d'escuma que envolta el viatge,
cada cop que l'home torna a navegar.
Al vaixell que passa amb la vela estesa,
[...]

A la pau que deixa un temps de bonança
a la mar cansada: hola! Merhaba!
A la veu salada que va dir a la terra:
tu ets la meva filla, no ho oblidis mai.

Al país que encara obre la frontera
a la mar mestissa: hola! Merhaba!

En este sentido, no podemos negar la obviedad de que el Mediterráneo es un mar de ciudades portuarias de una alta importancia en diferentes niveles, incluido el simbólico. Nombres como Barcelona, Marsella, Nápoles, Estambul, Alejandría u Orán, suscitan muchas imágenes reales, metafóricas e imaginarias. Espacios urbanos que aportan temáticas amplias como la identidad y la memoria para la música. Algunos ejemplos son: el título del disco de Pietra Montecorvino, *Napoli Mediterranea* (2004, L'Empreinte Digitale); o la canción *Wahrane Wahrane*²² de Khaled (Orán, Orán, 1996); la canción *Istanbul Istanbul Olalı*²³ de Sezen Aksu (“Desde siempre Estambul es Estambul”, 2002) o la versión instrumental de Hüsnü Senlendirici (2005, Doublemoon); o *Sous le ciel de Marseille*²⁴ de Idir con Kenza Farah (“Bajo el cielo de Marsella”, 2007). Tampoco debemos olvidarnos que existen

²² <https://www.youtube.com/watch?v=scxutliSHYM> [Consulta: 10/11/2015]

²³ https://www.youtube.com/watch?v=O1Xa_Z2KN78 [Consulta: 10/11/2015]

²⁴ <http://genius.com/ldir-sous-le-ciel-de-marseille-lyrics> [Consulta: 10/11/2015]

La World Music y el Mediterráneo

muchas formas de viajar y el Mediterráneo es un mar de migraciones no siempre bien recibidas. El conocido tema *Le métèque* de Georges Moustaki (1969) nos evidencia esta realidad.

Avec ma gueule de métèque
De Juif errant, de pâtre grec
Et mes cheveux aux quatre vents
Avec mes yeux tout délavés
Qui me donnent l'air de rêver
Moi qui ne rêve plus souvent
Avec mes mains de maraudeur
De musicien et de rôdeur
Qui ont pillé tant de jardins
Avec ma bouche qui a bu
Qui a embrassé et mordu
Sans jamais assouvir sa faim

El escritor mallorquín Baltasar Porcel entiende el Mediterráneo como “a unitat, tot i que la seva naturalesa es trobi gloriosament constituïda per la pluralitat” (1996: 16). En este sentido, Porcel se muestra muy crítico con la historiografía moderna que ha tendido a dejar el Mediterráneo en un estado de indefinición permanente.

Capítulo IV

El historiador y escritor Predrag Matvejevic, conocido por sus reflexiones sobre el Mediterráneo, propone una aproximación que asuma que el Mediterráneo no es ni una realidad en sí ni tampoco una constante.

“La “patria de los mitos” ha sufrido mitologías que ella misma ha engendrado o que otros han alimentado. El espacio rico en historia ha sido víctima de todo tipo de historicismos. La tendencia a confundir la representación de la realidad con esta realidad se perpetúa incluso: la imagen del Mediterráneo y el propio Mediterráneo rara vez se identifican. Aquí como en cualquier sitio, una identidad del ser, difícil de definir, oculta o rechaza una identidad del hacer, mal determinada. La retrospectiva sigue ganando terreno frente a la prospectiva. La propia reflexión sigue prisionera de los estereotipos” (2005: 23).

Opiniones que revelan la existencia de un imaginario, el cual está presente en canciones como *Mediterráneo* de Joan Manel Serrat (1970, Novola),

La World Music y el Mediterráneo

junto a *Che il Mediterraneo Sia* (2002, Taranta Power, Rai Trade) y *Grande Sud* (2008, Taranta Power) de Eugenio Bennato.

Mediterráneo

Yo, que en la piel tengo el sabor
amargo del llanto eterno
que han vertido en ti cien pueblos
de Algeciras a Estambul
para que pintes de azul
sus largas noches de invierno.
a fuerza de desventuras,
tu alma es profunda y oscura.

Che il Mediterraneo Sia

Che il Mediterraneo sia
quella nave che va da sola
tutta musica e tutta vele
su quell'onda dove si vola
tra la scienza e la leggenda
del flamenco e della taranta
e fra l'algebra e la magia
nella scia di quei marinai
e quell'onda che non smette mai
che il Mediterraneo sia

Capítulo IV

Grande Sud

Grande sud che sarà
quella anonima canzone
di chi va per il mondo
e si porta il sud nel cuore.

Grande sud che sarà
quella musica del ghetto
di chi va per il mondo
e si porta il suo dialetto.

Cuando hablamos de world music llama la atención que muchos agentes de la escena musical prestan una atención diferenciada al pueblo gitano o romaní y al pueblo judío. Una postura sustentada en el nomadismo y en la diáspora de ambos colectivos. Tanto García (2002) como Nidel (2005) y *The Rough Guides* (2006) dedican unas páginas específicas a cada uno de estos colectivos. Carol Silverman detecta como los festivales de world music encuentran en la música de las comunidades romaníes de los Balcanes un símbolo de autenticidad y exotismo, y en menor medida con la música klezmer. Esta autora también destaca el hecho de que muchos músicos ajenos a estas comunidades se sienten atraídos por sus prácticas

musicales y las incorporan a sus propios repertorios. Al mismo tiempo, los músicos romaníes procedentes de los Balcanes y Turquía han encontrado en la world music un espacio favorable a procesos de hibridación musical donde se aproximan al jazz y a otras prácticas musicales (Silverman: 2007; Degirmenci, 2011). Resulta interesante la conexión Balcanes y Turquía a través de las comunidades romaníes y el uso del patrón rítmico asimétrico del *aksak*²⁵, que explicado muy esquemáticamente consiste en una amalgama de células binarias y ternarias, constituyendo un eje de conexión de doble naturaleza: por un lado Occidente y Oriente; y por otro, entre la Europa Oriental y el Mediterráneo Oriental con el resto del mundo. Una conexión diferente de aquella que ofrece la música sefardita que interconecta el Mediterráneo Occidental con el Mediterráneo Oriental así como la Península Ibérica con el Magreb, el Máshreq, los Balcanes y Turquía. O la música klezmer que conecta la Europa Oriental con las comunidades de la diáspora localizadas en la Europa Occidental y en los E.E.U.U. Ambas tradiciones hebreas conviven en Israel junto a las

²⁵ Recomiendo la lectura de Fracile: 2003

tradiciones de los colectivos de origen yemenita y etíope.

Estos procesos demuestran la complejidad del Mediterráneo, haciendo perceptible la unidad que mencionaba Porcel con las discontinuidades que señala Matvejevic. Elementos que contribuyen a moldear la existencia de un imaginario Mediterráneo que abraza e incorpora el imaginario balcánico, turco, judío y árabe en su seno. Un imaginario que potencia la confluencia del encuentro y de la multiplicidad, ofertando un marco identitario inclusivo y transversal que reconoce las discontinuidades temporales y espaciales, las cuales no son un obstáculo sino una gran ventaja en su intento de posicionarse en la escena global.

Este imaginario, desde mi punto de vista ha encontrado en el cosmopolitismo una herramienta importante para poder alcanzar sus objetivos.

4.4.2. Cosmopolitismo y música.

Gilles Lipovetsky y Jean Seroy consideran que el concepto de cosmopolitismo es una de las primeras expresiones de la idea de cultura-mundo. “La cultura globalizadora no sólo es un hecho, es al mismo tiempo un interrogante sobre sí misma, tan acusado como insatisfecho” (2010: 9-10). Ambos autores consideran que el cosmopolitismo es un concepto presente ya en la tradición filosófica helenística y que éste se encuentra inmerso desde entonces en el pensamiento occidental, volviendo a la primera línea con la Ilustración.

La globalización representa una época donde el consumidor actual se caracteriza por tener a su disposición una amplia carta de opciones que parece no tener fin, y una capacidad de elección más independiente que nunca, al menos en apariencia. Un contexto que parece haber tomado una vía de solución en la fórmula mágica del cosmopolitismo, un concepto procedente de la filosofía estoica (siglo III a.C.), aplicado sobre todo a nivel político y en las prácticas culturales. Este paradigma se basa en el principio de reconocimiento del “otro” y de cómo nos

Capítulo IV

comportamos respecto la “otredad”, viéndolo como nuestro igual y respetándolo como tal. Norbert Bilbeny dice que “cosmopolita es quien se encuentra bien en la diversidad y la novedad no le incomoda” (2007: 9). Esta es la situación cosmopolita, aunque tiene muchos lados oscuros debido a que la gente no está preparada ni dispuesta a ello (Magallón, 2008: 220).

El cosmopolitismo es un concepto plagado de controversias, consecuencia directa de los argumentos que exponen tanto G. Delanty como Steven Vertovec y Robin Cohen.

“El cosmopolitismo es a menudo equiparado a la diversidad y la hibridación. Esto sucede especialmente en las concepciones culturales del cosmopolitismo, que a menudo se relacionan con la cultura global, las diásporas y los diversos tipos de movimientos transnacionales en los cuales las identidades y culturas se acaban mezclando” (Delanty, 2008: 39).

“Cosmopolitanism suggests something that simultaneously: (a) transcends the seemingly exhausted nation-state model; (b) is able to mediate actions and ideals oriented both to the universal and the particular, the global and the local; c) is culturally anti-essentialist; and (d) is capable of representing variously complex repertoires of allegiance, identity and interest. In these ways, cosmopolitanism seems to offer a mode of managing cultural and political multiplicities” (Vertovec and Cohen, 2002: 4).

La hibridación, la fusión o la interrelación cultural son procesos no homogéneos y con diferentes grados de intensidad. Lo evidente es que estos procesos son intrínsecos a la convivencia de la diversidad cultural y a sus diferentes manifestaciones, haciendo patente como el cosmopolitismo ofrece una alternativa teórico-práctica con tendencia a realizar interpretaciones más completas de la realidad. Un enfoque posible gracias a la inclusión de una dimensión estética que procura no ajustarse únicamente a los criterios del mercado. La dimensión estética del cosmopolitismo

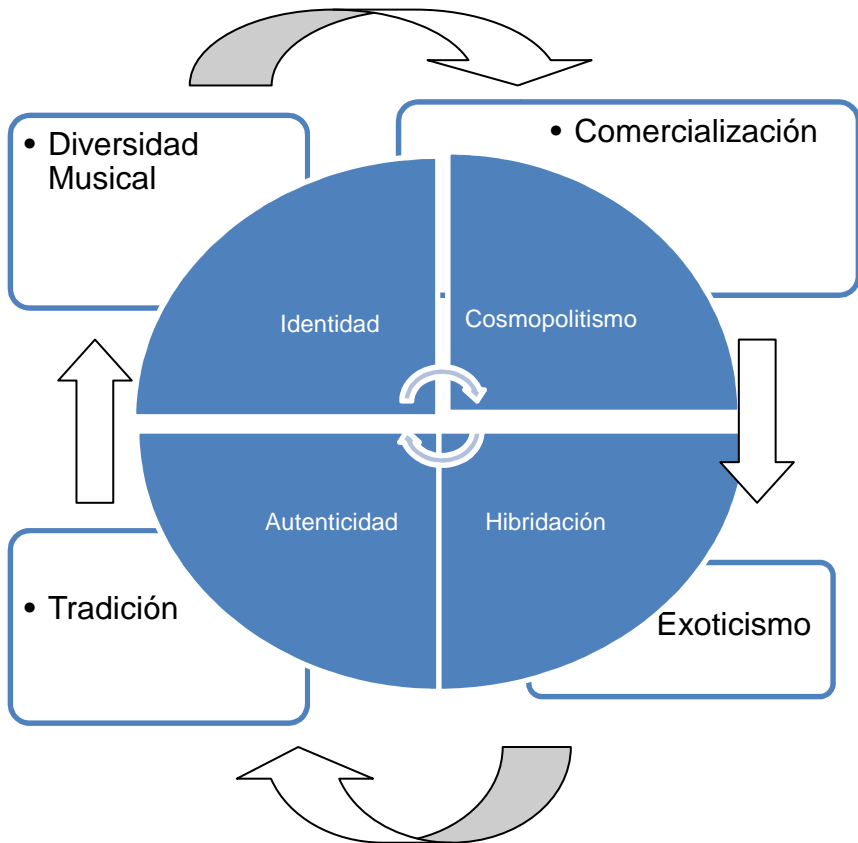
Capítulo IV

se basa en la capacidad de gestión y articulación de significados en un mundo diverso pero interconectado (Hannerz, 2006:6). Una interconexión que trasciende las barreras mentales y las fronteras político-culturales al poner en el mismo nivel lo local y lo global, aunque también es verdad que “el cosmopolitismo puede ser considerado como constitutivo de un campo de tensiones que surge en el momento en que lo local y lo global entran en contacto” (Delanty, 2008: 38). Características que nos ayudan a considerar la world music como un campo predilecto de la manifestación de estas nuevas dinámicas con sus correspondientes procesos de tensión.

En este contexto podemos observar como la relación entre world music y cosmopolitismo no es ninguna sorpresa, todo lo contrario, el segundo justifica el primero, especialmente con la aportación de una visión ampliada que reconoce tanto el sentido de mercadotecnia como su sentido estético. Motivos compartidos por Martin Stokes (2007) en donde expone que el cosmopolitismo musical se nutre de un conjunto de procesos y prácticas que implican el trabajo sobre diferentes materiales

musicales y no siempre bajo el prisma de la mercantilización cultural o en respuesta a la lógica del mercado global. El papel del gusto, del interés por conocer y disfrutar de la diversidad musical mundial y de interactuar con ella por parte de los seres humanos representa un activo muy destacado y que es preciso valorar en su justa medida. Stokes considera que “to evoke 'musical cosmopolitanism' is to evoke a capacity of the musical imagination, and with that word 'imagination', certain ideas about the powers, agencies and creativities of human beings at this point in time”. (2007:10). Llegando a la conclusión de que “musical cosmopolitans create musical worlds and new musical languages, but they do so within systems of circulation that determines to a large extent what is available to them and how (and in which direction) musical elements move” (Stokes, 2007: 16). El término de world music y su dimensión estética e ideológica combina una serie de elementos que se entremezclan entre sí como se puede observar en el siguiente cuadro.

Capítulo IV



Fuente: Elaboración propia

Todos los elementos nombrados en el esquema forman parte de narrativas y construcciones de significados. Su articulación y el modo en que cada una de estos elementos incide o no en la construcción del relato nos pueden dar las pistas para captar la potencia de la world music. Un término en pleno proceso de transformación, un momento que ofrece una excelente posibilidad para

expandir y reforzar un mensaje más justo entre las diferentes realidades culturales que conviven en el Mediterráneo. Entidades culturales más interconectadas que nunca, necesitando una dimensión comunicativa y de entendimiento que pueden ofrecer perfectamente la escena de la world music. El nexo que puede facilitar esta acción es el del imaginario cosmopolita mediterráneo, una construcción que puede ser débil aparentemente, pero que en realidad posee una gran capacidad de resistencia.

4.4.3. El imaginario cosmopolita mediterráneo.

Dentro de la construcción del imaginario cosmopolita mediterráneo, considero necesario resaltar tres aportaciones. La primera aportación a tener en consideración es la de Joaquim Torres-García que en 1913 publicó *Notes sobre Art*. Entre sus propuestas estéticas sobresalen el propósito de reencontrar la verdadera tradición, entendida como un estado de espíritu recuperado y la necesidad de recuperar el espíritu mediterráneo, el cual no ha de estar en manos de ninguna región, ni tampoco debe mirarse en el espejo ya que ninguna zona puede ser

Capítulo IV

modelo y guía (Vallcorba, 1994: 42-46). En segundo lugar, nos encontramos con Gabriel Audisio y su libro *Jeunesse de la Méditerranée* (1935). En este libro, Audisio crítica la reivindicación de la tradición latina y griega de la cultura mediterránea, excluyendo los elementos islámicos. Es decir, denuncia la identificación de mediterraneidad con latinidad. Su propuesta se apoya en el reconocimiento de todos aquellos elementos que conviven en el Mediterráneo y de las múltiples aportaciones existentes como consecuencia de los intercambios y de los encuentros entre diferentes sociedades a lo largo de la historia (Ruiz, 2008: 92). Un pensamiento en sintonía con los postulados de la Academia Méditerranéenne, fundada en Marsella en 1935, y con el giro que tomó la publicación *Les Cahiers du Sud* bajo la dirección de Jean Ballard en la década de 1930. En tercer lugar, nos encontramos con la aportación de Albert Camus quien pronunció el 8 de febrero de 1937 la conferencia inaugural de la Maison de la Culture d'Alger bajo el título de *La cultura indigène- La nouvelle culture méditerranéenne*. Albert Camus consideraba que todo nacionalismo es pernicioso, y un nacionalismo mediterráneo no sería una excepción ya que tendería a querer imponer un

valor de superioridad de una cultura mediterránea construida desde la latinidad. Por el contrario, él prefiere enfatizar el humanismo y la igualdad de todos aquellos que viven en el Mediterráneo. Su discurso es una postura crítica ante la defensa del ideario mediterraneista propugnado por Charles Maurras, que vertebraba ideológicamente su propuesta con tres elementos: el nacionalismo literario, la vinculación con la tradición clásica y la condena al romanticismo (Vallcorba, 1994: 18). Déodat de Séverac, un seguidor de las propuestas de Maurras aplicadas en la música, propugnaba el retorno a los orígenes mediterráneos de la música, y para esta tarea, serían muy útiles la creación de escuelas musicales “regionalistas” que habrían de basar su enseñanza en la canción popular, adoptando de este modo, y paradójicamente, la consideración romántica basada en el pensamiento de Herder.

Estas propuestas, especialmente la de Camus, no tuvieron una correspondencia en los países como Turquía, Egipto o Siria. Países en donde sus círculos de intelectuales hacían referencia a marcos identitarios diferentes. Sin embargo, el escritor

Capítulo IV

egipcio Taha Hussein fue una excepción. En su libro *The Future of Culture in Egypt* (1938) muestra su convencimiento de que Egipto participa plenamente del área mediterránea desde la época de los faraones. En el Líbano también encontramos intelectuales como Michel Chiha, George Naccache, Amin Maalouf, Nizae Qabbani y Adonis, quienes han contribuido en diferentes momentos a la concepción del Mediterráneo (Lapidot-Firilla, 2010).

Todos estos intelectuales defienden la diversidad de voces dentro del espíritu mediterráneo, dentro de la construcción de la visión del Mediterráneo. Una pluralidad que asume la tres dimensiones del “mito mediterráneo” que Cherigui (1997) detectó en la nueva estrategia que adoptó Francia en la década de 1980 hacia el Mediterráneo.

- «*Dimensión audisienne*»: a fin de reducir las tensiones de los particularismos locales y de lógicas identitarias segmentarias a través de la extensión de los valores y principios de la “mediterraneidad”;

- «*Dimensión braudeliienne*»: la búsqueda de una definición económica del espacio mediterráneo dentro del marco de la mundialización de los intercambios. En definitiva, la construcción de un espacio regional en el Mediterráneo;
- «*Dimensión Norte / Sur*»: reveladora de los dos componentes de fuerza surgidos de las disparidades y desequilibrios económicos y sociales. (Ruiz, 2008: 99)

Unas dimensiones que se adaptan perfectamente a la propuesta de Francisco A. Muñoz, un autor que propone el concepto de trama mediterránea para abordar el Mediterráneo. Este concepto nos permite reconocer aquellos enlaces e interacciones que se entrelazan entre sí superando obstáculos geográficos y culturales, favoreciendo de este modo la creación de un espacio unitario (2005). Una propuesta que reconoce la diversidad de voces y el diálogo de y entre todos. En definitiva, estamos ante un imaginario que recoge herencias y tradiciones locales que sin perder su esencia quieren adaptarse al mundo contemporáneo sin imposiciones de ninguna clase, encontrando en el

Capítulo IV

Mediterráneo una vía. El imaginario mediterráneo fundamentado en el cosmopolitismo aspira a ser el portavoz de esta multiplicidad y la música participa plenamente de este imaginario.

Eleni Kallimopoulou (2011) en su análisis de algunos de los músicos participantes en el Medi-terra Music Festival (Creta, 2005), concretamente de L'Ham de Foc, Balkan Journey, Dounia y Artas, detectó como ellos partían de una visión propia del Mediterráneo²⁶. Una visión marcada por su propia percepción de quienes son ellos y cómo esta se plasma en sus acciones y actos. Es decir, son conscientes de que protagonizan y articulan sus propios discursos, y por esta razón, reclaman que su propia voz sea escuchada y puesta en consideración. Una demanda compartida dentro de un nuevo imaginario cosmopolita que se basa en el diálogo y en el reconocimiento de la otredad, requisitos imprescindibles en la construcción de un imaginario común. Algunos ejemplos de esta visión son los siguientes discos: *Un pont de mar blava* de Lluís

²⁶Festival organizado por la Universidad de Creta, socio del programa de investigación *Mediterranean Voices: Oral History and Cultural Practice in Mediterranean Cities*.

Llach en colaboración con Amina Alaoui y Nena Venetsanou (1993, Picap); *Mediterranea: Songs of the Mediterranean* de Savina Yannatou (1998, Lyra); *Bridge over the Mediterranean* de The Chehade Brothers bajo la producción del greco-libanés Michel Elefteriades (2004, Warner Music); y *Mesogios-Mediterranean 30th-40 Parallel Live* de George Dalaras, Dulce Pontes, Eddy Napoli y Mira Awad (2005, Minos-EMI). Discos que recogen la herencia musical, la visitan, la moldean y la proyectan. Trabajos discográficos que buscan el contacto, el diálogo y el intercambio.

El tema *Rock & Rai*²⁷ (2006, EthnoWorld/Venus Dischi) del grupo salentino Crifiu es una excelente muestra de este imaginario mediterráneo y cosmopolita basado en el Mediterráneo como espacio de convivencia e interacción, así como en el reconocimiento de la diversidad y de las tradiciones existentes.

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=RdVYUKCwhJE>
[Consulta: 10/11/2015]

Capítulo IV

Dal mare blu ritornerà / abbandonando le guerre
verso il mare andrà / dal mare blu da noi verrà/
porterà la Pace nel Mar Mediterraneo.

Io maghrebino, turco, algerino / berbero, libico, greco,
iracheno / io tunisino, io marocchino / siriano,
andaluso, occitano, sloveno / montenegrino,
bosniaco, croato/ palestinese, israeliano, egiziano /
io libanese, io albanese / io salentino, io italiano.
Figlio del mare che è in mezzo alle terre / figlio di
terre abbracciate dal mare / le unisce la storia, la
tradizione / cultura, memoria, musica e parole

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA WORLD MUSIC EN EL MEDITERRÁNEO (1987-2007): 20 AÑOS DE ESCENA MUSICAL,
GLOBALIZACIÓN E INTERCULTURALIDAD

Rubén Gómez Muns

CAPÍTULO V

Radiodifusión, premios y festivales

5.1. Consideraciones previas.

En marzo de 2015 tuve el placer de participar en una mesa redonda titulada “World Music: de la autenticidad a la hibridación” en el I Simposio de Música Árabe y Flamenco que tuvo lugar en Córdoba. Compartía mesa con Paloma Povedano (vocalista de Almäsala) y Yacine Belahcene (vocalista de Oriental Groove y ex-vocalista de Cheb Balowski), dos músicos que han desarrollado su trayectoria profesional en proyectos musicales enmarcados bajo la etiqueta de world music.

Comencé mi presentación con tres citas referentes al concepto de world music. Concretamente, éstas fueron las siguientes:

- “Since the 1980, to denote commercial and popular “ethno-pop” musical fusion” (Rice, 2014: 8).

Radiodifusión, premios y festivales

- “World music is the expression of the global imagination, an emergent way of capturing the present historical moment and the total reconfiguration of space and cultural identity characterizing societies around the globe” (Erlmann, 1996: 468).
- “The label world music essentially applied to intercultural ‘fusion’ experiences within the domain of contemporary popular music” (Aubert, 2007. 16).

Todas ellas comparten una misma característica, la cual es que ninguna hace referencia a un punto de vista no válido. Fue curioso ver y escuchar la reacción de los otros dos participantes. A ellos les hizo bastante gracia escuchar que la world music se podía definir como *ethno-pop* e hicieron el mismo comentario: porque Rice utiliza el término *ethno* cuando estamos hablando de música. Paloma Povedano añadió que nunca había considerado esta definición pero que le hacía gracia, argumentando que podía ser un término muy útil para poderla describir musicalmente ya que ella apostaba por la combinación de músicas de diferentes culturas. Posteriormente, matizó que

Capítulo V

ella no creía en la distinción entre etnias, sino que lo decía porque en su opinión, mucha gente asocia etnia con cultura y música. Por este motivo, el decir *ethno-pop* podía ayudar a muchas personas a presuponer en qué consistía su propuesta musical. En cambio, tanto Yacine como ella misma, opinaron que las citas de Erlmann y Aubert eran más representativas y acordes respecto a su opinión sobre la world music como categoría musical. Además, ellos compartían el mismo criterio de que este término en sí no podía aportar elementos descriptivos sobre la propuesta musical que ellos proponen e interpretan. Sin embargo, ésta era con la que normalmente les encasillaban ya que sus propuestas, según la industria musical, no se adaptan a ninguna otra categoría, género o estilo musical como puede ser el rock, el rap, el jazz, etc. Ellos también manifestaron a lo largo de sus intervenciones que la world music representa aspectos positivos porque permite dar un espacio propio tanto a músicas poco conocidas en Occidente como la música árabe en festivales, radios, prensa, etc.; como a propuestas musicales más atrevidas que combinan elementos populares o tradicionales con influencias más modernas. Yacine reflexionó

Radiodifusión, premios y festivales

sobre sus referencias musicales, las cuales iban desde las músicas populares de Argelia y grandes figuras de la música árabe como Fairouz hasta llegar a Peret, pasando por la música berebere, el rock y las músicas populares de Cataluña. Paloma, al escucharle no paraba de asentir con la cabeza, después expuso su propia experiencia. Otro punto coincidente de ambos músicos fue que sus propuestas musicales pudieron crecer y ser promocionada gracias al hecho de residir en una gran ciudad como Barcelona, una ciudad abierta que demandaba propuestas nuevas. También señalaron que unos elementos que no les preocupaba en demasía eran los referentes al exotismo y a la comercialización de la diferencia. Expusieron que ambos elementos representan el riesgo de poder generar estereotipos que a la larga pueden ser perjudiciales y encasillarlos bajo una etiqueta. Pero como ellos mismos comentaron, este peligro también está presente cuando por ejemplo expresan libremente sus opiniones políticas o cuando alguien tiene una idea prefijada sobre su propuesta musical. Además, ambos mostraron el convencimiento de que su música responde a sus opiniones personales ya que música e individuo no son dos entes separados.

Capítulo V

Al mismo tiempo, ellos comentaron que tenían plena consciencia de que la industria debe clasificarlos de alguna manera ya que esto es un elemento clave para poderlos promocionar, y en consecuencia, su obligación era entrar en el juego y procurar evitar que se les manipulara. Por este motivo, ellos mostraron su convencimiento de que es necesario tener un criterio propio y que han de procurar que éste sea respetado. El modo de hacerlo no sólo se reduce al ámbito de las políticas de promoción de la compañía discográfica, éste también es extensivo al momento de la producción musical, al proceso de selección de los temas que conforman un trabajo discográfico, a la elección de los festivales donde pueden participar, etc. Sin embargo, el gran temor que compartían era que se les impusieran trabas a su capacidad expresiva, ellos defienden que todo músico evoluciona y por tanto su música también, algo que a veces no es debidamente comprendido por la industria musical y el público. Otra consideración que expusieron vehemente es que las músicas no tienen fronteras, las fronteras las establecen únicamente los oídos de las personas. Si la gente quiere escuchar una música, lo hará, especialmente hoy en día gracias a

Internet, y si hay demanda, los programadores musicales (radios, festivales), las discográficas y los propios músicos con la autoedición procuraran darle respuesta. Ellos consideran que el público tiene un poder considerable por mucho que a éste se les diga lo contrario. Sin embargo, el papel de las audiencias y el análisis de sus criterios de consumo exige de una compleja articulación al implicar simultáneamente la interacción de múltiples capacidades de agencia que conectan estructuras globales y prácticas culturales locales (Gibson: 2000). En realidad, industria musical entendida en el sentido más amplio y público se retroalimentan y se necesitan mutuamente.

En una parte del debate comenté la cita de Rokia Traoré (Cit. por Martí: 2008) que expone cómo lo más importante son las conexiones que se pueden establecer a través del término de la world music. Una opinión que tanto Paloma como Yacine consideraron que era la más acertada de entre todas las citas que había expuesto a lo largo de mis intervenciones. En esta mesa se demostró la importancia de la comunicación entre estudiosos sobre la música y músicos. Ellos comentaron que

Capítulo V

algunas de mis observaciones sobre world music les habían parecido sumamente interesantes. Una opinión compartida respecto a ellos y sus intervenciones. Personalmente, considero que el poder escuchar sus opiniones, experiencias y reflexiones, así como el intercambiar opiniones con ellos fue un ejercicio muy valioso para complementar mis reflexiones sobre la world music. El motivo que me lleva a exponer esta breve reseña del debate de más de dos hora que tuvimos primero entre nosotros –Paloma, Yahcine y yo-, y posteriormente con el público asistente, es el resaltar que para hablar de cómo se articula la escena de la world music es necesario escuchar las opiniones de los diferentes agentes implicados.

A lo largo de este capítulo expondré datos relacionados con la configuración de la escena de la world music mediante el análisis de los siguientes actores.

- Los resultados de una encuesta que realicé entre algunas personas cuya opinión sobre la world music y el Mediterráneo es significativa en mi opinión.

- El nivel de influencia de los World Music Charts for Europe.
- El papel de los BBC World Music Awards.
- Las programaciones de algunos festivales de world music.
- El WOMEX, la gran feria de la industria musical relacionada con la world music.

5.2. Visiones sobre la escena: la opinión de los agentes.

En verano de 2012 me puse en contacto mediante correo electrónico con diferentes personas con el objeto de hacerles llegar una encuesta relacionada con mi objeto de análisis. Algunas de estas personas ya las conocía personalmente, en cambio, de otras personas obtuve el correo de contacto gracias a conocidos en común y con otras pude contactar gracias al hecho de haber localizado su correo electrónico en Internet. El formulario de encuesta que diseñé y remití se divide en dos bloques: world music y world music mediterránea²⁸. Finalmente pude recoger un total de trece encuestas

²⁸ En el anexo I se puede consultar el modelo del formulario empleado para realizar la muestra.

Capítulo V

de diferentes perfiles profesionales: músicos, periodistas musicales, gestores musicales, antropólogos, musicólogos y etnomusicólogos.

Tabla 1. Presentación Encuestados

Nombre	Perfil Profesional	Experiencia
Jordi Alsina	Antropólogo	Especialista en Grecia y autor de <i>Ta Kiritikà, Viatge per la música de Creta</i> (2012).
Yacine Belahcene	Músico	Vocalista de Yacine & The Oriental Grooves.
Djamel Benbraham	Musicólogo y compositor	Profesor en la Escuela Normal Superior Kouba de Argel.
Giuliana Cesarini	Gestora Cultural	Directora de la empresa Giuliana Cesarini Pro Art.
David Ibáñez	Gestor Cultural	Director artístico de la Fira Mediterrània de Manresa.

Radiodifusión, premios y festivales

Fernando Pérez	Músico	Guitarrista interesado en las músicas tradicionales del mundo.
Lluís Puig Gordi	Gestor Cultural	Profesional de una amplia experiencia en el campo de la gestión cultural y musical.
Fethi Salah	Musicólogo	Profesor en la Escuela Normal Superior Kouba de Argel.
Maria Salicrú-Maltas	Etnomusicóloga	Especialista en músicas del Mediterráneo, ha sido una de las coordinadoras del proyecto pedagógico " <i>Oïdes Mediterrànies</i> ".

Capítulo V

Pilar Sampietro	Periodista cultural	Directora y presentadora del programa “Mediterráneo” de Radio 3.
Jordi Urpí Tallada	Cronista y entusiasta musical	Director de la ya desaparecida revista <i>Batonga</i> .
Jordi Turtós	Periodista musical	Profesional de una amplia experiencia en medios de comunicación.
Zjakki Willems	Responsable del programa radiofónico “Closing Time y World” en Radio 1 (Bélgica)	Miembro del jurado de los World Music Charts for Europe

Considero que las encuestas realizadas destacan por la variedad y calidad de los informantes, permitiendo contrastar opiniones diferentes. El formulario que les remití combina preguntas con respuesta múltiples y preguntas con opción a una

única respuesta. El motivo de esta decisión se debe al objetivo de poder obtener unos resultados que permitieran obtener una lectura el más completa posible. Las opiniones de estas trece personas que directamente o indirectamente están relacionadas con la world music y el Mediterráneo, han resultado muy valiosas ya que me han permitido observar el comportamiento de los diferentes agentes. Además, para no tener solamente encuestas de personas residentes en Cataluña ya que éstas representan el grupo principal de encuestados, contacté con personas residentes en Argelia y Bélgica con el objetivo de poder obtener una lectura que tuviera en cuenta otras perspectivas. A continuación iré desglosando los resultados pregunta por pregunta con el propósito de facilitar su lectura e interpretación.

5.2.1. La encuesta.

I Bloque: definir la world music.

Pregunta 1. ¿Para usted la world music es? (podían elegir hasta tres opciones).

Tabla 2

Una etiqueta comercial	12
Un estilo musical	2
Un género musical	1
Una categoría musical	3
Una escena musical	2

Como se puede comprobar, la consideración de etiqueta comercial es compartida de forma mayoritaria, dejando el resto de consideraciones en una mera anécdota. Esta opinión está relacionada con la visión de que el término world music destaca por tener una función pragmática. Un resultado sorprendente es el relacionado con la opción de escena musical. El hecho de que únicamente obtuviera dos respuestas lleva a pensar que la gran parte de los encuestados consideran que la world music no tiene una articulación de escena musical.

Una percepción que no comparto ya que sí considero que existen suficientes elementos para hablar de la existencia de una escena de la world music.

Pregunta 2. ¿Para usted tiene sentido utilizar el término world music? (podían elegir un máximo de dos opciones).

Tabla 3

Sí	3
No	8
Prefiero utilizar otro término. ¿Cuál?	3

Jordi Turtós: “Música tradicional hibridada”

Zjakki Willems: But I don't know a better word

La gran mayoría considera que el término world music es inapropiado, incluyendo aquellas personas que programan contenidos etiquetados como world music. La opinión de Zjakki Willems es muy significativa ya que concuerda con el debate que tuvo lugar en la década de 1980 sobre el

Capítulo V

término a emplear para etiquetar o catalogar algunas prácticas musicales.

Pregunta 3. ¿Qué músicas englobaría dentro del término world music? (podían elegir un máximo de tres opciones).

Tabla 4

Todas las músicas del mundo	3
Todas las músicas del mundo a excepción de la música clásica occidental, el rock y el pop occidental	3
Todas las músicas tradicionales del mundo	3
Todas las músicas folk del mundo	2
Todas las músicas populares urbanas del mundo	2
Sólo las músicas de las minorías existentes en los estados occidentales junto las músicas no occidentales	1
Otra clasificación. ¿Cuál?	3

Radiodifusión, premios y festivales

Jordi Alsina: “Según mi opinión, es un pleonasma con una finalidad comercial, todas las músicas son del mundo. No utilizo nunca ese concepto, ya que es ambiguo”.

Jordi Urpí: “También las que, sin pertenecer a la categoría de músicas tradicionales o folk, tienen alguna relación con la idiosincrasia particular de cada una de las culturas del planeta. Por ejemplo, el hip hop que se hace en África mezclando rap con instrumentos como la *kora* o la *mbira*”

Con esta pregunta constatamos como no hay un acuerdo unánime de cómo establecer que músicas pueden englobarse bajo el término de world music.

Pregunta 4. ¿Para determinar si una música es world music o no que criterio utiliza? (podían elegir un máximo de tres opciones).

Capítulo V

Tabla 5

Criterios musicales	7
Criterios geográficos	2
Criterios culturales	6
Todos ellos	1

Predominan de forma clara el criterio musical y el criterio cultural, obviando el geográfico. Sin embargo, observamos una contradicción evidente respecto al empleo del criterio geográfico, el cual es uno de los que más emplea la industria musical para establecer que prácticas musicales son catalogadas como world music.

Pregunta 5. Para usted, world music implica (podían marcar todas las opciones que considerasen oportunas).

Tabla 6

Expresión de la diversidad musical y cultural del mundo	8
Respeto por todas las músicas del mundo	7
Expresión de una cultura global, diversa y justa	3

Radiodifusión, premios y festivales

Expresión de una cultura global injusta y homogeneizadora	2
Mercantilización de la diferencia	6
Expresión de dinámicas post- coloniales	3
Hibridación y mestizaje	3
Autenticidad y localidad	3
Interacción de flujos musicales en igualdad de condiciones	1
Interacción de flujos musicales en desigualdad de condiciones	1
Exoticismo	3
Cosmopolitismo cultural	0
Interculturalidad	5
Multiculturalidad	4

La disparidad de opiniones es evidente, predominado un cierto consenso en las siguientes opciones: expresión de la diversidad musical del mundo, respeto por todas las músicas, mercantilización de la diferencia e interculturalidad. Sorprende que la opción de cosmopolitismo cultural no haya sido considerada, posiblemente, uno de los motivos se debe a que entre los encuestados predomina la percepción de que el cosmopolitismo

cultural contemporáneo es interpretado como un concepto que refleja una valoración superficial de la diversidad.

Pregunta 6. ¿El término world music y todo lo que implica para usted tiene futuro? (podían elegir un máximo de dos opciones).

Tabla 7

Sí	5
No	4
No sé/ No contesta	4

Con esta pregunta se produce un empate técnico ya que la opción no sé/no contesta fue marcada por dos personas que consideraban que sí y por otras dos que consideraban que no. Lo significativo es que ejemplifica el debate suscitado en torno a la necesidad de que la world music requiere de una renovación estratégica y conceptual por parte de la industria musical.

Bloque II. La world music mediterránea.

Pregunta 1. ¿Podemos hablar de música mediterránea? (podían elegir un máximo de dos opciones).

Tabla 8

Sí	10
No	3
No sé/ No contesta	0

El resultado no da lugar a dudas, la gran mayoría piensan que si podemos hablar de música mediterránea.

Pregunta 2. ¿Podemos hablar de world music mediterránea? (podían elegir un máximo de dos opciones).

Tabla 9

Sí	7
No	5
No sé/ No contesta	1

Observamos como ante esta pregunta no hay tanto consenso como con la anterior. Un dato que es reflejo de la dificultad existente para establecer

Capítulo V

que músicas conforman la world music, a pesar de que sí existe una consciencia de música mediterránea.

Pregunta 3. ¿El término de world music mediterránea expresa? (podían elegir un máximo de tres opciones).

Tabla 10

Una cultura mediterránea real y perceptible basada en la existencia de unas raíces culturales comunes que son compartidas por los diferentes pueblos del Mediterráneo	5
Una cultura mediterránea imaginaria basada en la creencia de que existen una serie de raíces culturales míticas e imaginarias que comparten los diferentes pueblos del Mediterráneo	0
Una cultura mediterránea inexistente	2
Una ideología y estética pan-mediterránea basada en la evocación de una cultura pan-mediterránea que combina elementos imaginarios y reales	5

Sorprende que casi todos los encuestados hayan respondido esta pregunta después de haber visto las respuestas ante la pregunta 2. Esta situación es consecuencia directa de la percepción de que la industria musical sí que emplea esta terminología. También observamos como la motivación ideológica sustentada en la evocación del Mediterráneo como área cultural y la interpretación de que sí existe una cultura mediterránea son las dos opciones más marcadas.

Pregunta 4. ¿En su opinión, todas las músicas/prácticas musicales procedentes del área mediterránea, incluidas las de las comunidades de migrantes y de la diáspora, forman parte de la denominada world music mediterránea?.

Tabla 11

Sí	5
No	5
No sé/ No contesta	3

Tenemos nuevamente un empate técnico. La división de opiniones en dos bloques antagonistas es consecuencia de no saber ubicar las

Capítulo V

comunidades migrantes. Una situación que refleja la ruptura de la división clásica entre el “otro” y el “nosotros”.

Pregunta 5. En su opinión la world music mediterránea se caracteriza por: (podían marcar todas las opciones que considerasen oportunas).

Tabla 12

Tener un sonido, unas características musicales (rítmicas, melódicas, tímbricas y organológicas) y una identidad propia	3
No ser más que una etiqueta que abarca un amplio abanico de músicas originarias del área mediterránea	6
Ser un instrumento de una mediterraneidad idealizada e inexistente	4
Abarcar una gran cantidad de músicas procedentes del Mediterráneo que dan la sensación de compartir una herencia común a pesar de tener sus propias características	8

El predominio de la última opción denota la percepción de que el Mediterráneo se caracteriza por la apariencia de ser una unidad fundamentada en la diversidad.

Pregunta 6. Cite los tres músicos o formaciones musicales que mejor representan para usted la world music mediterránea²⁹:

Anouar Brahem (1)	Maurice el Médioni (1)
Efrén López (1)	Savinna Yanatou (3)
Enrico Macias (1)	Miquel Gil (1)
Cherif Khaddam (1)	Trio Joubran (1)
Idir (2)	Las Migas (1)
La Troba Kung-Fu (1)	Ovidi Montllor (1)
Fairuz (1)	Manu Chao (1)
Roy Paci (1)	Sergent Garcia(1)
Massilia Sound System (1)	
Istanbul Oriental Ensemble (1)	

²⁹ El número entre paréntesis indica el número de votaciones.

Capítulo V

En esta pregunta, cada encuestado podía aportar los tres nombres que considerara más representativos. El resultado es el esperado, la presencia de nombres muy diferentes y con particularidades musicales muy diferentes.

Pregunta 7. Para usted la denominada world music mediterránea tiene una alta importancia dentro del circuito de la world music.

Tabla 13

Sí	7
No	1
Tiene una importancia relativa	3
No sé/ No contesta	2

Con estas respuestas se constata como el término world music mediterránea se caracteriza más por su pragmatismo operativo que por la visión de si es un término correcto o incorrecto.

5.2.2. Valoraciones de las respuestas.

Los datos que podemos obtener de esta encuesta se pueden sintetizar en cinco grandes conclusiones.

1. No existe un concepto homogéneo de la world music pero sí que existe un consenso sobre su funcionalidad como etiqueta.
2. La world music posee un discurso y una dimensión estética muy compleja al entrelazar entre sí los grandes desafíos culturales de nuestras sociedades contemporáneas.
3. La world music necesita de una rearticulación para poder alejarse del uso de estereotipos. Por tanto, ha de adaptarse a nuevos condicionantes, especialmente el de aceptar la incorporación de la voz del “otro” en la construcción de la etiqueta.

Capítulo V

4. Existe la consciencia de que sí podemos hablar de música mediterránea pero no de world music mediterránea, a pesar de que este último término sí que se revela como un instrumento válido para la industria musical.
5. El mediterraneismo y la mediterraneidad influyen en la operatividad del término world music puesto en relación con el Mediterráneo, ofreciendo un discurso capaz de articular la diversidad de propuestas musicales mencionadas dentro de un circuito musical.

Estas conclusiones nos permiten constatar que hablar de world music mediterránea es una cuestión espinosa, en cambio, hablar de world music en el Mediterráneo esclarece la cuestión en sí ya que pone en relación la consciencia de la existencia de una música mediterránea con un circuito musical. Personalmente, considero que podemos hablar de una escena de world music en el Mediterráneo ya que existen conexiones que nos permiten hablar de su existencia. La presencia de músicos y músicas asociadas al Mediterráneo, así como de festivales y

otros acontecimientos influidos por una ideología o pensamiento mediterraneista justifican, desde mi punto de vista, la presencia de una escena musical. Esta escena musical permite la proyección tanto de la diversidad musical como de la dimensión narrativa del Mediterráneo basada en el encuentro y en el contacto.

5.3. La radiodifusión: World Music Charts for Europe.

El World Music Charts for Europe (WMCE) es una fuente de información muy importante al articular la radiodifusión de world music en toda Europa a través de programas de radio especializados. Este charts radiofónico fue fundado en 1991 por once programadores radiofónico procedente de once países y en nombre del World Music Workshop of the European Broadcasting Union (EBU). Actualmente, participan en la elaboración de este charts un panel o jurado formado por un total de 48 programadores musicales de 24 países europeos, entre los cuales destacan Alemania con cinco representantes; España con cuatro representantes; Reino Unido con tres representantes; y Francia,

Capítulo V

Grecia y Serbia con dos representantes cada uno. También es preciso señalar que los programadores participantes trabajan tanto en emisoras de radio públicas (por ejemplo Radio Nacional de España y la BBC) como en emisoras privadas (por ejemplo Radio Nova en Francia). Para poder formar parte del jurado es necesario cumplir el requisito de ser productor o presentador de un programa en emisión regular con una hora en antena como mínimo y producido en una emisora de radio legal. No puede haber más de un representante por programa y una emisora de radio sólo puede tener un máximo de tres miembros. Además, tienen preferencia los miembros de la European Broadcasting Union. El funcionamiento es muy claro, cada miembro del panel envía de forma mensual sus diez preferencias entre los lanzamientos discográficos de world music y los remiten por correo electrónico a la sede central, ubicada en Berlín. En ésta se contabilizan los votos y se publica el listado mensual del top 20. A final de año, la organización de este charts difunde mediante su newsletter el listado de los nominados más votados durante ese año

La importancia de los programadores de radio y su función como mediadores frente a sus audiencias es capital. Éstos se encuentran frente la obligación de llevar a cabo una labor fundamental de selección, transformación y recomposición de contenidos (Hennion y Meadel: 1986). Por su parte, Richard Letts destaca como los medios de comunicación públicos, destacando el de la radio, realizan una importante función en la promoción de la diversidad musical. Los testimonios que recoge de Johannes Theurer y Ole Reitov son muy reveladores:

“Johannes Theurer says: ‘Public sector broadcasters are guarantors of the representation of musical diversity in public life. They have the clear task to represent diversity, and they follow it. But the dedication to the diversity ends, when the listeners don’t want to have it.’ [...]”

“Ole Reitov describes the current situation with world music on Scandinavian public radios: “World music had become a broadcasting phenomenon, something that was considered worth dealing with, giving it an internal status similar to jazz and folk

Capítulo V

music. [...] ‘Most programmers have no freedom to choose the music they want. They are given a selection of tracks to choose from what has been pre-selected by various controllers and programmer committees. ‘So whereas you could sneak in world music here and there in other programs in the eighties and the first part of the 90’s, you can now hardly find world music in prime time radio, and several of the specialist world music programs have been removed from the popular music channels’ (2006: 117-118).

Los testimonios citados exponen claramente como los programadores y locutores de radio no tienen siempre plena libertad para elegir los contenidos musicales que ellos desearían ofrecer. Las demandas de los oyentes y los criterios preestablecidos por las empresas son dos elementos definitorios de la oferta musical a emitir. Esta situación sólo se puede solventar cuando los programadores cuentan con el pleno respaldo de sus superiores. Es verdad que en los medios públicos la situación puede variar respecto a la

empresa privada ya que estos no dependen exclusivamente de la financiación privada.

Podemos tomar como referencia la situación en Francia. El informe *Indicateurs de la diversité musicale dans le paysage radiophonique*, elaborado por el Observatoire de la Musique en el 2007 a partir del análisis de 31 radios, en su apartado dedicado al reparto de la difusión musical por géneros musicales presenta los siguientes cálculos (2007:11):

- Pop/rock: 31,7%
- Variété française: 19,4%
- Groove/ RnB: 17,9%
- Variété Internationale: 7,9%
- Dance: 12,9%
- Rap: 4,7%
- Reggae/ world: 4%
- Jazz/ blues / classique: 1,5%

Las categorías de género que emplea este informe podrían ser matizadas, pero aún así son bastante operativas. Lo importante es constatar como en Francia la categoría reggae/world

Capítulo V

representa un porcentaje nada despreciable si lo comparamos con sus competidores directos: el jazz, el blues y la música clásica. El informe también señala que la categoría reggae/world ha disminuido su porcentaje en un 0,7% desde el 2003. En cambio, la emisión radiofónica del rap ha reducido su porcentaje en un 2,2 % desde el 2003. Estos datos nos podrían hacer pensar que la situación de estas músicas no es demasiado buena, una suposición errónea si tenemos en cuenta que Francia es el segundo país productor de música rap del mundo y que la world music en Francia tuvo un volumen de ventas de entre el 5% y el 6% en el período de tiempo comprendido entre el año 2000 y el año 2003. Unos porcentajes similares a las ventas del jazz y la música clásica. Otros datos interesantes relativos a la industria francesa de la world music son: que Manu Chao había vendido 50.000 ejemplares de *Baionarena* (2009, Radio Bemba, Because Music) y Gotan Project había vendido 100.000 ejemplares de *Tango 3.0* (2009, XL Recordings) entre el año 2009 y el año 2010; que Manu Chao había vendido fuera de Francia entre el año 2007 y el año 2009 un total de 500.000 ejemplares de *La Radiolona* (2007, Nacional

Records); y que Souad Massi había exportado 50.000 ejemplares de *Deb* (2003, Island Records) entre el año 2003 y el año 2004. Es verdad que son pocos los músicos catalogados como world music por la industria musical francesa que hayan alcanzado estos niveles de ventas. Sin embargo, el sector musical francés relacionado con la world music es muy activo y su apuesta continuada por este tipo de producto es una clara muestra de que sí existe una demanda activa tanto a nivel de ventas como a nivel de asistencia a conciertos. Otro dato interesante es el que nos aporta Elijah Wald, según este autor, durante la década de 1990 la world music empezó a ser comercializada en E.E.U.U. con unas ratios comparables a las del jazz y a las de la música clásica (2007: xiii). Comento todo esto con el ánimo de señalar que sí existe una demanda de público, a pesar de que el *prime time* de las parrillas radiofónicas tiende a relegar la world music a franjas horarias de menor audiencia.

El analizar los listados de nominados desde sus inicios ha sido un elemento principal durante mi trabajo de investigación, una labor que ha sido

Capítulo V

posible gracias al hecho de que casi todos los listados están disponibles en Internet. En el análisis sobre los nominados hay un vacío en los años 1995 y 1996 debido a que el archivo subido en su página web contiene errores al ser ambos idénticos al del año 1994.

Tabla 14. Evolución del volumen de nominados

Año	Nº de Nominados
1991	150
1992	699
1993	820
1994	882
1997	880
1998	796
1999	880
2000	845
2001	950
2002	977
2003	1040
2004	953
2005	1005
2006	991
2007	974

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de los WMCE.

Tras ver esta tabla, la primera conclusión a la que podemos llegar sin ningún lugar a dudas es el impacto que produjo esta categoría al año de ponerse en funcionamiento este charts. Datos que reflejan el aumento de la oferta de productos etiquetados como world music. Una tendencia que fue en aumento hasta alcanzar el número máximo de nominados en el año 2003. Sin embargo, observamos como en el período de tiempo comprendido entre el año 1993 y el año 2007 la franja de nominados se mantiene estable en una horquilla de entre 800-1000 nominados de forma anual.

En estos listados siempre aparece el sello discográfico y un país. En un principio, y después de contrastar la información con catálogos discográficos, llegué a la suposición de que la anotación del país se correspondía con el lugar de edición del disco. Sin embargo, esta suposición no resolvía las dudas con aquellos casos en que se cita dos países. También detecté que en un número significativo de ocasiones, la correspondencia entre país de edición indicado por la discográfica y el del listado tampoco concordaba. En ese momento, pensé en hacer el

Capítulo V

vaciado por origen geográfico de los músicos citados. Una opción que no me acaba de convencer por el hecho que implicaba obviar criterios musicales y que tampoco me resolvía el problema con aquellos casos en que podía producirse una contradicción. Por ejemplo, el oudista Anouar Brahem es tunecino y residente en Francia, y su trayectoria musical tampoco ayuda ante el hecho de que no resulta fácil el poderlo identificar con alguna práctica musical asociada indiscutiblemente con un país. Situaciones similares a la comentada, no son una excepción, por lo contrario, representan un porcentaje destacado. Otro motivo que me retraía a la hora de aplicar un criterio exclusivamente geográfico era que deseaba obviar la tentación de fijar músicos y músicas con un país concreto sin tener en cuenta las características musicales mínimas de su disco. Una tarea casi imposible ante el volumen de discos y músicos que contenían los listados. Finalmente, después de meditarlo y de darle muchas vueltas, encontré una solución bastante satisfactoria que implicaba combinar diferentes enfoques. Ésta consistió en:

Radiodifusión, premios y festivales

- Primer paso: cribé todos los músicos a partir de la información geográfica indicada en el listado. Por tanto, seleccioné todo músico relacionado con un país asociado con el Mediterráneo.
- Segundo paso: clasifiqué los músicos por el número de veces que aparecían en el conjunto total de los listados, distribuyéndolos en dos grupos: los que aparecen una sola vez y los que aparecen como mínimo dos veces.
- Tercer paso: del grupo de músicos que aparecen en dos ocasiones o más, fui descartando aquellos que por elementos músico-culturales se alejan más del Mediterráneo, aunque tengan conexión, o directamente no participan en él. Teniendo en consideración este criterio, excluí de mi grupo de análisis a músicos asociados con el celtismo (por ejemplo: Carlos Núñez); músicos asociados específicamente con la cultura *gnawa* (por ejemplo Hasna El Bacharia); asociados con la cultura nubia (por ejemplo: Mohamed Mounir); músicos de fado portugués (por ejemplo: Mariza); músicos norteamericanos de música klezmer (por

Capítulo V

ejemplo: Balkan Beat Box); y músicos de tradición euskera.

De este modo establecí un listado definitivo de músicos en los que me podía centrar, extrayendo una serie de nombres que después cruzaría con programaciones de festivales y premios discográficos. Para facilitar la tarea que me llevara a detectar los nombres más citados en estos listados, al mismo tiempo, que las tendencias musicales, decidí elaborar un cuadro con la información del top 10 del período comprendido entre el año 2000 y el 2008. Para elaborar esta tabla sí que indiqué aquellos que aparecen únicamente una vez, una decisión motivada por dos motivos: el primero fue que algunos de ellos eran formaciones nuevas que no existían en la década de 1990; el segundo, se basó en que sí entraban en el top 10, alguna particularidad debían de tener³⁰.

³⁰ Consultar el listado completo en el anexo 2

Tabla 15. Presencia en el Top 20 de los WMCE de los Nº1 entre los años 2000-2008

Título	Músico	Año	Meses	Nº 1
<i>Ma Yela</i>	Akli D	2007	Enero, Febrero, Marzo, Abril	Febrero, Marzo
<i>Astrakan Cafe</i>	Anouar Brahem	2000	Noviembre, Diciembre	Noviembre
<i>Nouar</i>	Cheika Rimitti	2000	Junio, Julio, Agosto, Septiembre	Junio, Julio
<i>Kenza</i>	Khaled	2000	Enero, Febrero, Marzo, Abril	Febrero
<i>The secrets of the Rock</i>	Kristi Stassi- nopoulou	2003	Enero, Febrero, Marzo, Abril, Mayo	Enero
<i>Próxima Estación Esperanza</i>	Manu Chao	2001	Julio, Agosto, Septiembre, Diciembre	Agosto, Septiembre

Capítulo V

<i>Su</i>	Mercan Dede	2004	Octubre, Noviembre, Diciembre	Noviembre, Diciembre
<i>Breath</i>	Mercan Dede	2006	Julio, Agosto, Septiembre, Octubre, Noviembre	Julio
<i>800</i>	Mercan Dede	2008	Marzo, Abril, Mayo, Junio	Abril, Mayo
<i>Made in Medina</i>	Rachid Taha	2001	Enero, Febrero, Marzo	Enero
<i>Tekitoi</i>	Rachid Taha	2005	Enero, Febrero	Enero
<i>Sin Fronteras</i>	Sergent Garcia	2001	Octubre, Noviembre, Diciembre	Noviembre

Radiodifusión, premios y festivales

<i>Bucovina Club Vol. 2</i>	Shantel	2005	Julio, Agosto, Septiembre, Octubre	Julio
<i>Disko Partizani</i>	Shantel	2007	Septiembre, Octubre, Noviembre, Diciembre	Octubre
<i>Mesk Elil</i>	Souad Massi	2005	Diciembre	Diciembre
<i>Mesk Elil</i>	Souad Massi	2006	Enero, Febrero	Enero

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de los WMCE.

Capítulo V

Con estos datos es lógico poder llegar a la conclusión de que sí existe un *mainstream* independientemente del estilo y género musical cuando hablamos de una world music asociada al Mediterráneo. Por ejemplo, la propuesta de Mercan Dede tiene poco parecido con la de Souad Massi o con la de Khaled. Además, la presencia mayoritaria de músicos argelinos u de origen argelino afincados en Francia, más la presencia de Manu Chao y Anouar Brahem que también están en la órbita de la industria musical francesa, nos indica el peso específico del sector francés cuando hablamos de world music y Mediterráneo.

Tabla 16. Músicos nominados en los WMCE con un mínimo de cuatro trabajos

Nombre	Nº de trabajos	Años
Agricantus	5	1993, 1997, 1998, 2000, 2003, 2004
Almamegretta	8	1994, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2004, 2005

Radiodifusión, premios y festivales

Amr Diab	5	1999, 20011, 2003, 2004, 2004
Anouar Brahem	6	1991, 1994, 1998, 2000, 2001, 2006
Bratsch	4	1992, 1993, 1994, 1008, 1999
Boban Markovic Orkestar	6	2001, 2002, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007
Burhan Öcal	8	1997, 2000, 2001, 2005, 2006, 2007
Khaled	10	1991, 1992, 1993, 1998, 1999, 2000, 2004, 2005
Cheb Mami	5	1994, 1997, 1998, 2001, 2004, 2006

Capítulo V

Cheb i Sabbah	4	2001, 2002, 2005, 2006
Cheika Rimitti	5	1993, 1994, 2001, 1997, 2006
Daniele Sepe	7	1994, 1997, 1998, 1999, 2000, 2002, 2004, 2005
George Dalaras	5	1991, 1998, 2000, 2004, 2006,
Goran Bregovic	6	1998, 1999, 2000, 2002, 2003, 2007
Hossam Ramzy	5	1997, 1997, 1998, 2003, 2006
Idir	5	1992, 1993, 1999, 2001, 2003, 2007
I Muvrini	4	1993, 1994, 1997, 2001

Radiodifusión, premios y festivales

Kudsi Erguner	5	1994, 1997, 1999, 2000, 2001, 2005
Les Negresses Vertes	5	1992, 1993, 1994, 1999, 2000, 2002
Lo'Jo	5	1993, 1994, 1998, 2002, 2004
Macaco	5	2000, 2002, 2004, 2006, 2007
Mano Negra	4	1992, 1993, 1994, 2006
Manu Chao	4	1998, 1999, 2001, 2007
Massilia Sound System	7	1992, 1993, 1994, 2001, 2002, 2004, 2007
I Mau Mau	4	1993, 1994, 1998, 2006

Capítulo V

Mercan Dede	4	2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006
Miguel Poveda	5	2001, 2006
Miquel Gil	4	2002, 2004, 2007
Natacha Atlas	6	1997, 1998, 1999, 2001, 2003, 2006
Omar Faruk	4	1998, 2005, 2007
Rabib Abou- Khalil	9	1991, 1992, 1993, 1994, 1997, 1999, 2002, 2003, 2005, 2006, 2007
Rachid Taha	8	1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007

Radiodifusión, premios y festivales

Radio Tarifa	4	1993, 1994, 1998, 2000, 2001
Roy Paci	4	2003, 2005, 2007
Saban Bajramovic	5	2001, 2002, 2003, 2007,
Savina Yannatou	5	1998, 1999, 2001, 2003, 2005
Sergent Garcia	4	1999, 2000, 2001, 2002, 2004
Sezen Aksu	5	1992, 1998, 1999, 2000, 2003, 2005
Smadj	6	1999, 2000, 2001, 2002, 2004, 2006,
Tarkan	6	1994, 1997, 1998, 1999, 2001, 2002, 2003, 2004, 2006

Capítulo V

The Gipsy Kings	5	1991, 1994, 1997, 2004, 2006
Thierry Titi Robin	5	1994, 1998, 2000, 2001, 2004, 2005, 2006

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de los WMCE

En esta tabla se puede observar como el peso de los músicos vinculados al sector musical francés (Khaled, Smadj, Mano Negra, etc.) continúa teniendo una alta incidencia. Músicos que comparten espacio con músicos relacionados directamente con España (Macaco, Radio Tarifa, Miquel Gil, etc.), Italia (Roy Paci, Daniele Sepe, Agrigantus, etc.) y los Balcanes (Goran Bregovic, Boban Markovic, etc.). Además, también hacen acto de aparición músicos griegos como George Dalaras y Savina Yannatou; músicos turcos como Bűrhan Ocal, Sezen Aksu o Tarkan; el cantante egipcio Amr Diab; y el músico líbanes Rabih Abou-Khalil. Al mismo tiempo, sobresale la amplitud de géneros y estilos musicales representados, haciendo casi imposible el poder establecer que músicas forman parte o no de la

Radiodifusión, premios y festivales

etiqueta/categoría musical world music. Una situación que no resulta sorprendente. Estas características aumentan de intensidad cuando vemos un vaciado más completo del conjunto de años analizados, el cual se pueden consultar en el anexo 3. Otro elemento revelador es el peso que representan aquellos músicos vinculados con Argelia, los Balcanes, España, Francia, Italia, Túnez, y Turquía. La naturaleza de sus vinculaciones con estos países es diversa, pudiéndose dividir en cuatro criterios:

- Son ciudadanos de estos países.
- Son descendientes de migrantes procedentes de estos países.
- Residen en estos países.
- Están vinculados al sector musical de estos países.

Lo más habitual es la combinación de dos o tres criterios como por ejemplo Faudel, músico francés de origen magrebí que trabaja con Mercury France; o Tarkan, músico turco que reside en Turquía y graba con discográficas turcas como

Capítulo V

Dogan Muzik. A nivel musical también he podido detectar algunas tendencias muy genéricas:

- Combinación de músicas tradicionales con músicas populares urbanas como el jazz (por ejemplo: Rabih Abou Khalil y Anouar Brahem).
- Músicas populares urbanas de fusión (por ejemplo: Macaco y Roy Paci).
- Músicas folk, entendidas como reconstrucción de material musical de carácter tradicional o popular en combinación con músicas populares urbanas (por ejemplo: Savina Yannatou y Souad Massi).
- Músicas populares urbanas ajenas a los géneros musicales anglo-sajones pero ecualizadas al mercado occidental (por ejemplo: Khaled y The Gypsy Kings).
- Músicas tradicionales y populares urbanas en combinación con la electrónica (por ejemplo: Mercan Dede y Oi Va Oi).
- Músicas populares urbanas con entidad propia (por ejemplo: Paco de Lucía y George Dalaras).

- Músicas populares urbanas etiquetadas como pop (por ejemplo: Tarkan y Amr Diab).

Estas grandes categorías pueden dar lugar a confusión ya que es difícil fijar a muchos músicos en algunas de ellas, aparte de que en líneas generales resultan ambiguas al no tener unos contornos bien definidos. Laurent Aubert opina que sí uno quisiera sintetizar al máximo las percepciones existentes sobre las categorías de música tradicional, música folk y world music, podría hacerlo del siguiente modo: la música tradicional es percibida como auténtica; la música folk como ecléctica; y la world music como sincrética (2007: 16). Todas estas percepciones están presentes en los listados de nominados a los WMCE ya que incluyen músicos que podríamos incluir en las categorías de música tradicional y música folk. Por este motivo, considero que este chart propone una percepción sobre la world music que implica tanto la autenticidad, como el eclecticismo y el sincretismo. Sin embargo, hemos de ver si esta postura que propone los WMCE tiene correspondencia en otros sectores configuradores de la escena musical de la world music. Considero que el modo más efectivo para poder realizar esta

comprobación es contrastar aquellos nombres que conforman los listados de nominaciones al WMCE con aquellos que aparecen en otros acontecimientos relacionados con la world music.

5.4. La crítica musical: los BBC World Music Awards.

La creación y organización de premios relacionados con las industrias culturales es algo habitual, y su papel en la configuración de un canon mediante el reconocimiento y prestigio que otorga a determinados protagonistas, es considerable³¹.

En mayo de 2002, la BCC Radio 3 acogió la celebración de la primera edición de los BBC World Music Awards (BBCWMA). Los motivos y objetivos de la organización de estos premios están perfectamente explicados por Katharina Lobeck (2002).

³¹ Una buena lectura sobre este tema es el artículo sobre la relación entre los premios Grammy y la industria musical (Watson y Anand: 2006).

Radiodifusión, premios y festivales

“Nearly 15 years later, the tag may still not feel comfortable, but it has turned into a solid niche that accommodates some of the most inspired releases from around the globe. The creation of an industry awards is as much a confirmation of the genre's international stature as it is a celebration of the diverse musics huddled together under the World Music umbrella [...]

It had struck me for a while, that World Music was one of the few markets that didn't have an industry awards. When I then felt the positive effects the Radio 2 Folk Awards had had on the folk scene, a light bulb switched on. I thought, why not propose a World Music Award to Radio 3?”

La BBC 3 organizó estos galardones hasta el año 2008, cediéndole el testigo a la revista *Songlines* que desde ese mismo año organiza los Songline Music Awards.

Capítulo V

El jurado de la primera edición estaba formado por: Ben Mandelson, Charlie Gillet, Fiona Talkington, Jameela Siddiqi, Juan Carlos Jaramillo, Katherina Lobeck, Lucy Duran y Mark Ellingham. A lo largo de las siguientes ediciones la composición del mismo se fue modificando, destacando la incorporación de Ian Anderson, Jan Fairley, Simon Broughton, Gerald Seligman, Jo Frost y Robin Denselow. Considero necesario resaltar que casi todos los miembros de los diferentes jurados están relacionados directamente o indirectamente con las entidades organizadoras: BBC Radio 3, *fRoots*, *Songlines* y WOMEX. Un hecho que refuerza la vinculación entre determinados agentes y cómo estos contribuyen a establecer y configurar un *mainstream* particular, e incluso un canon de la world music. En este caso concreto, sólo me he centrado en aquellos músicos y categorías que podemos asociar con el Mediterráneo.

Radiodifusión, premios y festivales

Tabla 17. Ganadores y músicos nominados en más de una edición

Músico	Trabajo	Año	Nº Nominaciones por disco	Categoría	Premio
Amparanoia	<i>Rebeldía con alegría</i>	2005	1	Europe	Europe
Balkan Beat Box	<i>Nu med</i>	2007	1	Club Global	
	<i>Nu med</i>	2008	1	Newcomer	
Camile	<i>Live au Trianon</i>	2007	1	Europe	Europe
Clotaire K	<i>Lebanese</i>	2005	2	Club Global; Culture Crossing	Club Global

Capítulo V

Manu Chao	<i>Próxima Estación Esperanza</i>	2002	5	Europe / Middle East; Boundary Crossing; Innovator; Listeners Award	Innovator
	<i>Próxima Estación Esperanza</i>	2004	1	Boundary Crossing	
	<i>La Radiolina</i>	2008	1	Europe	
Dj Shantel	<i>Bucovina Club Volume 2</i>	2006		Club Global	Club Global
DuOud	<i>Will Serenade</i>	2003	1	Newcomer	
	<i>Will Serenade</i>	2004	1	Boundary Crossing	

Radiodifusión, premios y festivales

Ghada Shbeir	<i>Al Muwashahat</i>	2007	2	Middle East / North Africa; Audience Award	Middle East / North Africa; Audience Award
Fanfare Ciorcalia	<i>Gili Garabdi - Ancient Secrets of Gypsy Brass</i>	2006	1	Europe	Europe
Maurice el Medione & Robert Rodriguez	<i>Descarga Oriental</i>	2007	1	Culture Crossing	Culture Crossing
Radio Tarifa	<i>Cruzando el Río</i>	2002	1	Europe / Middle East	
	<i>Fiebre</i>	2004	1	Europe	
Souad Massi	<i>Raoui</i>	2002	1	Newcomer	
	<i>Deb</i>	2004	1	Middle East / North Africa	

Capítulo V

	<i>Deb</i>	2005	1	Middle East / North Africa	
	<i>Mesk Elil</i>	2006	1	Middle East & North Africa	Middle East & North Africa
Ojos de Brujo	<i>Bari</i>	2003	1	Europe	
	<i>Bari</i>	2004	2	Europe; Newcomer	Europe
	<i>Bari</i>	2005	1	Europe	
	<i>Techari</i>	2007	2	Europe	
	<i>Techari Live</i>	2008	1	Europe	
Mercan Dede	<i>Nar</i>	2004	2	Middle East / North Africa; Club Global	
	<i>Nar</i>	2005	3	Audience Award; Club Global; Middle East / North Africa	

Radiodifusión, premios y festivales

	<i>Su</i>	2006	1	Club Global	
	<i>Breath</i>	2007	1		
Khaled	<i>Kenza</i>	2004	1	Middle East / North Africa	
	<i>Ya-Rayi</i>	2005	1	Middle East / North Africa	Middle East / North Africa
Kazem Al Sahir	<i>Bare Footed</i>	2004	1	Middle East / North Africa	Middle East / North Africa
Ivo Papasov	<i>Fairground</i>	2005	1	Audience Award	Audience Award
Rachid Taha	<i>Tekitoui</i>	2006	1	Middle East / North Africa	
	<i>Diwan 2</i>	2008	1	Middle East & North Africa	Middle East & North Africa
Yasmin Levy	<i>Romance</i>	2005	1	Culture Crossing	
	<i>Romance</i>	2006	1	Culture Crossing	

Capítulo V

	<i>La Judería</i>	2007	1	Middle East & North Africa	
Enzo Avitabile & Bottari	<i>Save the World</i>	2005	2	Europe; Audience Award	
	<i>Save the World</i>	2006	2	Europe; Audience Award	
Oi Va Oi	<i>Digital Folklore</i>	2003	1	Boundary Crossing	
	<i>Laughter Through Tears</i>	2004	1	Critics Awards	
Samira Said	<i>Youm Wara Youm</i>	2003	1	Middle East	Middle East
Son de la Frontera	<i>Cal</i>	2008	1	Europe	Europe

Radiodifusión, premios y festivales

Taraf de Haidouks	<i>Band of Gypsies</i>	2002	1	Europe / Middle East	Europe / Middle East
Terra Folk	<i>Jumper of love</i>	2003	1	Audience Award	Audience Award

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de los BBCWMA

Tabla 18. Otros nominados

Músico	Trabajo	Año	Nº Nominaciones por disco	Categoría
Cheb i Sabbah	<i>La Kahena</i>	2006	1	Club Global
Chehade Brothers	<i>Bridge over the Mediterranean</i>	2005	2	Middle East / North Africa; Audience Award

Capítulo V

Dhafer Youssef	<i>Digital Prophecy</i>	2006	1	Middle East & North Africa
Les Boukakes	<i>Bledi</i>	2007	1	Middle East & North Africa
Lo'Jo	<i>Bazar Savant</i>	2007	1	Europe
Nass El Ghiwane	<i>Ennehla Chama</i>	2008	1	Middle East & North Africa
Natacha Atlas	<i>Mish Maoul</i>	2007	1	Middle East & North Africa
Omar Faruk Teblikek	<i>Alif</i>	2003	1	Middle East
Tamara Obrovac	<i>All Fades Away</i>	2004	1	Europe

Radiodifusión, premios y festivales

The Idan Raichel Project	<i>The Idan Raichel Project</i>	2008	1	Middle East & North Africa; Culture Crossing
Thierry 'Titi' Robin	<i>Ces Vagues Que L'Amour Souleve</i>	2008	1	Europe
Yair Dalal	<i>Asmar</i>	2003	1	Middle East

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de los BBCWMA

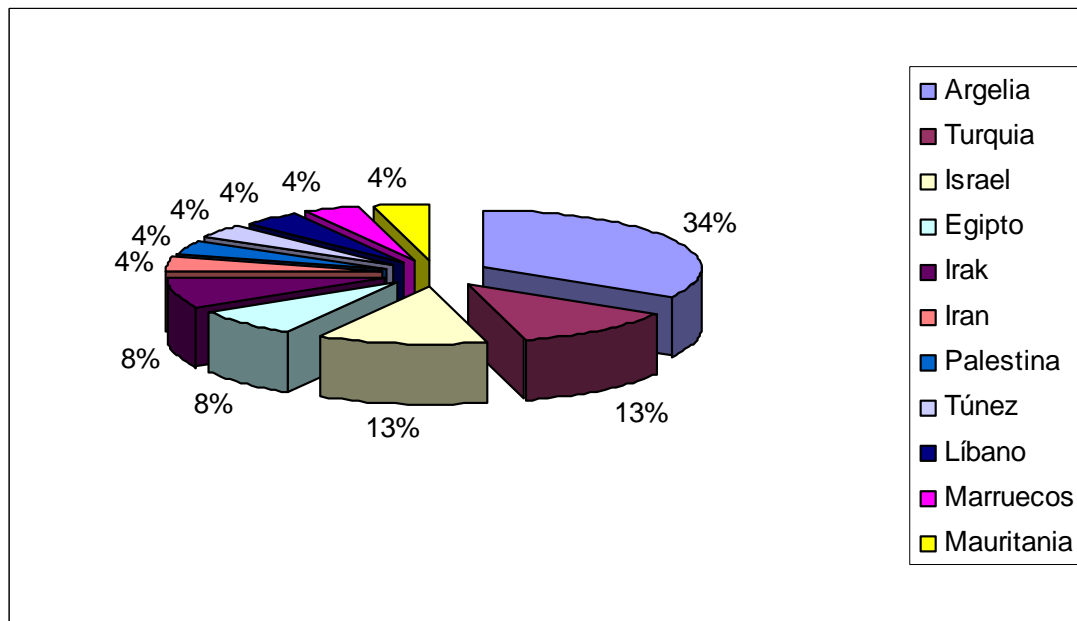
Capítulo V

De entre todos los nominados, un total de 34 aparecen en los WMCE. Los únicos nominados que no constan son Kazem Al Sahir y Ghada Sbheir. Por tanto el nivel de convergencia entre los WMCE y los BBC World Music Awards es de casi el 100%.

Estos premios tienen dos categorías de gran interés para nosotros, la de Europe y MiddleEast/North Africa³². También resultan de interés las de Club Global, Newcomer y Boundary Crossing. No obstante, he preferido centrarme en las dos primeras para poder comprobar el peso específico de músicos argelinos, franceses, españoles y turcos.

³² En la primera edición (2002) la categoría de Europa y la de Middle East & North Africa estaban unificadas en la Europe/Middle East, aunque no había entre los cuatro nominados ningún músico procedente de la segunda área geográfica.

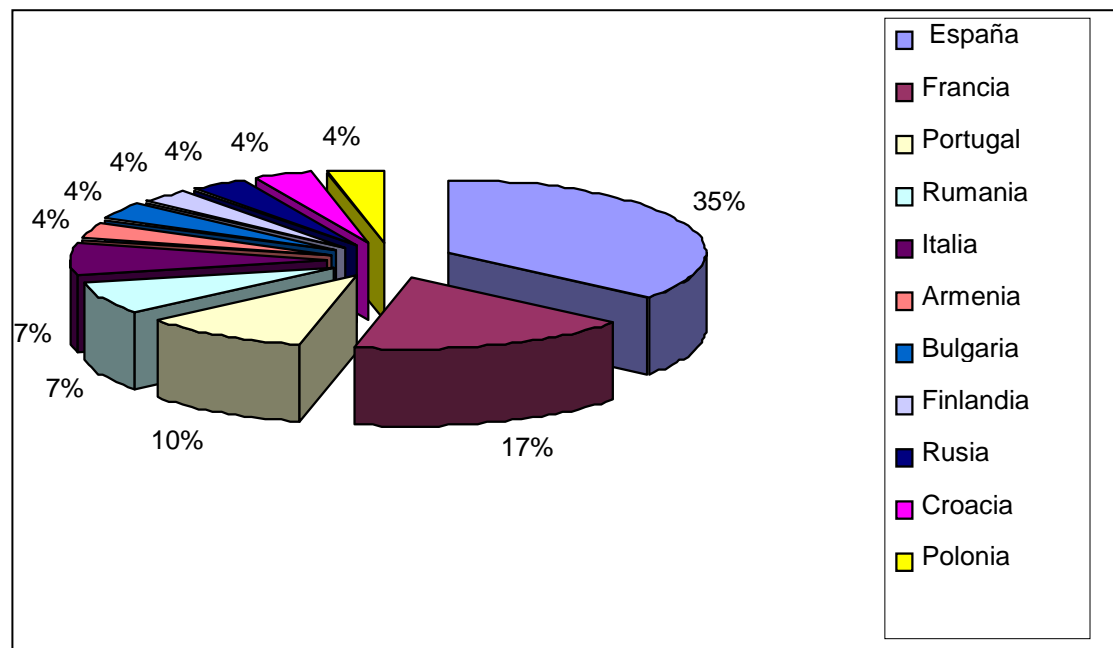
Gráfico 1. Nominados Medio Oriente / Norte África 2002-2008



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de los BBCWM

Capítulo V

Gráfico 2. Nominados Europa 2002-2008



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de los BBCWMA

Estos gráficos son muy ilustradores y confirman que el peso principal de la world music asociada con el Mediterráneo recae principalmente sobre músicos españoles, franceses y argelinos. Apoyados en menor medida por músicos turcos, israelíes, rumanos e italianos. Sin embargo, sorprende la no presencia de músicos tan conocidos como Goran Bregovic, Savina Yannatou, Rabih Abou-Khalil o Anouar Brahem³³.

No obstante, si hacemos una lectura más detallada nos podemos llevar una sorpresa. Cuando vemos que Argelia representa un 32% podemos pensar que hay una gran variedad de nombres, sin embargo, vemos que en realidad este porcentaje se corresponde sólo con los trabajos nominados de tres músicos argelinos que residen en Francia, estos son: Khaled, Souad Massi y Rachid Taha. Por Egipto sólo tenemos una nominada, Natcha Atlas, a pesar de que haya nacido en Bélgica y haya residido en Francia y Gran Bretaña. Israel y Turquía que representan ambos un 13% solo tienen dos músicos nominados: The Idan Rachel Project y Yasmin Levy

³³ En el anexo IV se pueden consultar los músicos nominados en ambas categorías.

Capítulo V

por Israel; y Mercan Dede y Omar Faruk Teblikek por Turquía. Curiosamente, las diferencias de estilo entre estos músicos saltan por sí solas. La mezcla de música sufí y música electrónica de Mercan Dede no tiene nada que ver con el trabajo de Omar Faruk, quien combina música sufí con música *arabesk*, folklore turco y jazz. Solo tienen en común el país de nacimiento y la espiritualidad del sufismo de los derviches turcos. Algo parecido sucede entre Yasmin Levy y su revitalización de la música sefardita en comparación con The Idan Raichel Project, un músico que mezcla música hebrea de origen yemenita y etíope con música árabe a través del prisma de la música electrónica y las técnicas actuales de estudio. Ambos músicos comparten el propósito de querer incidir en la música israelí, pretendiendo que ésta asuma tanto el pasado como el presente.

En cuanto a España, el 32 %, se corresponde con la presencia de Ojos de Brujo, Amparanoia, Radio Tarifa, Son de la Frontera y Mercedes Peón. Respecto a Francia, el 17%, se corresponde con Manu Chao, Camile, Lo'Jo y Thierry 'Titi' Robin. En ambos casos predomina una característica común,

Radiodifusión, premios y festivales

la incidencia de la fusión o mestizaje musical, a pesar de que pueden añadir matizaciones. La base flamenca de Son de la Frontera y los ritmos gitanos de Titi Robin entroncan con la influencia de la rumba catalana y flamenca en Ojos de Brujo y Amparanoia, quienes a su vez nos acercan a Manu Chao y sus guiños a los ritmos latinoamericanos, al rock y al pop. Por otro lado, nos encontramos con Camile y su propuesta de pop con influencias de rock y folk, la cual es similar a la de Mercedes Peón que parte del folk gallego, para acabar llegando a la música de base árabe y flamenca de Radio Tarifa así como a la combinación de estilos y ritmos europeos y africanos de Lo'Jo.

Los BBC World Music Awards representan un buen termómetro de aquellas propuestas musicales que fueron mejor valoradas por el sector británico de la industria musical de la world music. Una valoración avalada con el prestigio de la BBC y que era difundida a nivel internacional a través de medios de comunicación como *fRoots* y *Songlines*.

5.5. La música en vivo: el papel de los festivales.

5.5.1. Algunas reflexiones.

El papel de los festivales como agentes y mediadores de una escena musical es muy representativo. Para Max Peter Baumann, los festivales de world music representan la diversidad y la pluralidad mediante la celebración de la identidad local, regional, nacional y cosmopolita (2001: 13).

“Festivals are rapidly becoming one of the most important cultural phenomena on the European cultural scene. Such events generate a variety of cultural expressions and illustrate many social practices. As most festivals aim to present varied artistic and cultural practices, they constitute an invaluable source of information on specific communities of different origins, beliefs, opinions and traditions. Modern festivals very often provide the arena for intercultural interactions, as well as an important factor in the re-organisation of public space. The

Radiodifusión, premios y festivales

complex character of festivals, the multitude of their functions (social, artistic, cultural, economic) and the broad spectrum of their impact cannot be ignored” (Ilczuk y Kulikowska, 2007: 4)

Los festivales de world music tienen como eje articulador una política de promoción y conocimiento del “otro”. El informe *European public culture and aesthetic cosmopolitanism* editado por Monica Sassatelli (2008) reflexiona y analiza cómo actúa el cosmopolitismo en las estrategias de los festivales y en el público. Estrategias que no sólo afectan a la programación musical, éstas también han de tener en cuenta el impacto económico que representan y en cómo quieren presentar al “otro”. Por ejemplo, el director del festival la Mar de Música, Francisco Martín describió a Turquía como “un país que camina entre la tradición y la modernidad. Del mismo modo, lo hace su música” (2005).

Capítulo V

“La Mar de Músicas ha pasado ya la frontera de los diez años. Y, con la misma ilusión que en 1995, año en el que comenzó el festival, la organización afronta esta edición el reto de mostrar, a todo aquel que nos visite, como Turquía se abre a Europa. Un festival más nos acercamos a un país para mostrar su cultura. El desembarco que se producirá en Cartagena sobre Turquía, será el mayor que se haya hecho jamás en España. Música, arte, literatura, cine... en torno a un país que a partir de octubre de este año negociará su ingreso a la Unión Europea” (2005: 3).

El Festival Mar de Música organizó una programación que pretendía mostrar al público una Turquía vital, moderna, pero a la vez, conocedora de su tradición, de su historia. Un país por descubrir y saborear. Uno de los grandes atractivos de esta edición fue la primera actuación de Sezen Aksu en España, una de las grandes estrellas de la música popular urbana turca que nunca antes había actuado

Radiodifusión, premios y festivales

en un país que no tuviera una comunidad turca importante (Galilea: 2005).

En este apartado analizaré las programaciones de varios festivales de world music hasta el año 2007. Concretamente, estos son: Festival Pirineos Sur y WOMAD Cáceres en España; el Festival de Musiques Métisses d'Angoleûme y el Festival Les Suds, à Arles en Francia; y el Festival Mawâzine Rythmes du Monde, Rabat en Marruecos. En el análisis de las programaciones me he centrado exclusivamente en los músicos que podemos asociar con el Mediterráneo y que han estado incluidos entre los nominados a los WMCE. Sin embargo, he tenido que resaltar en negrita algunos nombres que no constan en los WMCE pero que sí son mencionados en otras fuentes de información destacadas en relación con la world music, concretamente en *The Rough Guides*.

5.5.2. España: Festival Pirineos Sur y WOMAD Cáceres.

El Festival Pirineos Sur empezó su andadura en el año 1992. Hasta ese año, el único precedente de un festival de world music en España eran las tres ediciones del BARCEWOMAD: 1989, 1990 y 1991. Justamente, en el año 1992 el WOMAD organizó una nueva edición en Barcelona, un primer concierto en Madrid e inició el WOMAD Cáceres (Galilea: 1992).

El Festival Pirineos Sur es miembro desde el año 1994 del European Forum of Worldwide Music Festivals (EFWMF), siendo el primer festival español en hacerlo. Su trayectoria le ha convertido en uno de los festivales de world music más prestigiosos de España, e incluso a nivel internacional. Este festival ha desarrollado su actividad gracias al esfuerzo conjunto de los diferentes agentes sociales del territorio. Una labor compartida que le ha permitido superar diferentes obstáculos, entre ellos el económico, permitiendo ofrecer una programación estable y continuada a lo largo de más de veinte

años. Una situación muy diferente a la sucedida con el WOMAD de Gran Canaria (Hernández: 2013).

El Festival Internacional de las Culturas Pirineos Sur ha recorrido musicalmente casi todo el mundo. A partir del año 1994 comenzó a diseñar ediciones inspiradas en una temática concreta que influyera en la oferta musical y en el resto de actividades que conforman la oferta del festival. En ese año, la temática elegida fue África, pero al año siguiente, el Mediterráneo fue el motivo inspirador. Otras ediciones que eligieron una temática relacionada con esta tesis son la de 1999 bajo el título de “La música del Islam. Las mil y una músicas” y la del 2002, titulada “Especial Rom”³⁴.

Tabla 19. Festival Pirineos Sur: 1992-2007

Año	Músicos
1992	Ketama
1993	Orquesta Andalusí de Tetuán
1994	Khaled, Ketama

34

Capítulo V

1995	Cheb Mami, I Muvrini, Idir, Negresses Vertes, Radio Tarifa
1996	Cheikha Rimitti, Lo'Jo, I Mau Mau, Vicente Amigo
1997	Omega : Enrique Morente y Lagartija Nick, Fadela & Sahraoui, Orquesta Andalusí de Tetuán
1998	Chaba Zahounia, Goran Bregovic
1999	Kocani Orkestar, Rachid Taha, Taraf de Haïdouks, Tomatito,
2000	Aisha Kandisha`s Jarring Effects, El Houssaine Kili, Emir Kusturica, Rachid Taha, Zebda
2001	Khaled, Ojos de Brujo,
2002	Kocani Orkestar, Les Boukakes, Natacha Atlas, Souad Massi, Taraf de Haïdouks, Thierry 'Titi' Robin

Radiodifusión, premios y festivales

2003	Souad Massi
2004	Macaco, Natacha Atlas, Ojos de Brujo, Paco de Lucía, Soap Kills
2005	Oojami
2006	Khaled, Mercan Dede, Ojos de Brujo
2007	Kocani Orkestar, Natacha Atlas,

Fuente: Elaboración propia a partir de las programaciones.

El festival WOMAD Cáceres también tiene una larga trayectoria. Una de sus particularidades es que forma parte de la red de festivales WOMAD, la cual fue fundada por Peter Gabriel, a pesar de que el desembarco de WOMAD en España no resultó ser una tarea fácil. Éste “fue rechazado hace unos años por algunos sectores de la crema musical española al considerarlo una franquicia británica sólo destinada a recaudar fondos para la fundación de Peter Gabriel y su discográfica Real World, dedicadas, cada una en su ámbito, al fomento de la música y la cultura africanas y a la colaboración con las universidades del mundo para alcanzar tal

Capítulo V

propósito” (Sosa: 2014). A pesar de esta consideración sobre el WOMAD, es verdad que en Cáceres ha sucedido lo mismo que en el Festival Pirineos Sur. La celebración de este festival ha sido posible gracias a la implicación de los diferentes agentes sociales de Cáceres, quienes han apostado durante más de veinte años por acoger y organizar este festival en acuerdo con WOMAD. La tabla ha sido realizada con la información disponible en su página web, la cual está incompleta. Por este motivo, no aparecen la totalidad de las ediciones en la siguiente tabla.

Tabla 20. WOMAD Cáceres: 1995-2007

Año	Músicos
1995	Radio Tarifa, The Masters Musicians of Jajouka
1996	Cheb Mami, Hamid Baroudi, David Broza,
1998	Lo'Jo
1999	Amparanoia, Eleftheria Arvanitaki
2000	Spaccanapoli, U-Cef, Mártires del Compás
2002	Rachid Taha, Macaco, Ojos de Brujo

Radiodifusión, premios y festivales

2007	DAM, Maria del Mar Bonet, Trio Joubran
------	-------------------------------------------

Fuente: Elaboración propia a partir de las programaciones.

En ambos festivales se puede comprobar perfectamente como la convergencia entre sus respectivas programaciones junto a los WMCE y los BBC World Music Awards es muy elevada.

5.5.3. Francia: El Festival de Musiques Métisses d'Angoleême y Festival Les Suds à Arles.

El Festival de Musiques Métisses d'Angoleême fue fundado en 1976 por Christian Mousset y siendo un festival de jazz. Desde el año 1876 hasta el año 1984 empleo el nombre de Festival de Jazz. En el período de tiempo comprendido entre los años 1985 y 1989 utilizó el nombre de Jazz en France et Musiques Métisses. Finalmente, en el año 1990 adoptó el nombre de Musiques Métisses. Es un festival con un alto prestigio tanto a nivel francés como a nivel internacional. Al igual que el Festival Pirineos Sur, es miembro del EFWMF.

Capítulo V

“Depuis plus de 25 ans, le festival Musiques Métisses, organisé par l’association du même nom, explore la diversité des langages musicaux actuels qui se développent dans les grands centres urbains d’Afrique, de la Caraïbe, d’Amérique Latine et de l’Océan Indien. Il s’intéresse aussi aux courants nés en France métropolitaine où l’apport des artistes des départements d’Outre Mer et des migrants de l’autre rive de la Méditerranée a largement contribué au renouveau, au métissage, à la créolisation des musiques populaires hexagonales”.

Llama la atención que en este festival no participara ningún músico que podamos relacionar con el Mediterráneo en las ediciones celebradas durante el período comprendido entre el año 1976 y el año 1987. Es verdad que el cartel estaba formado en su gran mayoría por músicos de jazz, sin embargo, en este período de tiempo sí podemos observar la presencia de músicos africanos relacionados con la world music como Ray Lema.

*Radiodifusión, premios y festivales*Tabla 20. Festival de Musiques Métisses d'Angoleûme 1988-
2007

Año	Músicos
1988	Paolo Conte, Paco de Lucía Group
1989	Cheb Mami, Khaled
1991	Paco de Lucía
1993	Cheika Rimiiti, Carmen Linares, Vicente Amigo, Safy Boutella
1994	Khaled
1997	Cheb Mami
1998	Faudel, Nass El Ghiwane, Sawt El Atlas
1999	Chaba Fadela, Orchestre National de Barbès,
2000	Cheika Rimiiti, Fanfaria Cioralia
2001	Cheb Mami
2002	Lo'Jo, Sergent Garcia, Souad Massi
2003	Kocani Orkestar, Mariza, Radio Tarifa, Zebda, Thierry Robin & Gulapi Sopera
2004	DJ Shantel & Electric Gypsyland, Lo'Jo, Ojos de Brujo, Sergent Garcia, Spaccanapoli
2005	Fanfare Ciorcalia, Rachid Taha

Capítulo V

2006	Akli D, Les Boukakes
2007	Kocani Orkestar, Lo'Jo

Fuente: Elaboración propia a partir de las programaciones.

El Festival Les Suds à Arles fue fundado en el año 1996, entre sus objetivos sobresalen el querer reafirmar la identidad de los países del Mediterráneo, el potenciar la difusión de sus culturas y contribuir a su pleno reconocimiento dentro del espacio europeo e internacional. Las programaciones de este festival no sólo incluyen músicos asociados con el Mediterráneo, sino que también incluyen músicos procedentes de todos los continentes. Todas las programaciones están disponibles en su página web. La política de programación de este festival es bastante atrevida al dar cabida por un lado a propuestas muy vinculadas con el sur de Francia, y por otro, a músicos poco conocidos. Propuestas que comparten cartel con nombres más consolidados. Para poder valorar la convergencia entre los WMCE y las programaciones de este festival, he optado por indicar en la siguiente tabla el número total de conciertos ofrecidos en cada edición.

Tabla 21. Programación Festival Les Suds à Arles

Año	Nº total de músicos	Músicos asociados con el Mediterráneo nominados en los WMCE
1996	18	Massilia Sound System, Radio Tarifa, Cheb Mami, Les Fabulous Trobadors, Juan carmona & Françoise Atlan, Jan Maria Carlotti & Michel Marre
1997	16	Orchestre National de Barbes, L'Ensemble Al Kindi, Vicente Amigo, Akim El Sikameya
1998	20	Idir, Rachid Taha, Thierry 'Titi' Robin, Omega: Enrique Morente y Lagartija Nick, Marcel Khalife
1999	20	Goran Bregovic, Faudel, Souad Massi

Capítulo V

2000	23	I Muvrini, Natacha Atlas,
2001	24	Fanfarre Ciorcalia, Cheikka Rimitti, Diego Carrasco, Rabih Abou-Khalil, Nena Venetsanou, Lo Cor de la Plana, Okay Temiz
2002	27	Souad Massi, Jacky Micaelli, Ensemble Al-Kindi
2003	30	Thierry 'Titi' Robin & Guapi Saperá, Lo Cor de la Plana, Samir & Wissan Joubran, Mercan Dede, Angélique Ionatos, Tomasito
2004	33	Miguel Poveda, Duquende
2005	31	Fanfare Ciorcalia, Abaji, Lo Cor de la Plana,

Radiodifusión, premios y festivales

2006	25	Martirio & Son de la Frontera, Le Trio Joubran, Darko Rundek & Cargo Orkestar, Cheikha Rabia & Fadela,
2007	24	Les Boukakes, Thierry 'Titi' Robin, Françoise Atlan, Esmá Redzepova & Danyel Waro

Fuente: Elaboración propia a partir de las programaciones.

Tanto en el Festival de Musiques Métisses d'Angoleûme como en el Festival Les Suds à Arles comparten la misma característica que los dos festivales españoles. El alto nivel de coincidencia con los WMCE y los BBC World Music Awards es evidente.

5.5.4. Mawazine-Rhythmes du monde de Rabat.

El objetivo de vaciar la programación del Festival Mawâzine responde a mi interés por comprobar si las programaciones de world music asociadas con el Mediterráneo que podemos

Capítulo V

encontrar en Europa comparten similitudes con este festival, organizado por la Asociación Maroc-Culture y que celebró su primera edición en el año 2002.

“Le festival Mawâzine est une fête qui célèbre la diversité culturelle, l’ouverture sur l’autre, la tolérance et la promotion des expressions musicales dites minoritaires ou ethniques. Cette fête revêt non seulement un caractère de joie communicative, mais commémore Rabat comme une ville ouverte sur le monde” (2008: 3).

Este festival pretende ser un escaparate de la diversidad musical del planeta y de la vitalidad de la escena musical marroquí, al mismo tiempo que acoge a las grandes figuras del mundo árabe y satisface la curiosidad de aquellas personas interesadas en escuchar la música del “otro”.

El análisis que he realizado sólo se corresponde con las ediciones celebradas en el siguiente período de tiempo: 2003-2007. La causa principal es que no he podido acceder al dossier de prensa de la primera edición. En la columna de los

Radiodifusión, premios y festivales

músicos he indicado que nombres aparecen en los listados de nominados a los WMCE y que podamos asociar con el Mediterráneo. No he considerado necesario añadir una columna donde aparezcan el número total de actuaciones ofrecidas en cada edición ya que el resultado no sería significativo. Esta apreciación se debe a que el cartel de cada edición es muy variado a pesar de que los músicos marroquíes y árabes representan un porcentaje muy elevado.

Tabla 22 Festival Mawâzine Rythmes du Monde, Rabat, 2003-2008

Año	Músicos
2003	0
2004	Savina Yannatou
2005	Radio Tarifa, Hanine y Son Cubano
2007	Paco Ibáñez, Savina Yannatou, Radio Tarifa, Najat Attabou
2008	Goran Bregovic, Amparanoia, Natacha Atlas, Amr Diab, Orchestra Nationale de Barbes, Smadj, Nancy Ajram, Cheb Bilal, Taraf de Haïdouks, Biyouna

Fuente: Elaboración propia a partir de las programaciones

Capítulo V

Si solamente nos fijamos en las programaciones de 2004 a 2007, comprobamos como se cumple nuestra hipótesis inicial de que sí existe una convergencia entre los nombres de músicos que aparecen en los WMCE y los diferentes festivales, incluido el Festival Mawâzine. En cambio, si vemos la programación del Festival Mawâzine Rythmes du Monde de Rabat del 2008 nos encontramos ante una importante novedad, la presencia de Whitney Houston en el programa, rompiendo de este modo los parámetros europeos de world music. Ésta última compartió cartel junto a conocidos cantantes de pop árabe como Nancy Ajram, Amr Diab o Diana Haddad, o con los marroquíes Nass el Ghiwane, un conocido grupo marroquí en todo el Magreb que combina música *gnawa*, música *chaabi* marroquí e influencias occidentales. Es interesante ver como este festival marroquí en la edición de 2008 apuesta por nivelar todas las manifestaciones musicales sin mirar, teóricamente, la procedencia geográfica y cultural. Sin embargo, en ediciones posteriores se puede observar como las consideraciones generales detectadas en el período analizado no varían demasiado, al mismo tiempo que se consolida la

incorporación de grandes estrellas internacionales del rock, del pop y del R&B. Este cambio de planteamiento coincide con dos acontecimientos destacados. El primero es el nombramiento de Mounir El Majidi como presidente del festival. Este hombre forma parte del círculo más íntimo del monarca Mohammed VI y desde su nombramiento, el festival Mawâzine no ha tenido problemas presupuestarios, por el contrario, su financiación ha ido en aumento, según algunas informaciones, suscitando una fuerte polémica entre sus defensores y sus detractores. Resulta evidente que el presupuesto del festival a partir del año 2008 es bastante superior al de ediciones anteriores, sobre todo si nos fijamos en los nombres de las grandes figuras internacionales que han participado: Alicia Keys, Stevie Wonder y Kylie Minogue en el 2009; Elton John y Sting en el 2010; Kanye West y Shakira en el 2011; etc. El segundo acontecimiento es la organización del coloquio internacional “Musiques du Monde et diversité culturelle” con el objetivo de reivindicar la diversidad como un “motif de richesse pour l’être humain et une source d’ouverture quirompt avec l’étroitesse du modèle unique ou d’une culture dominante” (2008: 5). Es verdad que en las

Capítulo V

ediciones anteriores siempre se había organizado un coloquio, pero nunca antes éste había criticado tan abiertamente el modelo de una cultura hegemónica.

La modificación en las sucesivas programaciones de este festival a partir del año 2008 con la invitación a grandes estrellas, responde no sólo a una motivación ideológica por parte de los agentes marroquíes de promover la aceptación que los ritmos del mundo engloban todas las músicas. También es consecuencia de una política diseñada y ejecutada por la monarquía marroquí de querer mostrar, tanto a nivel internacional como a nivel interno, que Marruecos es un país moderno, abierto y respetuoso con la diversidad. En el mundo árabe encontramos un precedente en el Festival Internacional de Baalbek (Líbano), fundado en el año 1956. Este festival ha tenido desde sus orígenes el objetivo de mostrar al mismo tiempo tanto el espíritu abierto del Líbano como el respeto ante su tradición. Cantantes del prestigio de Oum Kalthoum y Fairuz, así como músicos de jazz como Charles Mingus han interpretado sus conocidas canciones en el escenario de Baalbeck. Un festival que ha atravesado por diferentes etapas debido a la

inestabilidad política de la región. No obstante, en el año 1996 reemprendió su actividad incorporando en su cartel a figuras internacionales como Plácido Domingo y Sting (Barnard: 2013). De todos modos, el Festival Mawâzine es un perfecto ejemplo de diplomacia cultural junto con los siguientes festivales: el Festival Internacional de Essaouira de Música Gnawa y World Music, el Festival de Músicas Sagradas de Fez y el Festival Timitar. Este último forma parte del EFWMF y su director artístico Brahim El Mazned es el actual secretario de esta red profesional de festivales.

Los planteamientos de respeto y apertura ante la diversidad, así como de su promoción junto con el reconocimiento del “otro” que defiende este festival son compartidos por los otros casos mencionados. Neila Tai Abdi, directora y productora del Festival de Essaouira, recoge en la página web del festival de Essaouira las siguientes palabras que Irina Bokova directora general de la UNESCO dedica a este festival: “music is a universal language. It is a vector for dialogue and rapprochement extending well beyond national boundaries. All peace makers

Capítulo V

hold very dear the power of music and are keen to support the artists who keep it alive. The Essaouira Gnaoua and World Music Festival has become a major event on the international cultural scene as it contributes to the dissemination of all types of music and in particular that of Morocco”. Unas palabras que concuerdan con la opinión personal de Richard Nidel cuando dice que para él la música es una forma de comunicación desprovista de prejuicios, un lenguaje sin fronteras que nos habla a todos por igual (2005, prefacio). Ambas opiniones hacen hincapié en la percepción de la música como instrumento de diálogo y en cómo la world music abre las puertas a la difusión de toda clase de prácticas musicales. Un planteamiento que comparten todos los acontecimientos relacionados con la world music, incluidos los festivales de música. No obstante, esta defensa de la diversidad no impide que los festivales analizados compartan junto con los WMCE y los BBC World Music Awards una serie de nombres que se repiten continuamente. Músicos que conforman un *mainstream* de la world music. En este sentido, cuando se habla de world music y Mediterráneo en seguida hacen acto de aparición nombres como los

de Khaled, Rachid Taha, Souad Massi, Mercan Dede, Ojos de Brujo, Savina Yannatou, etc.

5.6. Mercado musical: WOMEX y sellos discográficos.

Después de haber analizado las encuestas, los WMCE, los BBC World Music Awards y las programaciones de algunos festivales. Nos queda por observar que sellos discográficos ocupan el espacio central del mercado de la world music y el mejor modo de hacerlo es poniendo nuestros ojos en el WOMEX, la mayor plataforma internacional de la industria musical especializada en world music. Esta feria celebró su primera edición en el año 1994 en Berlín y continúa vigente. Por ejemplo, en la edición del 2105, el WOMEX atrajo la participación de 2500 delegados representantes de 1500 compañías procedentes de 90 países; la asistencia de 857 empresas dedicadas a la organización de actuaciones; etc.

El WOMEX es “the most important international professional market of world music of every kind. This international fair brings together

professionals from the worlds of folk, roots, ethnic and traditional music and also includes concerts, conferences and documentary films. It contributes to networking as an effective means of promoting music and culture of all kinds across frontiers" (UNESCO Global Alliance for Cultural Diversity)³⁵. Esta feria tiene registradas un total de 8667 compañías en su área virtual distribuidas geográficamente del siguiente modo:

³⁵ <http://www.womex.com/virtual/service/faq#whatisvirtual>
[Consulta 10/11/2015]

Radiodifusión, premios y festivales

Tabla 23. Distribución geográfica compañías

Área geográfica	Nº Compañías
África	357
Asia	243
Australia/Pacífico	126
Europa/Rusia	6212
Latinoamérica	625
Oriente Medio / Norte de África	244
Norteamérica	855

Fuente: Elaboración propia a partir de la información de
virtualWOMEX.

Ante estos números es innegable el hecho de que las compañías europeas y norteamericanas tienen capacidad para ejercer el control sobre la world music.

En el año 2004, Marc Hollander de Crammed Discs recibió el galardón WOMEX y en su discurso de agradecimiento dijo que afortunadamente la idea de que existan discográficas que mezclen estilos y géneros parece tener una mayor aceptación que en los inicios. Palabras que reflejan la ideología de la gran mayoría de los sellos discográficos que trabajan

Capítulo V

sobre world music: sellos especializados y proclives a mezclar estilos y géneros.

El investigador brasileño Michel Nicolau Netto (2012) analiza algunos aspectos del WOMEX. Este autor nos informa que el WOMEX ha acogido la celebración de 586 representaciones musicales. El listado con todos los conciertos ofrecidos dentro de esta feria está disponible en Internet. Y como no podía ser de otro modo, la gran mayoría de esos nombres aparecen en los WMCE y en los BBC World Music Awards. Es resaltable que ningún galardón al mejor músico, que se otorgan desde el año 1996, haya recaído en algún músico procedente del área Mediterránea.

Tabla 23. Premios WOMEX

Categoría	Ganador
The Womex Award 2004	Marc Hollander & Crammed Discs
WOMEX & WMCE Top Labels Award 2006	World Circuit
WOMEX & WMCE Top Labels Award 2007	Sterns Music
WOMEX Top Label Award 2008	Cumbancha
WOMEX Top Label Award 2009	Crammed Discs
Award for Professional Excellence in the Service of World Music	Christian Mousset (responsable del sello discográfico francés Label Bleu)
WOMEX Top Label Award 2010	Harmonia Mundi UK/World Village
Award for Professional Excellence 2010	Ian Anderson (editor de <i>fRoots</i> magazine)

Fuente: Elaboración propia a partir de la información de WOMEX.

En la entrega de los galardones al mejor sello y a la excelencia profesional observamos como todos son occidentales. Una evidente muestra de cómo el concepto de world music ha sido elaborado para el público y mercado occidental. Además, estos galardones nos permiten establecer conexiones

Capítulo V

entre diferentes sectores implicados en la articulación de una escena. Por ejemplo, tenemos la figura de Ian Anderson, editor de *fRoots* – colaboradora de los BBC World Music Awards-, presente en la famosa reunión de 1987 en Londres y jurado de los BBC World Music Awards. O la de Christian Mousset, propietario del sello Label Bleu, director del Festival Musiques Métisses d'Angoulême y colaborado de *Mondomix*, la principal publicación francesa sobre world music.

Pero volviendo a las discográficas, nos encontramos que en el trabajo de Michel Netto hay unos datos que llaman la atención. Éstos son el top 10 de las discográficas a partir del top 10 del WMCE (2012: 253-254).

Radiodifusión, premios y festivales

Tabla 24. 2008

1	Cumbancha	E.E.U.U.
2	Sterns	Francia/ E.E.U.U /Reino Unido/España
3	Crammed/Ziriguiboom	Bélgica
4	Doublemoon	Turquia
5	Naïve	Francia
6	Riverboat/World Music Network	Reino Unido
7	Network Medien	Alemania
8	World Circuit	Reino Unido
9	Six Degrees	E.E.U.U.
10	Lusafrica	Francia

Fuente: Netto, 2012: 253

Tabla 25. 2009

1	Crammed Discs	Bélgica
2	Real World	Reino Unido
3	Cumbancha	E.E.U.U.
4	World Circuit	Reino Unido
5	Six Degrees	E.E.U.U.
6	Lusafrica	Francia
7	Sterns	Reino Unido
8	World Music Network	Reino Unido
9	Essay Recording	Alemania
10	Galileo	España

Fuente: Netto, 2012: 252

Capítulo V

Tabla 26. 2010

1	World Village/Harmonia Mundi	Francia/E.E.U.U./Reino Unido/España
2	Cumbancha	E.E.U.U.
3	Lusafrica	Francia
4	Soundway	Reino Unido
5	Naive	Francia
6	Outhere	Alemania
7	Galileo MC	España/Alemania
8	World Circuit	Reino Unido
9	Asphalt Tango	Alemania
10	Six Degrees	E.E.U.U.

Fuente: Netto, 2012: 252

En estos tres años, todos los sellos discográficos son occidentales menos Doublemoon, sello discográfico turco que en el año 2008 ocupó el cuarto puesto. Otra evidencia más de cómo los agentes occidentales son los que ejercen el control sobre la world music, proyectándola según su libre criterio.

5.7. Conclusiones.

De las encuestas realizadas podemos extraer tres conclusiones. La primera es que la world music entendida como etiqueta comercial destaca por su funcionalidad. La segunda es que resulta confuso poder establecer unos criterios musicales claros ante la diversidad de propuestas musicales que son catalogadas como world music. Una confusión que podemos contrastar si comparamos los sistemas de catalogación empleados por las discográficas, las empresas de venta (FNAC, Amazon, etc.) y los festivales de música. Estos son muy variados ya que podemos encontrar sistemas basados en:

- Criterios geográficos al indicar el país como Argelia, Grecia, Francia, Argelia / Francia, Túnez / Francia, etc.
- Criterios geográfico-culturales generalistas como Músicas del Mundo, Mediterráneo, etc.
- Criterios musicales como World/Fusion, World/ Folk, Músicas del mundo /Folklore, Flamenco / World Fusion, etc.

Capítulo V

- Combinación de criterios como Folk / Cabilia, Canciones napolitanas, Canciones catalanas, reggae occitano / Marsella, Marrueco-Argelia / world music, Israel / pop electrónico, flamenco / Andalucía, etc.

Generalmente predominan las catalogaciones que combinan dos o tres términos que responden básicamente al propósito de ser elementos identificadores de fácil reconocimiento por parte de los consumidores (Jaujou: 2002). Esta funcionalidad es la que justifica tanto su amplia variedad como su continua flexibilidad. En cambio, el término world music continúa englobando todas estas denominaciones. La tercera es que hablar de world music mediterránea no es una expresión muy compartida, todo lo contrario que música mediterránea. Al mismo tiempo, podemos llegar a la conclusión de hablar de world music en el Mediterráneo es una opción más práctica y representativa si tomamos en consideración la diversidad de propuestas musicales, músicas y músicos que son nombrados en los listados de los WMCE, en los BBC World Music Awards y en las programaciones comentadas. Estos ejemplos son,

en mi opinión, elementos suficientes para hablar de una escena musical de la world music. Por tanto, considero apropiado hablar de una escena de la world music en el Mediterráneo gracias al papel de estos agentes en combinación con la presencia de un pensamiento consciente sobre el Mediterráneo como un área cultural con diversas interconexiones.

La industria musical occidental es la que determina y construye en gran medida la categoría de world music. Un papel que es evidente gracias a la existencia de elementos como el alto número de festivales organizados en Europa y los E.E.U.U. que incluyen a la world music; el número destacado de sellos discográficos que publican trabajos catalogados como world music; la existencia de los WMCE; los premios de la industria musical (BBC World Music Awards, Grammy, etc); la presencia de revistas especializadas (*fRoots*, *Songlines* y *Mondomix*); las publicaciones de guías como *The Rough Guides*; el acceso a la comercialización y distribución en los mercados occidentales; etc. Esta situación deja poco margen de acción para aquellos agentes no occidentales que quieren participar con su propio criterio en la construcción de esta

Capítulo V

categoría. Aún así, considero que desde el año 2008 han aparecido elementos que denotan una voluntad de cambio. En primer lugar, la propuesta del Festival Mawâzine de Rabat de incluir en sus programaciones a grandes figuras internacionales de la música pop y rock. En segundo lugar, reconocimiento que recibió el sello turco Doublemoon por parte de la industria musical. Esta apuesta por combinar propuestas musicales catalogadas como world music junto a grandes nombres internacionales del pop y del rock no tiene correspondencia entre los festivales de world music europeos. En cambio, en estos sí que es posible ver como continúan compartiendo cartel músicos catalogados como world music, incluidos aquellos que son *mainstream* en sus respectivos países y géneros musicales, junto a grandes nombres del jazz. Sin embargo, la edición del Festival Pirineos Sur del 2015 programó a Mark Knopfler, siguiendo el ejemplo de Festival Les Suds à Arles que invitó a Carlos Santana en el año 1996. Ambos guitarristas de amplio reconocimiento internacional e impacto mediático tienen un estilo musical muy diferente al de Jennifer López, quien ha participado en la edición del año 2015 del Festival Mawâzine. Pero todos ellos

Radiodifusión, premios y festivales

sí que comparten la capacidad de aportar proyección mediática a un evento musical. En este sentido, estos pequeños indicios pueden ser el síntoma de que en el futuro podamos hablar de world music como una etiqueta musical que englobe sin distinción a todas las manifestaciones musicales.

CAPÍTULO VI

Tendencias musicales

6.1. Consideraciones previas.

En los capítulos anteriores se ha podido observar cómo el concepto de la world music engloba muchos elementos, una característica que lo ha colocado en el centro de diversas interpretaciones y de diferentes discursos. Lo mismo sucede con el Mediterráneo y con la problemática de qué entendemos por música mediterránea. La combinación de estos conceptos se enfrenta ante el reto de qué músicas, prácticas musicales o fenómenos musicales asociados al ámbito mediterráneo son catalogadas como world music. A pesar de esta situación, la world music asociada con el Mediterráneo es capaz de articular una escena musical a su alrededor. Una prueba de ello es la presencia continuada de músicos asociados con esta área cultural en los catálogos de sellos discográficos, en los WMCE, en los BBC World Music Awards y en un gran número de festivales que programan world music

Esta escena musical ofrece un espacio donde la localidad puede proyectarse dentro de un escenario global. En este sentido, observamos que ciudades como Barcelona, Marsella, Nápoles, Estambul y El Cairo se han convertido en ejes canalizadores de lo local. Ciudades que aprovechándose de su dimensión cosmopolita, así como de su espacialidad geográfica y narrativa, se convierten en conectores entre el gran conjunto de propuestas musicales de diferente naturaleza que se han agrupado en torno a ellas y la escena global. Propuestas musicales que han encontrado en el Mediterráneo y en la world music un marco perfecto para reforzar su propia identidad y dotarse de impulso a pesar de la presencia de peligros existentes como el estereotipo. Estas ciudades forman parte del listado que de capitales de la world music que ha elaborado la revista *Songlines*. Esta misma situación también se produce en las propuestas musicales procedentes de las islas de Córcega, Cerdeña y Sicilia, pero en estos casos es la propia condición de insularidad la que establece el nexo local-global a través del Mediterráneo. Por el contrario, la música sefardita encuentra su nexo de unión con lo global en la noción del viaje a través del

Capítulo VI

Mediterráneo. En cambio, las comunidades romaníes de los Balcanes se sirven del estereotipo de lo “auténtico” y de lo “exótico”, al igual que algunos músicos romaníes de Turquía, para promocionar sus prácticas musicales. Una visión que la industria de la world music aprovecha para conectarlos con las comunidades gitanas residentes en España y en Francia. Por su parte, los griegos utilizan a su favor el hecho de ser un punto de conexión entre los Balcanes y el Mediterráneo Oriental con el resto del Mediterráneo. Para libaneses y egipcios, el Mediterráneo es el puente entre el Máshrek y Occidente. Por el contrario, para argelinos y tunecinos el Mediterráneo es la pasarela entre el Magreb y Occidente, especialmente con Francia. También observamos como otros músicos, entre ellos españoles y marroquíes, parten de la premisa que defiende la transmisión de una herencia cultural compartida a través del Mediterráneo. A todas estas conexiones se les podrían añadir otras, sin embargo, considero que éstas son las más relevantes.

El Mediterráneo es interpretado como un puente de contacto que la escena de la world music aprovecha para incorporar músicos asociados con este espacio geográfico y cultural. Muchas opiniones comparten la percepción de que la world music se centra en las prácticas musicales, llegándolas a encapsular en un espacio geográfico determinado. En mi opinión, este planteamiento no ofrece una visión completa de la world music, una situación que se plasma ante el amplio abanico de etiquetas que se utilizan para describir y ubicar muchas propuestas musicales. Ante esta situación, considero necesario aplicar un nuevo enfoque que centre su mirada en los músicos y en sus propuestas musicales. Un punto de vista que no descarta el origen geográfico de las prácticas musicales, las cuales son un elemento constituyente del proceso de catalogación de músicos. Sin embargo, éste amplia su consideración sobre los músicos y el modo en cómo estos articulan su propio bagaje musical, cultural y social. Un planteamiento que pivota sobre la consideración de que la operatividad de la world music como categoría radica en aquellos músicos que son catalogados como tal. Cada uno de ellos parte de un estilo o género musical concreto, pero al

Capítulo VI

mismo tiempo, mucho de ellos han mostrado su predisposición ante la recepción de diferentes influencias. Un posicionamiento que responde a su interés por participar en procesos de innovación musical de diferente naturaleza. Esta actitud les ha permitido, en la mayoría de los casos, convertirse en referentes dentro de sus respectivos ámbitos y dentro de la escena de la world music.

De acuerdo con este enfoque, podemos hacernos la siguiente pregunta: ¿existe un *mainstream* en la escena de la world music en el Mediterráneo?. Si tenemos en cuenta los datos ofrecidos en el capítulo anterior, la respuesta sería afirmativa. Sin embargo, a continuación comprobaremos las portadas de las revistas *fRoots* y *Mondomix*, destacados instrumentos de difusión y promoción de la world music en Occidente, con el propósito de saber *si* han tomado como protagonistas a músicos asociados con el Mediterráneo. De este modo, podremos acabar de contrastar nuestra respuesta afirmativa.

Tendencias musicales

La revista británica *fRoots* inició su andadura en el año 1979 y hasta la fecha ha publicado un total de 389 números.

Tabla 27. Portadas *fRoots*

Año	Número	Músico
1989	fR 74, agosto	Les Negresses Vertes
1997	fR 173, noviembre	Eleftheria Arvanitaki
1999	fR 191, mayo	Natacha Atlas
2000	fR 209, noviembre	Spaccanapoli
2001	fR 216, junio	Radio Tarifa
2003	fR 237, marzo	Kristi Stassinopoulou
2003	fR 239, mayo	Souad Massi
2003	fR 240, junio	Oi-Va-Voi
2004	fR 251, mayo	Amparanoia
2005	fR 269, noviembre	Moussu-T e lei Jovents
2006	fR 274, abril	Cheikha Rimitti
2006	fR 281, noviembre	Akli D

Capítulo VI

2007	fR 288, junio	Estrella Morente
2008	fR 300, junio	Yasmin Levy & Natacha Atlas
2012	fR 353, Noviembre	Kristi Stassinopoulou & Stathis Kalyviotis
2013	fR 357, marzo	Martha Mavroidi
2013	fR 359, mayo	Canzoniere Grecanico Salentino
2014	fR 369, marzo	Amira
2014	fR 378, diciembre	Çigdem Aslan

Fuente: Elaboración propia a partir de la información de *fRoots*.

Podemos observar como 19 portadas de un total de 389 tienen como protagonistas a músicos relacionados con el ámbito mediterráneo. El porcentaje resultante es de casi un 5%, el cual no está nada mal si tenemos en cuenta el nivel de competencia respecto a músicos asociados con África y Latinoamérica. De todos modos, podemos extraer un dato interesante, no es hasta el año 2000 cuando la world music asociada con el Mediterráneo

empieza a tener una cierta visibilidad dentro del mercado británico.

Por su parte, la revista francesa *Mondomix* ha publicado un total de 63 números durante el período de tiempo comprendido entre el año 2003 y el año 2014.

Tabla 28. Portadas *Mondomix*

Año	Número	Músico
2003	Nº 2, abril-mayo	Souad Massi
2003	Nº3, mayo-junio	Les Fabulous Troubadours
2004	Nº7, noviembre- diciembre	Khaled
2005	Nº13, noviembre- diciembre	Goran Bregovic
2006	Nº14, enero-febrero	Cheikha Rimitti
2006	Nº15, marzo-abril	Lo'Jo
2006	N19, noviembre- diciembre	Rachid Taha
2007	Nº23. Julio-agosto	Idir

Capítulo VI

2007	Nº24, septiembre- octubre	Manu Chao
2008	Nº29, julio-agosto	Natacha Atlas
2009	Nº32, enero-febrero	Goran Bregovic
2009	Nº33, marzo-abril	Khaled
2009	Nº37, noviembre- diciembre	Presencia de Rachid Taha junto a otros músicos
2010	Nº38, enero-febrero	Tony Gatlif
2011	Nº48, noviembre- diciembre	Titi Robin
2012	Nº49, enero-febrero	Emel Mathlouni
2012	Nº53, septiembre- octubre	Lo'Jo
2012	Nº54, noviembre- diciembre	Goran Bregovic
2013	Nº56, marzo-abril	Rachid Taha
2013	Nº58, julio-agosto	Buika

Tendencias musicales

2013	Nº60, noviembre- diciembre	Ibrahim Maalouf
------	-------------------------------	-----------------

Fuente: Elaboración propia a partir de la información de
Mondomix.

Podemos observar como 21 portadas de entre un total de 63 números tienen como protagonistas a músicos relacionados con el Mediterráneo. Éstas representan un porcentaje del 33%, el cual es bastante más elevado que en el caso de *fRoots*. La explicación a esta diferencia se debe a cuatro factores: la posición geográfica de Francia; la presencia de una importante comunidad de origen magrebí y árabe en Francia; el discurso mediterraneista francés; y que los números fueron publicados en el momento en que la escena de la world music empezó a tener en consideración a un mayor número de músicos asociados con el Mediterráneo.

En todas estas portadas aparecen nombres muy significativos como por ejemplo Khaled, Goran Bregovic, Rachid Taha, Souad Massi y Natacha Atlas. Así como nuevos valores emergentes, entre

Capítulo VI

ellos Emel Mathlouni y Martha Mavroudi. Algunos de estos nombres también aparecen en el listado de grandes figuras de la world music elaborado por la revista *Songlines*. Según el cual, forman parte los siguientes músicos asociados con el ámbito mediterráneo: A Filetta, Boban & Marko Markovic, Camarón de la Isla, Eleftheria Arvanitaki, Esmá Redzepova, Fairuz, Fanfare Ciocalia, Gipsy Kings, Goran Bregovic, Hossam Ramzy, Jacques Brel, Khaled, Le Mystère des Voix Bulgares, Manu Chao, Natacha Atlas, Oum Kalthoum, Paco de Lucía, Paco Peña. Rachid Taha y Taraf de Haïdouks.

El elemento común que podemos establecer entre todos estos músicos es que los podemos asociar con el área mediterránea. Además, la gran mayoría de ellos son destacadas figuras en sus respectivos ámbitos musicales, destacando tanto por su internacionalización como por su interés en la apertura ante otras influencias musicales. Aunque no podemos obviar la situación de que algunos de ellos se encuentran sujetos a procesos de ecualización musical con la finalidad de poder acceder a los mercados de consumo occidentales. Músicos que en su gran parte graban para sellos discográficos

Tendencias musicales

Europeos y estadounidenses. Algunos de estos músicos catalogados como world music ya son *mainstream* en sus países de origen, pero gracias a la world music, pueden acceder al mercado global. No obstante, existen casos como por ejemplo el de Paco de Lucía, un músico que ya gozaba de un reconocimiento internacional anterior al año 1987. Aún así, actualmente podemos detectar cómo la world music ofrece un medio de promoción y de difusión imprescindible para algunos músicos, y de carácter complementario para otros. Un ejemplo de este último serían los músicos de flamenco, un género musical que hoy en día disfruta de un amplio reconocimiento a nivel internacional, teniendo en la escena de la world music un elemento de apoyo. Lo mismo sucede con algunos músicos que son catalogados como world music y jazz, músicos que cabalgan entre ambas escenas que comparten espacios comunes.

6.2. Tendencias musicales.

6.2.1. El porqué de las tendencias musicales.

Personalmente, considero que los diferentes agentes de la industria musical sí que han establecido un *mainstream* de la escena de la world music en el Mediterráneo. Agentes que han construido un canon gracias a la aparición constante de una serie de nombres que podemos ubicar dentro de una serie de tendencias musicales. Mi punto de partida es que estas grandes tendencias musicales no se inspiran únicamente en elementos musicales que podamos establecer como música tradicional, música popular, música popular urbana, etc. Es verdad que estas clasificaciones nos pueden ayudar, pero no deben aprisionarnos. Por este motivo, prefiero hablar de propuestas musicales ya que la world music cataloga a músicos a partir de éstas. Como dice Jean Pierre Warnier: “Es más conveniente hablar de identificación que de identidad y decir que la identificación es contextual y fluctuante” (2002: 15). El proceso de identificación es el que realizan los diferentes agentes a través de sus capacidades de agencia y mediación. Éstos son los

Tendencias musicales

que a partir de la construcción de una narrativa del “otro” identifican a un músico como world music, Ante esta situación, tenemos el reto de interpelar a la world music con el fin de establecer unos criterios de catalogación que nos ayuden a comprender el porqué de la incorporación de algunos músicos a la world music. Aparentemente, emplear el criterio geográfico ayuda a solventar el problema, pero éste se revela como insuficiente cuando se encuentra frente a casos de identidad múltiple. Emplear el criterio musical tampoco resulta del todo satisfactorio ante el amplio panorama de sonidos, ritmos, timbres y texturas musicales que se nos venden como world music. Una alternativa podría ser el recurso de contabilizar tanto las ventas como la presencia en festivales de world music, aunque éste tampoco nos podría aportar una visión de conjunto debido a su sesgo mercantilista. Una característica que podría obviar otras cuestiones que también afectan al fenómeno musical. Los límites de estos criterios exigen emplear otro que al mismo tiempo sea capaz de abarcarlos y de complementarlos. Por este motivo, propongo emplear un sistema clasificatorio basado en tendencias musicales. Considero que este término aporta la ventaja de que se adapta mejor a

Capítulo VI

los músicos catalogados como world music ya que ofrece la posibilidad de reconocer y englobar la multiplicidad de elementos detectados por los criterios mencionados previamente. Al mismo tiempo, este sistema es capaz de reconocer la evolución de los músicos al centrarse en sus propuestas musicales. Los músicos reciben a lo largo de su trayectoria un gran número de influencias musicales y extra-musicales, elementos que aportan nuevos enfoques y nuevos puntos de vista. Los tiempos actuales representan el mejor escenario posible de esta situación gracias a la multiplicidad de textos y lecturas. Una situación que es consecuencia de la intensa circulación de mensajes y signos. Hoy en día percibimos la fragmentación del tiempo y del espacio gracias a la virtualidad, la cual nos ofrece la posibilidad de establecer conexiones atemporales e independientes del espacio concreto; así como, construir conexiones donde el espacio puede ser reinterpretado a partir de su no dependencia respecto a la noción del tiempo. La memoria, la nostalgia y la evocación han encontrado un escenario ideal para poder desarrollar y protagonizar nuevas narrativas. Las prácticas musicales y los músicos no son ajenos a este contexto, todo lo

Tendencias musicales

contrario, son agentes capaces de potenciar aún más la dimensión simbólica del tiempo y del espacio. Del mismo modo, los fenómenos musicales reflejan y participan de la construcción de imaginarios, y en este sentido, la escena de la world music en el Mediterráneo representa un marco idóneo para procesos de esta naturaleza.

Las tendencias musicales aúnan todas estas características siempre y cuando puedan articularse de forma coherente. Por este motivo, considero necesario que éstas han de basarse en los siguientes elementos:

- Reconocer la multiplicidad de elementos musicales y extra-musicales.
- Reconocer la validez de la experimentación y de la innovación, tanto en sus aspectos positivos como en sus aspectos negativos.
- Respetar los diferentes elementos configuradores de las propuestas musicales que se enmarcan dentro de una tendencia musical.

Capítulo VI

- Procurar mantener la coherencia de las propuestas musicales agrupadas en una misma tendencia.
- Tener presente los criterios y consideraciones de todos los agentes que participan en la configuración de una escena musical.
- Reconocer la diversidad de opiniones a la hora de valorar e interpretar una propuesta musical determinada.

Estos criterios deben aplicarse tanto a elementos musicales como extra-musicales, sino lo hacemos de este modo, la simbiosis de criterios no resultaría eficaz, quedándose esta propuesta a medio camino. Este sistema de clasificación se apoya en el reconocimiento de unas grandes tendencias musicales, las cuales buscan que el nivel de coherencia interna esté determinado por la proyección del espacio y del tiempo en todos sus niveles. Tendencias que agrupan diferentes propuestas musicales que desprenden al mismo tiempo autenticidad, localidad y pertenencia global. Propuestas que dejan en un segundo plano la noción de etnicidad. En mi opinión, las tendencias musicales poseen la capacidad de reconocer las

Tendencias musicales

múltiples variantes e intersecciones existentes tanto a nivel físico, como social y simbólico. Una característica que permite una circulación fluida de las propuestas musicales tanto dentro de una misma tendencia musical como entre varias de ellas.

Las tendencias musicales que propongo para la escena de la world music en el Mediterráneo son las siguientes:

- Voces femeninas.
- Voces masculinas.
- Ritmos urbanos: música electrónica, músicas mestizas, pop, rock y rap.
- Flamenco, jazz y *oud*.
- Folk y músicas tradicionales.

A continuación expondré cada tendencia musical y comentaré algunos ejemplos, incluidos algunos que no se corresponden con el período de análisis comprendido entre el año 1987 y el 2007, pero que considero representativos.

6.2.2. Voces Femeninas: Maria del Mar Bonet, Natacha Atlas y Souad Massi.

El área mediterránea ha aportado grandes cantantes femeninas como por ejemplo Oum Kalthoum, Edith Piaf, Concha Piquer, Warda, Reineette l'Oranaise, Rosa Eskenazi, Dalida, Ofra Haza, etc. Mujeres con voz propia y con capacidad de proyectarla. Por este motivo, esta tendencia musical encuentra su eje en la gran personalidad que poseen algunas voces femeninas.

Maria del Mar Bonet es el paradigma de la mediterraneidad con discos como *Cançons de la nostra Mediterrània* (1982, Ariola) junto a la formación valenciana Al Tall; *El·las, Maria del Mar Bonet canta Mikis Theodorakis* (1993, Ariola); *Salmaia* (1995, Ariola) donde colabora con Zülfü Livanelli; y *Amic Amat* (2004, Picap). En este disco encontramos como Maria del Mar Bonet combina una gran variedad de temas. Entre éstos podemos escuchar algunos de los textos que Jacint Verdaguer escribió a partir del *Llibre d'Amic e d'Amat* de Ramon Llull; versiones de canciones propias del folklore mallorquín; la musicalización de algunos fragmentos

de *El Cant de la sibil·la*; algunas adaptaciones de canciones populares de Turquía y de Oriente Medio; etc. Este último disco recibió una excelente crítica por parte de Jordi García-Soler, quien escribió lo siguiente: “En poco más de una hora, la cantautora mallorquina nos conduce por un profundo recorrido por la música mediterránea, con una combinación inteligente de todo tipo de lenguajes literarios y musicales” (2005).

Esta búsqueda de la mediterraneidad también la encontramos en la figura de Savina Yannatou junto a la formación Primavera en Salonico. Una muestra clara de esta vocación son sus discos *Songs of the Mediterranean* (1998, Lyra); *Terra Nostra* (2003, ECM Records); *Sumiglia* (2005, ECM Records); y *Songs of an other* (2008, ECM Records). Los dos últimos estuvieron bajo la supervisión del productor alemán Manfred Eicher, un profesional procedente de la escena del jazz. En estos discos, Savina Yannatou recoge y versiona canciones de diferentes partes de un Mediterráneo ampliado, reivindicando de este modo una mediterraneidad inspirada en la búsqueda de unos lazos comunes. Un ejemplo es la canción tradicional andalusí *Lama*

Capítulo VI

Bada Yatathana (1998)³⁶. Un tema interpretado por Fairuz en la década de 1960³⁷; por Tony Hanna & The Yugoslavian Gipsy Brass Band en el 2002³⁸; por Maria del Mar Bonet en el 2004; y por Lena Chamamyán en el 2006³⁹. Las diferentes versiones de este tema sumergen la dimensión mítica del *Al-Ándalus* dentro del imaginario mediterráneo, conectándolo en toda su extensión.

La cantante sarda Elena Ledda es otro gran ejemplo de mediterraneidad, de entre toda su discografía sobresalen *Maremannu* (2000, Biber Records) y *Tutti Baci* (2006, Lyra). En este último colabora junto a Savina Yannatou & Primavera en Salonico y Mauro Palmas. En esta misma línea, nos encontramos con Marina Rossell, especialmente con su disco *Canta Moustaki* (2013, Satélite K), donde rinde homenaje a Georges Moustaki. La canción *En*

³⁶ https://www.youtube.com/watch?v=OaP_8aStJck [Consulta: 10/11/2015]

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=uP28ut2J7tE> [Consulta: 10/11/2015]

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=EEuzshnR3Ls> [Consulta: 10/11/2015]

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=CWRambAQfAA> [Consulta: 10/11/2015]

*el Mediterrani*⁴⁰ expresa claramente esta idea de herencia compartida dentro del Mediterráneo, así como la búsqueda de un marco identitario capaz de reconocer y reivindicar su diversidad.

Todas estas cantantes destacan por una amplia trayectoria y por ser especialistas en explorar nuevas sendas, pero sin perder nunca su personalidad. Una sensación que tenemos cuando escuchamos a Savina Yannatou interpretar la canción tradicional italiana *Addio Amore*⁴¹ (2008); a Maria del Mar Bonet cuando canta *La Balanguera*⁴² (1981), el poema de Joan Alcover inspirado en una canción popular mallorquina y que se convirtió en todo un referente en la época del franquismo; o a Elena Ledda cuando entona “*Des de Mallorca a l’Alguer*”⁴³ (2001), un tema que Maria del Mar Bonet incorporó en su disco *Gavines i dragons* (1987, Ariola).

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=OqfKolV5FQA> [Consulta: 10/11/2015]

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=qiUYAGaDsj0> [Consulta: 10/11/2015]

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=K6d8aqJYVtc> [Consulta: 10/11/2015]

⁴³ <https://myspace.com/elenaledda/music/song/des-de-mallorca-a-l-alguer-48490750-108393279>[Consulta: 10/11/2015]

Capítulo VI

Por su parte, Souad Massi representa los aires del Magreb filtrados a través del sedal europeo, pero sin perder ese sentido de lo local. Muchos críticos han dicho de ella que es la Tracy Chapman magrebí. El estilo de esta cantante y cantautora nos ofrece una personalidad musical diferente que combina principalmente elementos de música folk de la Cabilia, *chanson* francesa y pop, junto con otras influencias. Una personalidad que se puede sentir perfectamente al escuchar *Ghir Enta*⁴⁴ (2001) o *Ech Edani*” (2003). Todos sus discos han tenido un gran éxito y han recibido un amplio reconocimiento por parte de la industria musical. Destacan los tres primeros: *Raoui* (2001, Island Records) con la producción de Bob Coke; *Deb* (2003, Island Records) y *Mesk Elil* (2005, Wrasse Records), ambos producidos por Abdel Zamzem. En su último trabajo de estudio, *Ô Houria* (2010, Wrasse Records), colaboró con el productor y músico francés Francis Cabrel. Souad Massi ha abierto las puertas de la world music a propuestas musicales como las de Nabyla Maan, Hindi Zahra y Emel Mathlouthi.

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=w-GvHSt9Onw> [Consulta: 10/11/2015]

Tendencias musicales

Propuestas que entroncan con las ofrecidas por las cantantes palestinas Rim Banna, Kamilya Jubran y Amal Murkus; así como por la cantante siria Lena Chamamyán.

En otra latitud nos encontramos con la inconfundible Natacha Atlas, la cantante ecléctica por excelencia. Una vocalista que empezó su andadura profesional como miembro del colectivo Transglobal Underground para iniciar posteriormente su carrera en solitario. El estilo de Natacha Atlas recoge principalmente influencias de música electrónica, música tradicional árabe, rap, jazz y pop. Ha colaborado con el compositor egipcio Essam Rashad, con el grupo de música *rai* Sawt El Atlas, con el músico y productor Nitin Sawhney, con el rapero El Tunisiano (miembro de Sniper), con el percusionista turco Burhan Öcal, etc. Una buena muestra de su inconfundible personalidad son sus discos *Diaspora* (1995, Nation Records), *Gedida* (1999, Mantra Recordings), *Mish Maoul* (2006, Mantra Recordings) y *Ana Hina* (2008, World Village). Su versión del tema *Mon amie la rose*⁴⁵ (1999), el

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=KeP-bJFg1bQ> [Consulta: 10/11/2015]

Capítulo VI

poema de Cécile Caulier y Jacques Lacome, interpretado por Françoise Hardy en el año 1964, fue todo un éxito.

Otra figura destacada es la cantante israelí Yasmin Levy con su propuesta musical en relación con la música sefardí. Una cantante que colaboró con el productor Javier Limón en el disco *Sentir*⁴⁶ (2009, World Village). Cabe señalar que este productor también ha trabajado con otras cantantes que también incluyo dentro de esta tendencia, éstas son: Buika, Estrella Morente y Eleftheria Arvanitaki. En la exploración e interpretación del repertorio de música sefardí pero partiendo desde otro enfoque también destacan la cantante francesa Françoise Atlan y la cantante española Mara Aranda (vocalista de L'Ham de Foc). Ambas han investigado y cantado tanto repertorios de músicas turcas, griegas, occitanas como de músicas medievales y sefardíes. En esta línea, también sobresale Amina Alaoui con su trabajo respecto a la música árabigo-andaluza.

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=y8ryB5Mzq08> [Consulta: 10/11/2015]

Cheika Rimitti, la gran figura de la música *rai*, ejemplifica como ninguna otra cantante la transgresión musical y social, conectando generaciones de argelinos independientemente de su país de residencia. Del mismo modo, tampoco podemos dejar de nombrar a Fairuz, una de las grandes cantantes del mundo árabe. Resulta imposible dejar en el olvido la voz de “*Li Beirut*”⁴⁷ (1987) canción que toma como melodía el *adagio* del Concierto de Aranajuez de Joaquín Rodrigo. Así como la figura de Sezen Aksu, una de las grandes figuras de la música en Turquía, una mujer que es cantante, compositora y productora. Para muchos es la madre del pop turco contemporáneo apoyando desde sus inicios a cantantes como Tarkan y Sertab Erener. Su disco *Bahane* (2005, Dogan Musi) es una explosión sonora en todo su sentido. A todos estos nombres les podemos sumar perfectamente, entre muchos otros, los de Kristi Stassinopoulou, Esmá Redezpova, Amira Medunjanin, Yasmine Hamdan, Camille, Martirio, Amaparóia, Carmen Linares, Silvia Pérez Cruz y Ghada Shbeir.

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=7HlxqursgjU> [Consulta: 10/11/2015]

6.2.3. Voces masculinas: George Dalaras, Khaled y Rachid Taha.

En esta tendencia aplico el mismo eje vertebrado que en la anterior, pero en este caso son cantantes masculinos los que comparten la particularidad de tener una voz propia e inconfundible. Voces que tienen como precedentes a Jacques Brel, Mohammad Abdel Wahab, Abdel Halim Hafez, George Moustaki, etc.

Khaled es uno de los grandes nombres de esta tendencia musical. A finales de la década de 1980 abandonó Argelia para establecerse en Francia. Su primer disco grabado en Europa fue *Kutché* (1988, Parlophone) en colaboración con Safy Boutella y bajo la producción de Martin Meissonnier. Este productor fue uno de los organizadores del concierto en Bobigny del año 1986. Pocos años después grabó el disco *Khaled* (1992, Barclay) con la producción de Don Wass en Los Ángeles y de Michael Brooks en Bruselas. Dos años después publicó el disco *N'ssi N'ssi* (1994, Barclay), donde volvió a colaborar con Don Wass e inició su relación con el productor francés Philippe Eidel. Este disco

formó parte de la banda sonora del filme *Un, deux, trois...soleil* de Bertrand Blier. Gracias a este trabajo le concedieron el premio Cesar a la mejor banda sonora; y en el año 1995 recibió el Victorie de la Musique al mejor artista francófono del año. Sin embargo, el gran reconocimiento le llegó con el disco *Sahra* (1996, Barclay), grabado entre Francia, Los Ángeles y Jamaica. Este disco incluye su inconfundible *Aicha*, canción escrita por el reputado letrista y cantante Jean Jacques Goldman, que le comportó obtener el Victoire de la Musique a mejor canción⁴⁸.

El gran éxito de esta canción la ha convertido en una canción emblemática entre las comunidades de origen magrebí y árabe a nivel internacional. En el año 2002 el grupo Outlandish –formación danesa formada por Isam Bachiri, Waqas Ali Qadri y Lenny Martínez- publicó una versión con toques rap y de R&B⁴⁹. Khaled nunca ha olvidado que la música *rai* y Orán forman parte de su personalidad, una

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=ilyyPsqRweE> [Consulta: 10/11/2015]

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=f0nFTdKIKLw> [Consulta: 10/11/2015]

Capítulo VI

característica constante a lo largo de su carrera, lo que no le ha impedido coquetear con el rock, el jazz, el funky y el reggae. En el disco *Kenza* (1999, Barclay) colaboró con los productores Steve Hillage y Lati Kronlund (miembro del grupo de acid jazz Brooklyn Funk Essentials). Con *Ya-Rayi* (2004) plantea un retorno a sus orígenes, poniendo otra vez el acento sobre la música *rai* y la música *chaabi* argelina. Por ejemplo, en el tema *H'Mama* colaboran dos grandes leyendas de la música argelina: el pianista Maurice El Medioni y el cantante Blaoui Hourari. En esta ocasión volvió a colaborar con Don Wass, grabó un tema con el productor argelino Farid Aouameur y el resto del disco fue producido por Philippe Eidel. Este disco responde al interés de Khaled por no perder su equilibrio entre lo local y lo global. Una característica presente en sus últimos discos: *Liberté* (2009, AZ), disco en donde volvió a colaborar con Martin Meissonnier e incluyó una sección de cuerdas egipcia en algunos de sus temas; y en *C'est la vie* (2012, Universal France).

La figura de Khaled parece que ha dejado en un segundo plano a la de Cheb Mami, conocido como el príncipe del *rai*. Este cantante también

Tendencias musicales

participó en los conciertos de Bobigny y La Villette, donde conoció al productor Michael Levy. Cheb Mami fue un precursor en muchos sentidos, por ejemplo: en octubre de 1986 actuó en el Olympia de París, siendo el primer cantante de *rai* en hacerlo; en este mismo año publicó el primer vinilo de música *rai* producido en Francia, *Ouach tsalini* (1986, Horizon Music); y fue el primer cantante de *rai* en grabar un disco en los E.E.U.U, concretamente *Let Me Rai* (1990, EMI) bajo la supervisión del productor Hilton Rosenthal. La consagración le vino con el disco *Saida* (1994, Totem Records) en colaboración con los productores de Neneh Cherry y Paula Abdul. Su estilo quiere llegar a las audiencias cosmopolitas sin perder su pertenencia local. Buena muestra de ello son algunos de sus trabajos de estudio: *Dellali* (2001, Virgin), *Du Sud au Nord* (2003, Virgin) y *Layali* (2006, Virgin). Tanto Khaled como Cheb Mami son dos referencias imprescindibles para muchos músicos magrebíes, así como para la escena de la world music. Cantantes franceses de origen magrebí como por ejemplo Faudel han seguido sus pasos.

Capítulo VI

Rachid Taha es el mejor representante posible del rock, entendido en el sentido más amplio del término, dentro de la escena de la world music en el Mediterráneo. Un ejemplo de ello es su versión de *Rock El Casbah*⁵⁰ (2001) de The Clash. Este cantante dio sus primeros pasos en la música con el grupo *Carte de Sejour* en la década de 1980. El primer trabajo discográfico de la banda fue *Rhoromarie* (1984, CBS), producido por Steve Hillage. La banda se caracterizaba por ser un grupo de rock que cantaba temas reivindicativos en francés y árabe. A finales de esta década, Rachid Taha decidió emprender su carrera en solitario y grabó una demo con Don Wass en Los Ángeles. Sin embargo, ésta no fue suficiente para que consiguiera un contrato discográfico. Aún así no se rindió y consiguió publicar *Barbès* (1990, Barclay). En este disco, Rachid Taha empieza a explorar de forma más concreta la música árabe y magrebí, combinándola con otras influencias, sobre todo, el rock y la electrónica. En su segundo trabajo de estudio, *Rachid Taha* (1993, Barclay), se reencontró con el productor Steve Hillage, y a su vez, obtuvo su

⁵⁰ https://www.youtube.com/watch?v=n1p_dkJ6Y8 [Consulta: 10/11/2015]

primer gran éxito con el tema *Voilà, Voilà*. Un tema que ha adaptado nuevamente bajo la producción de Brian Eno en *Zoom* (2013, Naïve)⁵¹, el cual es su último trabajo discográfico. En los siguientes años continuó por la senda de la fusión, cosechando buenas críticas y reconocimiento. Rachid Taha se consolidó definitivamente gracias al disco *Diwan* (1998, Barclay). Un trabajo producido nuevamente por Steve Hillage y en donde versiona clásicos de la música magrebí. Entre estos destaca su versión de *Ya Rayah*⁵² (1998), un célebre tema del conocido músico argelino Dahmane El Harrachi y que Rachid Taha ya había grabado en el año 1993. Después de publicar varios trabajos, en *Diwan 2* (2006, Barclay), volvió a versionar clásicos de la música magrebí, como por ejemplo el tema *Ecoute moi camarade* del cantante argelino Mohamed Mazouni⁵³. Clásicos que aparecen junto a otros temas, algunos de ellos compuestos por el propio Rachid Taha. En este trabajo aparece la colaboración de una sección de

⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=A6WlBvwcVUg> [Consulta: 10/11/2015]

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=zp1m0xbkap4> [Consulta: 10/11/2015]

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=xGD1heHnCuA> [Consulta: 10/11/2015]

Capítulo VI

cuerdas egipcia, otorgando un aire oriental a la producción final, supervisada nuevamente por Steve Hillage. Para su último trabajo de estudio, *Zoom* (2013, Naïve), ha trabajado con el productor británico Justin Adams. El primer single del mismo fue el tema *Now or Never*, grabado anteriormente por Elvis Presley en 1960, donde colabora con Jeanne Added. Con esta canción también rinde homenaje a la conocida canción napolitana *O sole mio*⁵⁴, justamente, el videoclip de esta canción fue grabado en Nápoles. La personalidad de Rachid Taha le ha convertido en uno de los músicos más relevantes dentro de la escena de la world music. Su figura ejerce una impronta significativa en muchos músicos que combinan los sonidos de las músicas populares urbanas de ambas riberas del Mediterráneo.

El cantante griego George Dalaras es otra de las voces destacadas dentro de la escena musical griega y de la world music. Probablemente es uno de los cantantes griegos más populares, su tema *Pou'*

⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=UEeB3l5eJgU> [Consulta: 10/11/2015]

Tendencias musicales

*nai Ta Xronia*⁵⁵ (1969) es un himno conocido por todos los griegos. Dalaras es un músico poliédrico y abierto a múltiples sonoridades, pero sin renunciar a los sonidos que le acompañan desde la infancia como demuestra en *50 years of RembetiKa Songs* (1975, Minos). Dalaras es consciente de su mediterraneidad, estando predispuesto a explorar otras prácticas musicales. En esta línea encontramos *Thessaloniki – Yannena with Two Canvas Shoes* (1997, Minos-Emi) junto a Goran Bregovic. Otro ejemplo es el disco que grabó con la Orquesta Filarmónica de Israel (1999, Minos-Emi), donde combina temas de música sefardita como *Avre tu puerta cerrada* junto a otros compuestos por Goran Bregovic, Zulfu Livaneli y Mikis Theodorakis.

La trayectorias de Khaled, Rachid Taha y George Dalaras nos muestran su capacidad por conectar la escena local y la global. Un rasgo compartido por otros cantantes como por ejemplo Eugenio Bennato, uno de los fundadores de la Nuova Compagnia di Canto Popolare; Paolo Conte;

⁵⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=8ljpCgRaBgc> [Consulta: 10/11/2015]

Darko Rundek; David Broza; Marcel Khalife, quien ha adaptado musicalmente a un gran número de poetas árabes, especialmente a Mahmud Darwish; Idir; etc.

6.2.4. Ritmos urbanos: música electrónica, músicas mestizas, pop, rock y rap. IAM, Mercan Dede y Ojos de Brujo.

El eje de esta tendencia musical son aquellos músicos que participan plenamente de la amplia gama de músicas populares urbanas que podemos encontrar en las grandes ciudades multiculturales del Mediterráneo. Propuestas musicales que combinan localidad y cosmopolitismo, asumiendo que tanto el contacto como el encuentro constituyen una dinámica natural y propia de sus tiempos.

Las músicas de fusión siguen la estela abierta por las formaciones francesas Mano Negra con sus trabajos *Patchanka* (1988, Virgin), *King of Bongo* (1991, Virgin) y *Casa Babylon* (1994, Virgin); por Les Negresses Vertes con *Famille Nombreuse* (1991,

Tendencias musicales

Delabel) y *Zig-Zague* (1994, Delabel)⁵⁶; y por Zebda con por ejemplo *L'Arène Des Rumeurs* (1992, Nord Sud) y *Le Bruit et l'Odeur* (1995, Barclay). A finales de la década de 1990 vemos como Manu Chao, uno de los fundadores de Mano Negra, continuó apostando por la fusión, logrando un gran éxito internacional con *Clandestino* (1998, Virgin). Mientras que Les Negresses Vertes con *Trabendo* (1999, Virgin) empezaron a explorar las posibilidades que les podía aportar la música electrónica.

Los barceloneses Ojos de Brujo representaron todo un impacto dentro de la escena de la world music con sus cuatro trabajos de estudio: *Vengue* (1999, Edel Records), *Bari* (2002, S atelite K/La Fábrica de Colores), *Techari* (2006, Diquela Records) y *Aocan a* (2010, Warner Records). Los dos primeros trabajos fueron producidos por Juan Luis Leprevost, miembro de la formación hasta que la abandonó en el 2007 cuando inició un nuevo proyecto musical con la fundación de Calima. Sin embargo, el estilo de mestizaje y fusión de Ojos de Brujo con elementos de rumba, funky, electrónica,

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=Q3tk2Atn2vE> [Consulta el 10/11/2015]

Capítulo VI

músicas latinas, etc., ya estaba consolidado. Están considerados como uno de los grandes representantes del denominado “Sonido de Barcelona”. Un término adoptado por diferentes agentes de la escena musical barcelonesa para englobar a formaciones de clara vocación cosmopolita y mestizaje como por ejemplo Macaco, 08001, Txarango, la Troba Kung Fú, la Pegatina, etc. Estas propuestas musicales reclaman la herencia de la rumba catalana y han contribuido a la revitalización de este género musical. En este sentido, no sorprende el hecho de que la escena de la world music incorporará a Peret y a formaciones como Patriarcas de la Rumba y Sabor de Gràcia. No obstante, estos músicos ya tenían un sólido precedente en esta escena con la presencia destacada de The Gypsy Kings, la única formación asociada con el Mediterráneo que ha obtenido un premio Grammy en la categoría de Best World Music Album con *Savor Flamenco* (2013, Knitting Factory Records).

En la ciudad de Marsella también encontramos una reivindicación del mestizaje musical, sobresaliendo por un lado la formación

Tendencias musicales

Massilia Sound System con un estilo musical que parte del reggae; y por otro, la formación Watcha Clan que parten del reggae y del dub. También destacan los Fabulous Trobadours, una formación de Tolosa que combina la declamación de textos en lengua occitana con rap y ritmos brasileños⁵⁷. Del mismo modo, observamos como en Nápoles existen propuestas similares con formaciones como Almamegretta. Otros representantes significativos de las músicas de fusión son Roy Paci, Sergent García y la Orchestra National de Barbès.

En cuanto a la música rap, no hemos de perder de vista que ésta tiene como entidad propia una presencia minoritaria dentro de la escena de la world music. No obstante, nos encontramos ante la presencia en los WMCE de IAM –uno de los grandes grupos del rap en Francia, su disco *L'école de micro argent* (1996, Delabel) fue un gran éxito-; los palestinos DAM; y el turco Ceza, quien ha colaborado con Sezen Aksu. Me inclino por su incorporación dentro de esta tendencia gracias a este hecho y por tener presente el origen

⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=xLmaqF-edv0> [Consulta: 10/11/2015]

Capítulo VI

multicultural de muchas formaciones de rap, así como la utilización de bases rítmicas con influencias muy diversas. También cabe señalar que IAM defiende una identidad marsellesa, al igual que Massilia Sound System, que se siente mediterránea y diferente respecto al conjunto de Francia. Una muestra de ellos es el modo en que algunos de los miembros de IAM utilizan alter egos inspirados en la época del Egipto faraónico. Concretamente, estos son: Philippe Fragione es Akhenaton, Eric Mazel es DJ Kheops, Pascal Perez es Imhotep y François Mendy es Kephren. En su canción *Ou sont les roses* (1993) hay un verso que dice así: “Notre culture est méditerranéenne”. Una identidad mediterránea compartida por otros músicos marselleses de rap y R&B. Por ejemplo, la conocida cantante de R&B Melissa M. grabó junto a Khaled el tema *Benthi*⁵⁸ (2007), una canción que rinde homenaje a Warda al coger un breve elemento melódico de *Batwanness Beek* (1986).

Respecto al rock, nos encontramos con la presencia de formaciones tan diferentes como Baba

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=3PgFy1I6Kk> [Consulta: 10/11/2015]

Zula, Les Boukae y Speed Caravan⁵⁹. En esta última formación participa Medhi Haddad conocido como el Jimmy Hendrix del *oud* eléctrico y componente de DuOud junto a Smadj. De todos modos, a pesar de que en muchas propuestas musicales sí que se utilizan elementos de música rock, podemos observar como la presencia de propuestas musicales que parten principalmente desde el rock no representan una gran relevancia dentro de las escena de la world music en el Mediterráneo.

El pop árabe y turco es aceptado dentro de la escena de la world music en el Mediterráneo gracias a la presencia en los WMCE de grandes figuras como los turcos Tarkan y Sertab Erener; y los árabes Amr Diab, Samira Said y Nancy Ajram. Sin embargo, los cantantes de música pop árabe tienen serias dificultades para traspasar las audiencias transnacionales de sus respectivas comunidades y poder acceder plenamente a la escena de la world music aunque exista un interés por estas propuestas. En este sentido, es destacable el precedente de la cantante Dalida que en el año 1977 publicó *Salma*

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=McLwDZQdsPc> [Consulta: 10/11/2015]

Capítulo VI

Ya Salama (Orlando International Shows), el primer tema cantado en lengua árabe que fue todo un éxito en Europa, especialmente en Francia. Sin embargo, las dificultades del pop árabe y turco no dan muestras de modificarse, a pesar de algunos movimientos potentes de promoción internacional como sucedió con los casos de Samira Said, cantante que ganó un BBC World Music Awards y grabó el tema *Youm Wara Youm*⁶⁰(2003) con Cheb Mami; o de Diana Haddad, quien grabó *Mas & Louly* (2006) con Khaled. Una muestra de estas dificultades es lo que sucedió cuando Nancy Ajram ofreció en el año 2006 un concierto en Barcelona, la crítica del día siguiente lo reflejaba con estas palabras: “La gran estrella del pop árabe actuaba en Barcelona, y en el camino hacia el Sant Jordi no se veía un alma. La actuación de Nancy Ajram apenas atrajo a dos centenares de espectadores” (Hidalgo: 2006). Aún así, lo realmente importante de este concierto fue que alguien se planteará el hecho de organizarlo en el Sant Jordi. Respecto al pop turco, la situación es muy similar, a pesar de que hay excepciones como Tarkan, un cantante muy

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=4aBxNH6ODc8> [Consulta: 10/11/2015]

conocido por el tema *Simarik*⁶¹ (1997), compuesto para él por Sezen Aksu, y por la versión del mismo que interpretó Holly Valance.

En cambio, sucede todo lo contrario cuando hablamos de música electrónica gracias al éxito de músicos como Mercan Dede, Oi-Va-Oi, Oojami, Orient Expressions, The Idan Raichel project, Soap Kills, DuOud y U-Cef. Todos ellos presentan propuestas muy diversas, incluida el electro-pop, y su éxito ha sido posible gracias a pioneros como el proyecto Aisha Kandisha's Jarring Effects. Éste publicó trabajos como *El Buya* (1990, Barraka El Farnatshi) con el productor suizo Pat Jabbar; y *Shabeestation* (1993, Barraka El Farnatshi) con el productor estadounidense Bill Laswell, quien también colaboró con el dúo de música *rai* formado por Chaba Fadela & Cheb Sahraoui en la década de 1990. La propuesta musical de Mercan Dede, la cual ha suscitado críticas muy duras en Turquía, combina principalmente elementos de música sufí, instrumentos tradicionales turcos y música electrónica. Sus discos cosechan un gran éxito como

⁶¹ https://www.youtube.com/watch?v=d1YzyA_Il1o [Consulta: 10/11/2015]

por ejemplo: *Sufi Dreams* (1997, Golden Horn) y *Su* (2004, Doublemoon), Al igual que sus actuaciones en vivo. Mercan Dede es el productor principal de sus propios trabajos, una característica que comparten casi todos los músicos citados.

6.2.5. Flamenco, jazz y oud:, Anouar Brahem, Hüsnü Selendirci y Paco de Lucía.

Esta tendencia musical se agrupa alrededor del eje que reconoce el interés mostrado por el jazz, el flamenco, la música árabe y la música turca por establecer contacto con otras músicas populares urbanas.

Paco de Lucía no es sólo una de las grandes figuras del flamenco, también es uno de los grandes impulsores de la experimentación, innovación y evolución tanto del flamenco como de la guitarra flamenca. Sus colaboraciones con Al di Meola, Chick Corea y otros músicos de jazz fueron una fuerte influencia en este aspecto. Entre sus muchos méritos, destaca el de haber ayudado a internacionalizar el flamenco y la guitarra, una tarea que inició anteriormente Sabicas. Norberto Torres

describe perfectamente esta voluntad de abrir el flamenco ante nuevos horizontes. Una intencionalidad que “le llevó a solicitar el apoyo de otros instrumentos que aparecen en algunos temas del disco *Almoraima* en 1976, diseñando y consolidando el concepto de grupo flamenco, pero acercándose a la vez a otras expresiones musicales como el jazz/rock y a la obra de Manuel de Falla” (2014). En el año 1981 se produjo un acontecimiento señalado en su apuesta por la evolución. Éste fue la creación de su sexteto, formado por su hermano Pepe de Lucía, Rubem Dantas, Carles Benavent, Ramón de Algeciras y Jorge Pardo. Es imposible sintetizar su trayectoria profesional en unas líneas, pero resulta evidente que es imposible hablar de flamenco sin tener en cuenta sus aportaciones, así como del prestigio que le otorgó a nivel internacional. Cabe señalar que Paco de Lucía fue un asiduo en muchos de los grandes festivales de jazz del mundo⁶². Su influencia se percibe en los trabajos de guitarristas como Vicente Amigo, Tomatito, etc. Además, esta búsqueda de nuevos horizontes que propuso Paco de Lucía se refleja en trabajos

⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=PpxpiyRGQEY> [Consulta: 10/11/2015]

Capítulo VI

discográficos como *Spain* (2000, Universal) de Tomatito y Michael Camilo; y *Flamenco árabe* (2006) de Rafa el Tachuela y Hossam Ramzy.

Si Paco de Lucía representa la evolución a partir de la guitarra, Camarón de la Isla y Enrique Morente lo son desde el cante. Existen dos discos que marcaron un antes y un después en el flamenco: *La leyenda del tiempo* (1979, Philips) de Camarón y con la producción de Ricardo Pachón; y *Omega* (1996, El Europeo Música) de Morente & Lagartija Nick. Ambos cantaores eran conscientes de que estos trabajos no tendrían una buena aceptación en un primer momento, pero no por ello dejaron de hacerlo. Una voluntad que se manifiesta en Miguel Poveda con trabajos discográficos como *Desglaç* (2005, Discmedi) y *Poemas del Exilio. Rafael Alberti* (2008, Harmonia Mundi). Estos cantantes también podrían ser incluidos en la tendencia de voces masculinas.

Desde el mundo árabe nos encontramos ante las figuras de Anouar Brahem, Rabih Abou-Khalil y Dhafer Youssef. Músicos que han acercado los *maqams* árabes al jazz mediante el *oud*, un

Tendencias musicales

instrumento mítico dentro del mundo árabe. Esta relación entre música árabe y jazz también es explorada por el trompetista y pianista Ibrahim Maalouf. Todos ellos han internacionalizado la música árabe y la han acercado al público occidental. Anouar Brahem ha colaborado en muchas ocasiones con el productor Manfred Eicher y de su discografía destacan discos como *Barzack* (1991, ECM), *Astrakan Café* (2000, ECM) y *Le Voyage de Sahar* (2006, ECM). Rabih Abou-Khalil es uno de los pioneros de este tipo de propuestas musicales, de entre sus primeros su discos podemos nombrar *Nafas* (1988, ECM), *Rooy's & Sproud* (1990, MMP) y *Tarab* (1993, Enja Records).

En cuanto a Turquía, encontramos a músicos como Burhan Öcal, Omar Faruk, Okay Temiz y Hüsnü Senlendirici. El percusionista Okay Temiz es el gran precursor, colaborando con Don Cherry en *Orient* (1973, BYG Records). Por su parte, Omar Faruk ha colaborado estrechamente con el productor estadounidense Brian Keane. No obstante, actualmente el clarinetista Hüsnü Senlendirici es el gran representante gracias a su estilo que combina músicas tradicionales y populares turcas con el jazz .

Capítulo VI

En el año 1998 colaboró junto con su banda Laço Tayfa en la grabación de *In the Buzzbag* (1998, Doublemoon) del colectivo estadounidense Brooklyn Funk Essentials; y en el año 2005 publicó su primer trabajo en solitario, *Hüsn-ü-Klarnet* (Doublemoon). De forma paralela, compagina su actividad en solitario con Taksim Trio. Un ejemplo perfecto de combinación entre jazz, música árabe y turca lo tenemos en el tema *39th Gülay, to Istanbul* (2013) de Dhafer Youssef, donde colabora Hüsnü Senelendirici⁶³.

Dentro de esta tendencia también nos encontramos ante la particular propuesta musical de Thierry Robin, instrumenta francés de cuerda pulsada que combina *gypsy jazz* con músicas de diferentes partes del Mediterráneo y del mundo. Buena muestra de ellos son sus trabajos de estudio como por ejemplo *Gitans* (1993, Silex) y *Un ciel de cuivre* (2000, Naïve). Este último disco contiene el tema *Django a Bagdad*⁶⁴.

⁶³ https://www.youtube.com/watch?v=OY_bi_2yikU [Consulta: 10/11/2015]

⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=PMdA5lhT24Y> [Consulta: 10/11/2015]

El jazz también tiene otros grandes nombres en relación con el Mediterráneo, como por ejemplo: Paolo Fresu, Daniele Sepe, Enzo Favata, Enzo Avitabile, Tamara Obrovac, Mode Plagal, Ivo Papasov, Le Trio Joubran y Renaud Garcia-Fons.

6.2.6. Folk y músicas tradicionales: A Filetta, Goran Bregovic y Lo'Jo.

En esta tendencia musical el eje de conexión lo encontramos en aquellas propuestas musicales que parten de músicas tradicionales y del folk.

El grupo vocal corso A Filetta fue fundado en el año 1978 por Jean Claude Acquaviva. Su repertorio se basa en canciones tradicionales corsas junto a composiciones propias. Su trayectoria profesional está marcada por un inconfundible estilo que combina el respeto por la tradición con la evolución de las polifonías corsas. Su disco *Mediterraneo Mistico* (2011, ECM) junto a Paolo Fresu y Daniele Bonaventura es un claro ejemplo de este espíritu; así como su colaboración con la cantante libanesa Fadia Tomb El-Hage interpretando conjuntamente el programa “Conversaciones:

Capítulo VI

Dialogo entre el este y el oeste”. A Filetta concede la palabra a formaciones vocales como los también corsos I Muvrini, los occitanos Lo Cor de la Plana y los sardos Tenores de Bitti. Formaciones que defienden y reivindican un sentido de la localidad que no teme enfrentarse a las presiones externas y que encuentran en la world music un campo de expresión y difusión tanto de su patrimonio cultural como de sus reivindicaciones.

El músico Goran Bregovic, conocido por sus colaboraciones con el cineasta Emir Kusturica, es todo un referente de la música balcánica adaptada para un público internacional, así como de un ideario pan-balcánico. Bregovic, en muchas ocasiones, rinde homenaje a la música de las comunidades romaníes. Buenos ejemplos de su propuesta musical son *Ederlezi* (1998, Mercury), el título del disco se corresponde con el de una conocida canción folclórica de la comunidad romaní, en este disco cuenta con la colaboración de Iggy Pop, Cesaria Evora y Ofra Haza; en *Tales and Songs from Weddings and Funeral* (2002, Mercury); o en *Champagne for Gypsies* (2012, Music Star Production). Bregovic también es partícipe de la

Tendencias musicales

conexión entre Turquía y los Balcanes a través de las prácticas musicales de las comunidades romaníes. Un ejemplo de ello es su colaboración con Sezen Aksu en el disco *The Wedding And The Funeral* (1997, Raks Müzik). Esta conexión también la encontramos en el caso del clarinetista turco-romaní Selim Sesler con su disco *Anatolian Wedding* (2006, Doublemoon). Este mismo músico había publicado anteriormente el disco *Kesan'a Giden Yollar-Regional And Roman [Gypsy] Music From Thrace* (2000, Kalan Müzik). En esta misma línea encontramos los trabajos de Burhan Öcal & The Trakya All Stars sobre el repertorio de la música romaní en Tracia. Cabe señalar que los músicos romaníes ocupan un lugar destacado en la escena musical turca y en muchas ocasiones están asociados con la música *fasil*. Esas propuestas musicales entroncan con el imaginario que se aplica a Fanfarre Ciorcalia y Taraf de Haïdouks, formaciones que recogen la tradición de los *lautari* rumanos y cuyos discos son producidos por el belga Stephen Karo; a Esmá Redezpova y Kocani Orkestar; a Fanfara Tirana; a Boban y Marko Markovic Orkestar; etc. En algunas ocasiones, la industria de la world music tiende a combinar estas prácticas

Capítulo VI

musicales con la música klezmer, pudiendo dar lugar a confusiones.

Por su parte, Lo'Jo representa aquellos músicos que combinan elementos de músicas tradicionales propios con elementos de otras prácticas musicales, especialmente las del Norte de África y las de músicas populares urbanas, en busca de nuevas sonoridades. Una búsqueda que Lo'Jo presenta en trabajos como *Fils de Zamal* (1993, FNAC Music); *Mojo Radio* (1997, Emma Productions) donde colaboraron con el productor Justin Adams; y *Bazar Savant* (2005, Emma Production). El reconocimiento internacional que ha recibido Lo'Jo por parte de la crítica es compartido por la formación española Radio Tarifa. De ésta última destaca toda su discografía, compuesta por: *Rumba argelina* (1993, Ariola) producido por Juan Alberto Arteche; *Temporal* (1996, Nonesuch); *Cruzando el río* (2000, Nonesuch); y *Fiebre* (2003, BMG), producido por Nick Gold. Otras propuestas musicales destacadas son las de formaciones como Agricantus, Spaccanapoli, y L'Ham de Foc; al igual que la de instrumentistas como el intérprete de ney Kudsi

Erguner y el intérprete de cuerda pulsada Erkan Ogur.

Dentro de esta tendencia también incluyo propuestas como la de Luis Delgado con su disco “*El hechizo de Babilonia*” (2000, Intuition Records), el cual está inspirado en la poesía femenina andalusí de los siglos X y XI. Esta clase de propuestas musicales no se corresponden exactamente con el planteamiento de músicas tradicionales, pero sí que responden a una exploración, recreación e interpretación de unas prácticas musicales asociadas con la cultura “clásica” árabe. Propuestas musicales con escasa presencia tanto en la escena de la world music como en la escena de la música antigua europea, donde posiblemente podrían participar. Sin embargo, los WMCE recogen algunos nombres además de Luis Delgado, como por ejemplo el de la Ensemble Al Kindi.

6.3. Reflexiones finales.

La diversidad de propuestas musicales incluidas en cada tendencia musical se corresponden con la multiplicidad de prácticas musicales que podemos encontrar en el ámbito mediterráneo. Algunas de estas propuestas musicales contienen elementos que les ofrecen la posibilidad de estar en una o en varias tendencias musicales. Por este motivo, los criterios empleados para poder establecer estas tendencias musicales de fondo permiten la circulación entre las mismas.

Esta propuesta recoge las características señaladas por Gofredo Plastino sobre la música mediterránea. Éstas son:

- “the use of musical forms, songs, musical instruments of the Mediterranean in popular musics (Mediterranean and otherwise);
- the use of popular music instruments and languages in the different musical cultures of the Mediterranean;

Tendencias musicales

- the grouping of the popular musics of the Mediterranean under the title of “world music”, and the characteristics of what has sometimes been defined and is sometimes recognized as “Mediterranean world music”;
- the generation of discourses on “Mediterranean music”, including those resulting from a globalization of musical languages;
- “Mediterranean music” as an element of the musical identity of young Mediterranean people;
- and some of the concepts and questions relating to musical globalization in a complex area such as the Mediterranean” (2001: 18).

De este modo, podemos reflejar y percibir mejor la presencia de aquellos elementos musicales y extra-musicales que participan en la escena de la world music en el Mediterráneo. Una escena que ofrece una aproximación sonora del Mediterráneo basada en la confluencia, en el encuentro y en el contacto. Procesos que influyen en la elaboración de propuestas musicales por parte de los músicos y que la industria de la world music identifica y proyecta

Capítulo VI

como una manifestación sonora del Mediterráneo. Una muestra de ello es la descripción sobre la etiqueta Mediterráneo que la discográfica Piranha publica en su página web. Para este sello, la categoría Mediterráneo abarca: “Arab rock – Carte de Sejour. Rembetiko nuevo – Nikos Papazoglou. International protest songs beyond all stylistic boundaries – Daniele Sepe. Piano Oriental –Maurice el Medioni. Sephardic songs from the Balkans – Ruth Yaakov. Judeo-Moroccan mawal – Emil Zrihan. Balkan music from folk to contemporary modern – Boris Kovac. Pan-European ethno-hip-hop –Watcha Clan. Electronic lounge pop – Sonia Brex. The fine art of the carinet in all possible nuances –Balkan Clarinet Summit”⁶⁵.

Resulta significativo el papel que desempeñan productores musicales externos al Mediterráneo en algunas de las propuestas musicales que conforman la escena de la world music en el Mediterráneo. En este sentido, es reseñable el papel de productores británicos como Steve Hillage y Justin Adams; productores alemanes como Manfred Eicher; y

⁶⁵ <http://www.piranha.de/piranha/mediterranean> [Consulta: 10/11/2015]

Tendencias musicales

estadounidenses como Bill Laswell, Nick Gold y Don Wass. Productores que comparten espacio con productores españoles, italianos, franceses, turcos, tunecinos, etc. Muchos de ellos proceden de las escenas del rock y del jazz, aportando influencias que pueden enriquecer las propuestas musicales, pero que al mismo tiempo, también las pueden asociar con lo exótico. Un ejemplo de esto es la presencia de secciones de cuerda procedentes de Egipto que aportan un toque “oriental”. Secciones de cuerda que acostumbra a utilizar Steve Hillage como se puede escuchar claramente en el disco *1,2,3 Soleils* (1998, Barclay) y en algunos de los temas que ha producido para Khaled y Rachid Taha. Estos ejemplos son una clara muestra del proceso de ecualización musical al que han sido sometidos algunos músicos con el fin de poder acceder a la escena global. Procesos que no sólo están pensados en satisfacer las demandas de un público occidental, sino también a determinadas audiencias de la diáspora que alimentan su vinculación con los lugares de origen mediante la evocación y la nostalgia. Por el contrario, observamos que productores como por ejemplo Smadj apuestan por una producción musical más atrevida, pero que al

Capítulo VI

mismo tiempo se adapte tanto a los gustos de audiencias activas como a los de audiencias potenciales. Otro ejemplo es el greco-libanés Michel Eleftheriades, productor de Hanine & Son Cubano y de Tony Hanna & The Yugoslavian Gipsy Brass Band. Propuestas musicales particulares que conectan las sonoridades árabes con las de otras latitudes. Un productor que parte del fetiche y de lo exótico pero desde su propia perspectiva.

Uno de los activos de la world music es la búsqueda de novedades musicales. Una actitud compartida por muchos programadores y festivales. En este sentido, vemos como el Festival de Musiques Métisses d'Angoleûme participa de esta opinión, añadiendo que entre los objetivos de su programación se encuentra el descubrimiento de músicos talentosos; y el favorecer el encuentro de culturas, abriendo un campo capaz de contrarrestar la homogeneización de estéticas. Una programación que ha de permitir que "le public du festival peut y découvrir des musiques qui harmonisent tradition et

Tendencias musicales

modernité grâce au mariage des instruments
acoustiques aux nouvelles technologies musicales”⁶⁶.

La funcionalidad de las tendencias musicales expuestas es posible gracias a su amplia flexibilidad, una característica que implica la no exclusión o rechazo de algunas propuestas musicales. De todos modos, lo más importante no es aplicar estas tendencias como una herramienta ortodoxa y hermética, todo lo contrario, su función es facilitar una mejor comprensión de cómo y por qué se catalogan y se posicionan ciertas propuestas musicales dentro de la escena de la world music. Una escena que se dota de coherencia gracias a la construcción y proyección de una imagen sonora del Mediterráneo, la cual refuerza el sentido de una aparente unidad geográfico-cultural para mostrar posteriormente una multitud de matices. El Mediterráneo responde a un constructo abstracto y a una sensación, todos somos conscientes de que es muy genérico hablar de cocina mediterránea, de música mediterránea, aún así lo empleamos porque responde a nuestras expectativas iniciales de

⁶⁶ http://www.musiques-metisses.com/le_festival [Consulta: 10/11/2015]

Capítulo VI

comprensión e identificación de algo que escuchamos y sentimos.

Todas las tendencias musicales comentadas asumen que todas las propuestas musicales necesitan de una etiqueta por parte de la industria musical. Ésta requiere de un instrumento que le permita vender e identificar su producto ante el público. Sin embargo, estas etiquetas no han de circunscribir una propuesta musical en un marco cerrado. Por el contrario, éstas han de permitir que las propuestas musicales puedan fluir sin trabas dentro del contexto de la globalización. Los sonidos viajan entre espacios y en la world music esto es posible.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA WORLD MUSIC EN EL MEDITERRÁNEO (1987-2007): 20 AÑOS DE ESCENA MUSICAL,
GLOBALIZACIÓN E INTERCULTURALIDAD

Rubén Gómez Muns

Conclusiones

La escena de la world music en el Mediterráneo argumenta y justifica la creación de una imagen sonora concreta, la cual engloba una amplia diversidad de propuestas musicales que podemos asociar con esta área. Propuestas musicales que se aprovechan de esta conexión mediterránea para poder establecer puentes de acercamiento y de contacto pero procurando respetar su pertenencia local. La evocación sonora del Mediterráneo en la world music se podría definir como la combinación de dos elementos: un momento en el sonido y un tiempo en el sonido. Dos conceptos que nos permiten captar el conjunto de significados y asociaciones que nos expresa la música dependiendo del momento en qué lo hagamos y en qué espacio estemos ubicados. Al mismo tiempo, esta bidimensionalidad del sonido no sólo es para el oyente, es para todos los agentes que participan de la construcción significativa de esta imagen sonora, así como en la configuración de esta escena musical. Dentro de esta bidimensionalidad, e

Conclusiones

mérito del Mediterráneo como idea lo encontramos en la capacidad evocadora de su imaginario. Una característica que es consecuencia directa de tres ideas:

- El Mediterráneo es un punto de contacto y cruce.
- El Mediterráneo es un entramado complejo que ofrece y reconoce espacios para lo local.
- El Mediterráneo ofrece conexiones con los flujos de la globalización.

Ideas amarradas por el Mediterráneo, el cual es interpretado como una entidad unitaria que es al mismo tiempo generadora y receptora de significados. Una conceptualización que le permite enfrentarse a las presiones que pretenden erosionarlo. Esta fortaleza se manifiesta en tres elementos:

- La dimensión mítica.
- La dimensión idealizada.
- La dimensión práctica.

Conclusiones

Dimensiones que se proyectan en una imagen sonora que la world music asume y construye en su favor. Por este motivo, la world music en el Mediterráneo engloba una gran cantidad de músicos y propuestas musicales, representando de este modo múltiples sensibilidades, modalidades y significados que podemos encuadrar mediante tendencias musicales. Éstas nos permiten combinar tanto el criterio geográfico como el criterio estrictamente de estilo y género musical. Las tendencias musicales destacan por su transversalidad y su flexibilidad al partir de la idea de que la world music cataloga músicos y propuestas musicales. Un punto de partida que permite reconocer el conjunto de elementos musicales y extra-musicales que participan dentro de esta categoría. Del mismo modo, ayuda a percibir mejor como la diversidad de propuestas musicales que encontramos dentro de la escena de la world music en el Mediterráneo desprenden tanto autenticidad, como eclecticismo y sincretismo. Por este motivo, la escena de la world music en el Mediterráneo se caracteriza por:

Conclusiones

- Reconocer el Mediterráneo como un gran espacio de comunicaciones, intercambios, contactos e influencias.
- El uso transversal de formas musicales, canciones e instrumentos musicales del Mediterráneo.
- Reconocer e identificar determinadas propuestas musicales como una manifestación propia del Mediterráneo dentro de la world music.
- El desarrollo de discursos sobre la música mediterránea dentro del contexto de la globalización.
- La música mediterránea forma parte del discurso identitario en torno al Mediterráneo desarrollado por determinados agentes.
- Asumir la multiplicidad de identidades y ofrecer un espacio de proyección de lo local.
- La reivindicación de una unidad basada en la diversidad y en la interculturalidad.

Estas propuestas musicales son susceptibles de formar parte de un canon musical asociado con el Mediterráneo, el cual es construido por diferentes agentes que a su vez establecen un *mainstream* de

Conclusiones

la world music en el Mediterráneo. En este sentido, la contastación de este *mainstream* se encuentra en dos factores: la presencia continuada de un número determinado de músicos en festivales, charts de radio, galardones, etc.; y en la consideración por parte de un número significativo de agentes de que éstos son figuras principales de esta escena musical. En este proceso los agentes occidentales desempeñan un papel principal al ser ellos los que gestionan la gran mayoría de los medios de comunicación, los sellos discográficos y los festivales más destacados. Al mismo tiempo, entre ellos sobresalen los vinculados con Francia, un país que no sólo aporta músicos y medios, sino que también acoge una amplia variedad de representantes procedentes del Magreb que han desarrollado una carrera profesional en el sector musical francés. En esta escena también podemos observar como ocupan un lugar destacado muchos músicos vinculados con España, Grecia, Italia, Turquía y los países balcánicos. Además, un número destacado de estos músicos cabalgan entre la escena de la world music y la escena del jazz, compartiendo ambas algunos espacios, especialmente en los festivales. También es

Conclusiones

remarcable el papel realizado por productores británicos y estadounidenses procedentes del rock y del jazz, junto a otros como franceses, belgas y alemanes. Productores que han compartido espacio con españoles e italianos, y que progresivamente han ido colaborando con productores musicales procedentes de todos los países del ámbito mediterráneo. Aún así, su capacidad de influencia es muy alta. Otro elemento a resaltar es cómo la escena de la world music sirve como trampolín hacia la escena global de algunas prácticas musicales, y como para otras, es un complemento importante para su proyección y difusión, como es el caso de los músicos que parten del flamenco.

La escena de la world music en el Mediterráneo asume una imagen sonora capaz de combinar tradición y modernidad, así como conectar lo local con lo global. Características presentes por ejemplo en el disco *Külliyat*⁶⁷ (2006, Doublemoon) de Orient Expressions y Sabahat Akkiraz. Un escena que amplifica la proyección de Idir, representante del folk de la Cabília, quien publicó *La France des*

⁶⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=-9xypWPlz74> [Consulta: 10/11/2015]

Conclusiones

couleurs (2007, Saint George), un disco compuesto por duetos con músicos tan diversos como Noa, Akhenaton, Zaho, Rim'K y Sniper. Un disco donde cada músico conjuga su estilo con el del otro y que conecta tanto a Idir como a sus colaboradores con audiencias intergeneracionales. Otra muestra de ello es la propuesta musical de Enzo Avitabile & Bottari, la cual está compuesta por melodías y ritmos mediterráneos procedentes de la tradición campestre de los Bottari que son filtradas mediante el sello personal de Enzo Avitabile⁶⁸. Una escena capaz de que lo exótico no se convierta en algo negativo, sino todo lo contrario, siendo éste percibido como un elemento nuevo que enriquece y aporta color como sucede en *Desert Rose*⁶⁹ (1999) de Sting con Cheb Mami. La world music es consciente de los riesgos y trampas del exotismo y de la comercialización de la diferencia, pero algunos músicos se sirven de éstos para poder acceder a esta escena musical, si no lo hicieran de este modo, les resultaría más difícil.

⁶⁸ <https://www.auditori.cat/es/enzo-avitabile-e-i-bottari> [Consulta: 10/11/2015]

⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=5ECFEJFI1LA> [Consulta: 10/11/2015]

Conclusiones

Podemos observar cómo la escena de la world music en el Mediterráneo está siendo interpelada respecto a su necesidad de cambio. Algunos agentes que han tenido poco espacio están reclamando que se les ofrezca la posibilidad de tener una mayor incidencia. En este sentido, en Marruecos se celebra la feria Visa for Music, Africa Middle East Meeting desde el año 2014, la cual es la primera feria profesional de música que tiene como propósito fomentar en exclusiva la visibilidad internacional de músicos procedentes de África y Oriente Medio. El director y fundador de esta feria es Brahim El Mazned, quien también es el director artístico del Festival Timitar y secretario del EFWMF.

La escena de la world music participa del discurso que apuesta por reconocer la multiplicidad con el objetivo de hacer frente a las demandas de lo local y de aquellos espacios intermedios que fluyen entre este espacio y lo global. La multiplicidad ha encontrado, o al menos apunta a ello, en el cosmopolitismo una herramienta capaz de rearticular las capacidades de agencia y mediación que podemos encontrar dentro de esta escena.

Conclusiones

El cosmopolitismo mediterráneo de carácter abierto e integrador ofrece un nuevo escenario donde los diferentes imaginarios pueden moverse con mayor libertad siempre y cuando respeten el sentido de unidad que les otorga la pertenencia al imaginario mediterráneo. La escena de la world music en el Mediterráneo ante esta situación no cesa en la búsqueda de nuevas propuestas musicales que ayuden a reforzar este imaginario y las cuales conviven con nombres consagrados como por ejemplo: A Filetta, Khaled, Goran Bregovic, Maria del Mar Bonet, Mercan Dede, Natacha Atlas, Ojos de Brujo, Rachid Taha, Savina Yannatou y Yasmin Levy. Músicos que junto a sus propuestas musicales forman parte del canon sonoro mediterráneo que fomenta, promociona y engloba esta escena musical.

Este trabajo académico muestra la complejidad de esta escena musical, al mismo tiempo que reconoce la diversidad musical y cultural del Mediterráneo y observa el modo en que ésta participa en los flujos culturales de la globalización. Espero que este trabajo sea de ayuda para todas aquellas investigaciones futuras que tengan como objeto esta temática.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA WORLD MUSIC EN EL MEDITERRÁNEO (1987-2007): 20 AÑOS DE ESCENA MUSICAL,
GLOBALIZACIÓN E INTERCULTURALIDAD

Rubén Gómez Muns

Bibliografía

Sección A. Libros, capítulos de libro y artículos.

- ABULAFIA, David. 2006. "Introducción. ¿Qué es el Mediterráneo?". En *El Mediterráneo en la Historia*, ed. D. Abulafia. Barcelona: Crítica.
- _____ 2005. "Mediterraneans". En *Rethinking the Mediterranean*, ed. William V. Harris, 64-93. Oxford: Oxford University Press.
- ADELL, Joan-Elies. 1997. "La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 3, <<http://www.sibetrans.com/trans/>>, [Consulta: 10/11/2015].
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. 1993. "The culture industry: enlightenment as mass deception". En *The Cultural Studies Reader*, ed. S. During, 31-41. London and New York: Routledge.
- ALBERA, Dionigi. 2006. "The Mediterranean as an anthropological laboratory". *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, Nº16: 215-232.

Bibliografía

- ANTHIAS, Floya. 2001. "New hybridities, old concepts: the limits of 'culture'". *Ethnic and Racial Studies*, Vol. 24, No. 4: 619-641.
- AROM, Simha; MARTIN, Denis-Constant. 2006. "Combiner les sons pour réinventer le monde. La World Music, sociologie et analyse musicale". *L'Homme*, 177-178: 155-178.
- ANDERSON, Ian. 2000. "World Music History". *fRoots* 201, March, <http://www.frootsmag.com/content/features/world_music_history/>, [Consulta: 10/11/2015].
- APPADURAI, Arjun. 2001. *La Modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- ASSIR, Serene. 2004. "Big bucks, big labels". *Al-Ahram Weekly*. 30/12.
- AUBERT, Laurent. 2007. *The music of the other: new challenges for ethnomusicology in a global age*. Burlington, VT, and Aldershot, UK: Ashgate Publishing.
- AUGÉ, Marc. 2004. *¿Por qué vivimos?. Por una antropología de los fines*. Barcelona: Gedisa editorial.

Bibliografía

- _____ 1998. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- AYDOUN, Ahmed. 2001. *Musiques du Maroc*. Casablanca, Marseille: EDDIF / Autre Temps.
- BARAÑANO, A.; MARTÍ, J.; et al. 2003. "World Music, el folklore de la globalización?". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 3, <<http://www.sibetrans.com/trans/>>, [Consulta: 10/11/2015].
- BAKER, Sarah; et al. (eds.) 2013. *Redefining Mainstream Popular Music*. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- BARKER, Chris. 2004. *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications.
- BARNARD, Anne. 2013. "Amid Turmoil, Lebanese Music Festival Presses On". *The New York Times*, 07/08, Music section.
- BAUMANN, Max Peter. 2001. "Festivals, Musical Actors and Mental Constructs". *The world of music*. Vol. 43 (2+3): 9-29.
- BAUMAN, Zygmunt. 2009. *Tiempos Líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets Editores.

Bibliografía

- _____ 2003. "De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad". En, *Cuestiones de identidad cultural*, eds. S. Hall y P. du Gay, 40-68. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu.
- BELTRÁN, Joaquín. 2005. *La interculturalitat*. Barcelona: Editorial UOC.
- _____ 2003. "El nou valor de la diferencia". En *Interculturalitat. Bases antropològiques, socials i polítiques*, coord. A. Ros, 17-57. Barcelona: Editorial UOC i Editorial Pòrtic.
- BEN JELLOUN, Tahar. 2011. *La primavera árabe. El despertar de la dignidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- BENNETT, Andy. 2005. *Culture and Everyday Life*. London: Sage.
- _____ 2004. "Consolidating the Music Scenes Perspective", *Poetics*, 32: 223-34.
- BENNET, David. 1998. "Introduction". En *Multicultural States. Rethinking difference and identity*, ed. D. Bennet, 1-26. London y New York: Routledge.
- BERIAIN, Josetxo. 2002. "Modernidades múltiples y encuentro de civilizaciones". *Papers* 68: 31-63.

Bibliografía

- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. 1968. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- BEYHOM, Amine. 2007. "Des critères d'authenticité dans les musiques métissées et de leur validation". *Filigrane*, N°5: 63-91.
- BHABA, Homi K. 2003. "El entre-medio de la cultura". En *Cuestiones de identidad cultural*, eds. S. Hall y P. du Gay, 94-106. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu.
- _____ 1994. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- BILBENY, Norbert. 2007. *La identidad cosmopolita. Los límites del patriotismo en la era global*. Barcelona: Kairós.
- _____ 2002. "La possibilitat d'un diàleg entre cultures". En *Per una ètica intercultural. Reflexions interdisciplinàries*, ed. N. Bilbeny, 25-37. Barcelona: Editorial Mediterrània.
- BIRRELL, Ian. 2012. "The term 'world music' is outdated and offensive". *The Guardian*, 22/03, World music. Music blog.

Bibliografía

- BITHELL, Caroline. 2001. "Telling a Tree by its Blossom: Aspects of the evolution of musical activity in Corsica and the notion of a traditional music of the twenty-first century". *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, N°6, <http://www.umbc.edu/MA/index/ma_ind.htm>, [Consulta: 10/11/2015].
- _____ 1996. "Polyphonic Voices: National Identity, World Music and the Recording of Traditional Music in Corsica". *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 5: 39-66.
- BLACKING, John. 2006. *¿Hay música en el hombre?*. Madrid: Alianza Editorial.
- BOHLMAN, Philip V. 2013. "Johann Gottfried Herder and the global moment of world-music history". En *The Cambridge History of World Music*, ed. P.V. Bohlman, 255-276. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ 2002. *World music: very short introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Bibliografía

- _____ 1997. "Music, Myth and History in the Mediterranean Diaspora and the Return to Modernity". *Ethnomusicology Online* 3, <<http://www.umbc.edu/eol/3/bohlman/>>, [Consulta: 10/11/2015].
- BOJINOVIC FENKO, Ana. 2010. "The Balkans as a part of the Mediterranean region: political-historical contextualization of the recent shift in regional governmental relations". *Journal of Comparative Politics*, Vol. 3, Issue 1: 70-100.
- BORN, Georgina. 2010. "The social and the aesthetic: for a post-Bourdeuian theory of cultural production". *Cultural Sociology*, Vol. 4 (2): 171-208.
- BORN, Georgina; HESMONDLHALG, David. 2000. "Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music". En *Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*, eds. G. Born y D. Hesmondhalg, 1-58. Berkeley: University California.

Bibliografía

- BRANDNER, Rudolf. 1999. "Interculturality: a philosophical approach". Colloquium "Towards a Constructive Pluralism". Organizado por la UNESCO, París.
<<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001146/114621eo.pdf>>, [Consulta: 10/11/2015].
- BRAUDEL. Fernand. 2006. "La larga duración". *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, Núm. 5: 1-36. [1979. Capítulo 3 "La larga duración". En *La Historia y las Ciencias Sociales*. Madrid: Alianza Editorial (4^o Edición). Obra original: 1958. "Histoire et sciences sociales: la longue durée". *Annales E.S.C.*, nº. 4: 725-753.]
- BRENNAN, T. 2001. "World Music does not exist". *Discourse*, 23, 1: 44-62.
- BROUGHTON, Simon; et al. 2006. *The Rough Guide to World Music. Africa & Middle East*. London: Rough Guides.
- BULL, Michael; BACK, Les. 2003. "Introduction". En *The Auditory Culture Reader*, eds. M. Bull y L. Back, 1-18. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury publishing.
- BURKHALTER, Thomas. 2013. *Local Music Scenes and Globalization: Transnational Platforms in Beirut*. New York: Routledge.

Bibliografía

- BURKE, Peter. 2010. *Hibridismo Cultural*. Madrid: Akal.
- _____ 2000. *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ 1993. "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro". En *Formas de hacer Historia*, ed. P. Burke. Madrid: Alianza Editorial.
- BYRNE, David. 1999. "I hate World Music". *The New York Times*. 03/10.
<http://www.davidbyrne.com/archive/news/press/articles/I_hate_world_music_1999.php>, [Consulta: 10/11/2015].
- ÇAGLAR, S.; ÇAKAR-MENGÜ, S. 2009. "Media Groups and Their Market Shares in Turkey during Globalization". *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, vol. XI, nº2,
<<http://www.seer.ufs.br/index.php/epitic/article/view/136>>, [Consulta: 10/11/2015].
- CAMUS, Albert. 1937. "La cultura indigène- La nouvelle culture mediterranéene". *Jeune Méditerranée*, nº I, avril.
<<http://marenostrumarcadia.org/index.php/philosophie/51-camus-la-culture-indigene-la-nouvelle-culture-mediterraneenne>>, [Consulta: 10/11/2015].

Bibliografía

- CARAVACA, Rubén; AGUDO, Yolanda. 2007. *La Guía de las Músicas del Magreb*. Madrid: Asociación Cultural Fabricante de Ideas.
- CASTELLS, Manuel. 2004. "Globalización e identidad". *Tribuna Mediterrània* 6: 5-18.
- CATALANO, Roberto. 1999. *Mediterranean World-Music: Experiencing Sicilian- Arab sound*. Tesis doctoral. UCLA.
- CHAMBERS, Iain. 2014. "A Fluid Archive". Monografías CIDOB, <http://www.cidob.org/es/articulos/monografias/transculturality_and_interdisciplinarity/a_fluid_archive>, [Consulta: 10/11/2015].
- _____ 2008. *Mediterranean Crossings. The politics of an interrupted modernity*. Durham and London: Duke University Press.
- _____ 1994. *Migración, cultura e identidad*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu editores.
- CLIFFORD, James. 1994. "Diasporas". *Cultural Anthropology* 9 (3): 302-338.
- COHEN, Sara (1999). "Scenes". En *Key terms in popular music and culture*, eds. B. Horner y T. Swiss, 239-250. Oxford: Blackwell.

Bibliografía

- CONNELL, John; GIBSON, Chris. 2004. "World music: deterritorializing, place and identity". *Progress in Human Geography* 28, 3: 342-361.
- CONVERSI, Daniele. 2010. "The Limits of Cultural Globalisation". *Journal of Critical Globalisation Studies*, Issue 3: 36-59.
- COOPER, David; DAWE, Kevin. 2005. "Introduction". En *The Mediterranean in music. Critical perspectives, common concerns, cultural differences*, eds. D. Cooper, K. Dawe, xiii-xvi. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarecrows Press.
- CRUCES, Francisco. 2001. "Prólogo". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. F. Cruces, 9-15. Madrid: Editorial Trotta.
- DA COL, Giovanni. 2014. "A note from the editor. Turns and returns". *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4 (1): i-v.
- DAWE, Kevin. 1999. "Minotaurs or Musonauts? 'World Music' and Cretan Music". *Popular Music*, Vol. 18, Nº 2: 209-225.
- DEGIRMENCI, Koray. 2011. "Local music from out there: Roman (Gypsy) Music as World Music in Turkey". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 42, Nº1: 97-124.

Bibliografía

- _____ 2010. "Homegrown Sounds of Istanbul: World Music, Place, and Authenticity". *Turkish Studies*, 11: 2. 251-268.
- DE CARVALHO, José J. 2004. "La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas". En *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, eds. J. Martí y S. Martínez, 37-51. Madrid: Ministerio de Cultura.
- DE SURMONT, Jean-Nicolas. 2008. "From Oral Tradition to Commercial Industry: The Misunderstood Path of Popular Song". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 39, Nº 1: 73-92.
- DELANTY, Gerard. 2008. "La imaginación cosmopolita". *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, núm. 82-83: 35-49
- DRIESSEN, Henk. 2005. "Mediterranean port cities: Cosmopolitanism reconsidered". *History and Anthropology*, Volume 16, Issue 1: 129-141.
- EAGLETON, Terry. 2001. *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Bibliografía

- EDGELL, Alvin G. 2003. "Gobalization and Cultural Encounters". *International Third World Studies Journal and Review*. Volume XIV: 1-10.
- ELIAS, Norbert. 1994. *Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*. Barcelona: Ediciones Península.
- ERLMANN, Veit. 1996. "The Aesthetics of the Global Imagination. Reflections on World Music in the 1990s". *Public Culture* 8: 467-487.
- _____ 1993. "The Politics and Aesthetics of Transnational Musics". *The world of music*, 35 (2): 3-15.
- FABRI, Franco. 2001. "Nowhere Land: the construction of a 'Mediterranean' identity in Italian popular music". *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*. Nº6, <http://www.umbc.edu/MA/index/ma_ind.htm>, [Consulta: 10/11/2015].
- FEATHERSTONE, Mike. 1991. *Consumer Culture & Postmodernism*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- _____ 1990. *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.

Bibliografía

- FELD, Steven. 2002. "Una Nana Dulce para la "Música del Mundo". *Música oral del Sur: revista internacional*, No 5: 185-208.
- FOCK, Eva. 1997. "Music – Intercultural Communication?. Micro-Musics, World Music and Multicultural Discourse". *NORDCON-Information om medie-och kommunikationsforskning Norden*, Nº 4: 55-65.
- FOUCE, Héctor. 2010. "De la crisis del mercado discográfico a las nuevas prácticas de escucha". *Comunicar*, nº34, v. XVII: 65-72.
- FRACILE, Nice. 2003. "The 'Aksak' Rhythm, a distinctive feature of the Balkan Folklore". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44/1-2. 197-210.
- FREY, Bruno. 2000. *Economía del Arte*. Colección Estudios Económicos, nº 18. Barcelona: La Caixa.
- FRISHKOPF, Michael A. 2010. "Introduction: Music and Media in the Arab World and Music and Media in the Arab World as Music and Media in the Arab World: A Metadiscourse". En *Music and Media in the Arab World*, ed. M. Frishkopf, 1-50. Cairo: American University in Cairo Press.

Bibliografía

- FRITH, Simon. 2001. "Hacia una estética de la música popular". En *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*, ed. F. Cruces, 413-436. Madrid: Editorial Trotta.
- _____ 2001. "Pop music". En *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, eds. S. Frith, W. Straw and J. Street, 93-108. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ 2000. "The discourse of world music". En *Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*, eds. G. Born y D. Hesmondhalg, 305-322. Berkeley: University California Press.
- _____ 1998. *Performing Rites: on the value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University.
- GALILEA, Carlos. 2005. Sonido multicolor. *El País*, 28/08.
- _____ 2005. "Sezen Aksu, la diva del pop de Turquía". *El País*, 10/07.
- _____ 1992. "Peter Gabriel: El arte y la música sons instrumentos eficaces contra el racismo", *El País*, 07/05.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1999. *La Globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.

Bibliografía

- _____ 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México: Grijalbo.
- GARCÍA MARTÍNEZ, José M. 2002. *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo.* Madrid: Alianza Editorial.
- GARCÍA-SOLER, Jordi. 2005. "Maria del Mar Bonet y su disco más mágico, 'Amic, amat'". *El País*, 04/03.
- GAROFALO, Reebe. 1993. "Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism". *The World of Music* 35: 16-32.
- GAY, Paul du; et al. 1997. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman.* London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications and The Open University.
- GEA, Miguel Ángel. 1989. "El festival WOMAD 89 se celebrará en Barcelona del 20 al 30 de julio". *El País*, 05/07.
- GIBSON, Timothy A. 2000. "Beyond Cultural Populism: Notes Toward the Critical Ethnography". *Journal of Communication Inquiry* 24:3. 253-273.

Bibliografía

- GILMORE, David D. 1982. "Anthropology of the Mediterranean Area". *Ann. Rev. Anthropology* 11: 175-205.
- GIANNATTASIO, Francesco. 2000. "L'esthétique e(s)t le marché: quelques réflexions sur le commerce de la world music". *TRANS-Revista Transcultural de Música*. Nº5, <<http://www.sibetrans.com/trans/>>, [Consulta: 10/11/2015].
- GÓMEZ, Rubén. 2012. "La *world music* y su dimensión cosmopolita". En *Música e Saberes em Trânsito Musics and Knowledge in Transit*, ed. S. Moreno, P. Roxo e I. Iglesias. Proceedings XI Congreso SIBE. Lisboa: Edições Colibri (DVD).
- _____ 2009a. "World Music: algo más que una etiqueta". En *Actas de las Jornadas sobre música e interculturalidad*, ed. E. Contreras. Salamanca: Conservatorio Superior de Música de Salamanca y Universidad de Salamanca (DVD).
- _____ 2009b. "Recopilatorio World Music de Catalunya: un ejemplo de promoción internacional del Institut Català de les Indústries Culturals". En *Actas del VII Congreso Internacional ULEPICC Políticas de cultura y comunicación: creatividad, diversidad y bienestar*

Bibliografía

- en la Sociedad de la Información*. Vol. 2, 968-992. Madrid: ULEPICC.
- _____ 2008. "Samira Said. Un viaje desde Marruecos al mercado internacional pasando por Egipto". En *Experiència Musical, Cultura Global*, ed. J. Ayats y G. Ginesi, 45-58. Palma de Mallorca: Consell de Mallorca.
 - GÓMEZ, Rubén; PERUCHO Navarri, Anna 2008. "Identidades a Ritmo de Rap: El caso francés". En *Joves Pensant la Mediterrània*, ed. E. Olivé, 425-449. Tarragona: Publicacions URV.
 - GONZÁLEZ, José A. 2006. *Ser mediterráneos. La génesis de la pluriculturalidad cultural en la frontera líquida*. Granada: Al-Baraka.
 - GROSSBERG, L. 2003. "Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?". En *Cuestiones de identidad cultural*, ed. S. Hall y P. du Gay, 148-180. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu.
 - GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. 1992. "Beyond "culture": space, identity, and the politics of difference". *Cultural Anthropology*, Vol. 7, Nº. 1: 6-23.

Bibliografía

- GUERRA, Enrique. 2005. “Norbert Elias y Fernando Braudel: dos miradas sobre el tiempo”. *Argumentos*, Nº 49: 123-148.
- GUETTAT, Mahmud. 2005. “El patrimoni musical arabomusulmà”. En *La música àrab a la Mediterrània*, ed. J. Roma, 17-51. Barcelona: IEMED.
- GUIBAULT, Jocelyne. 1996. “Interpreting world music: a challenge in theory and practice”. *Popular Music*, Vol. 16/1: 31-44.
- _____ 1996. “*Beyond the World Music Label an Etnography of transnational music practices*”. Conferencia presentada en Konferez Groundig Music.
<<http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/guilbau.htm>>,
[Consulta: 10/11/2015]
- _____ 1993. “On Redefining the Local through World Music.” *The World of Music* (35) 2: 33-47.
- HALL, Stuart. 2003. “¿Quién necesita “identidad”?”. En *Cuestiones de identidad cultural*, ed. S. Hall y P. du Gay, 13-39. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu editores.

Bibliografía

- _____ (ed.).1997. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications and The Open University.
- _____ 1990. "The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities". *October*, Vol. 53, *The Humanities as Social Technology*: 11-23.
- _____ 1980. "Cultural Studies: two paradigms". *Media Culture Society*, 2: 57-72.
- HANNERZ, Ulf. 2006. "Two faces of cosmopolitanism: culture and politics". *Documentos CIDOB*. Serie: Dinámicas interculturales, N°7.
- _____ 1996. *Conexiones Transnacionales. Cultura, gente, lugares* Madrid: Ediciones Cátedra
- HARRINGTON, Lee; BIELBY, Denise. 2001. "Introduction". En *Popular Culture: Production and Consumption*, eds. L. Harrington y D. Bielby, 1-15. Malden, Mass.: Blackwell Publishers.
- HARRIS, Marvin. 1998. *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial.

Bibliografía

- HARVEY, David. 2004. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu Editores.
- HAYNES, Jo. 2005. "World music and the search for difference". *Ethnicities*, Vol. 5 (3): 365-385.
- HENNION, Antoine. 2003. "Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music". En *The Cultural Study of Music. A critical introduction*, eds. M. Clayton et al., 81-91. New York and London, Routledge.
- HENNION, Antoine; MEADEL, Cecile. 1986. "Programming music; radio as mediator". *Media Culture Society*, 8: 281-303.
- HERZFELD, Michael. 2005. "Practical Mediterraneism: Excuses for Everything, from Epistemology to Eating". En *Rethinking the Mediterranean*, ed. William V. Harris, 45-63. Oxford: Oxford University Press.
- _____ 1983. "Horns of the Mediterraneanist dilemma". *American Ethnologist*, Vol. 11, No3: 439-454.
- HERNÁNDEZ, Diego F. 2013. "El aniversario imposible del WOMAD". *La Provincia. Diario de Las Palmas*, 17/11.

Bibliografía

- HERNÁNDEZ Anel. 2010. “Reseña de ¿Qué es la historia cultural? de Peter Burke”. *Fronteras de la Historia*, vol. 15, Nº 2: 417-421.
- HIDALGO, Luís. 2006. “Nancy Ajram ofreció un concierto en el Sant Jordi para minorías”. *El País*, 11/09.
- HOBSBAWM, Eric. 2000. “Introducción: la invención de la tradición”. En *La invención de la tradición*, eds. E. Hobsbawm y T. Ranger, 7-21. Barcelona: Crítica.
- HOLLANDER, Marc. 2004. “Speech on the WOMEX award ceremony”.
<https://www.womex.com/realwomex/item.php?items_id=37>, [Consulta: 10/11/2015].
- HOOPER, Paul. 2007. *Understanding Cultural Globalization*. Cambridge: Polity Press.
- HORDEN, Peregrine; PURCELL, Nicholas. 2006. “The Mediterranean and ‘the New Thalassology’”. *The American Historical Review*, 111 (3). 722-740.
- HUDSON, Ray. 2006. “Regions and place: music, identity and place”. *Progress in Human Geography* 30, 5. 626-634.

Bibliografía

- HUBER, Alison. 2013. "Mainstream as Metaphor: imagining dominant culture". En *Redefining mainstream popular music*, eds. S. Baker et al., 3-12. London and New York: Routledge.
- ILCZUK, Dorota; KULIKOWSKA, Magdalena. 2007. *Festival jungle, policy desert? Festival policies of public authorities in Europe. Comparative report*. Warsaw: Circle.
- JAMESON, Frederic. 1996. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta.
- JAUJOU, Nicolas. 2002. "Comment faire notre Musique du monde?". *Cahiers d'Études africaines*, 168, XLII-4: 853-873.
- JOHNSON, Richard. 1986-87. "What is Cultural Studies Anyway?". *Social Text*, No 16: 38-80.
- KALLIMOPOULOU, Eleni. 2011. "Locating the 'Mediterranean' in Music: the Medi-Terra music festival". En *Contested Mediterranean Spaces: Ethnographic Essays in Honour of Chaales Tilly*, eds. M. Kouis, et al., 55-73. Oxford and New York: Berghahn Books.

Bibliografía

- KARTOMI, Margareth. 2001. "Procesos y resultados del contacto musical entre culturas: una discusión de terminología y conceptos". En *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*, ed. F. Cruces, 357-412. Madrid: Editorial Trotta.
- KEARNEY, M. 1995. "The Local and the Global: The Anthropology of Globalization and Transnationalism". *Annual Review of Anthropology*. Vol. 24: 547-565.
- KILMINSTER, Richard. 1994. "Introducción". En *Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural* de N. Elias, 7-25. Barcelona: Ediciones Península.
- KLUMP, Brad. 1999. "Origind and Distinctions of the "World Music" and "World Beat" Designations". *Canadian University Music Review*, vol. 19, nº2: 5-15.
- KRAIDY, Marwan. 2005. *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*. Philadelphia: Temple University Press.
- _____ 2002. "Arab Satellite Television between Regionalization and Globalization". *Global Media Journal*, 1 (1).

Bibliografía

- KYMLICKA, Will. 1996. *Ciudadanía multicultural: una teoría liberal de los derechos de las minorías*. Barcelona: Paidós.
- LAPIDOTT-FIRILLA, Anat. 2010. "The Euro-Mediterranean as a cognitive map". Report Anna Lindh Foundation.
<<http://www.annalindhfoundation.org/report/euro-mediterranean-cognitive-map-anat-lapidot-firilla>>, [Consulta: 10/11/2015].
- LETTS, Richard. 2006. *The protection and promotion of musical diversity*. International Music Council.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. 2010 (2008). *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- LIPSITZ, George. 1997. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernisms and the Poetics of Place*. London, New York: Verso.
- LOBECK, Katharina. 2002. "Why Now? The background to the Awards".
<<http://www.bbc.co.uk/radio3/world/awardswhy.shtml>>, [Consulta: 10/11/2015].

Bibliografía

- LOCKE, Ralph P. 2011. *Musical Exoticism: Images and Reflection*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LLOBERA, Ramón J. 1990. *La identidad de la antropología*. Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ, José Miguel. 2003. *Los sonidos de Discópolis. Rock: Ideología y Utopía*. Madrid: Calamar Ediciones.
- LONGHURST, Brian. 2007. *Popular Music and Society*. Cambridge, Malden: Polity Press.
- LORTAT-JACOB, Bernard; LEOTHAUD, Gilles 2000. "La voix méditerranéenne: une identité problématique". En *La Vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*, eds. J. Cler, y L. Charles-Dominique. La Napoule: Parthenay, FAMDT.
- LYON, David. 1996. *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- MAALOUF, Amin. 2005. *Identidades Asesinas*. Madrid: Alianza Editorial.
- MAGALLÓN, Raúl. 2008. "Entrevista a Ulrich Beck. Globalidad y Cosmopolitismo". *Revista Internacional de Sociología*. Vol. LXVI, nº 49: 219-224.

Bibliografía

- MAGRINI, Tullia. 1999. "Where does mediterranean music begin?". *Narodja umjetnost: Croatia Journal of Ethnology and Folklore Research*, Vol. 31, Nº1: 173-182.
- MALLET, Julien. 2002. "<<World Music>> Une question d'ethnomusicologie?". *Cahiers d'Études africaines* 168, XLII-4: 831-852.
- MANUEL, Peter. 1995. "Music as Symbol, Music as Simulacrum: Postmodern, Pre-Modern, and Modern Aesthetics in Subcultural Popular Musics". *Popular Music*, Vol. 14, Nº2: 227-239.
- MARC, Isabelle. 2008. *Le rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*. Bern, Berlin, Bruxelles: Peter Lang.
- MARTEL, Frédéric. 2011. *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus.
- MARTÍ, Jordi. 2008. "Rokia Traore. El crit de l'Àfrica moderna". *Sons de la Mediterrània*, nº6.
- MARTÍ, Josep. 2002. "Las culturas musicales vistas a través de la perspectiva de los entramados culturales". En *Barcelona, mosaic de cultures*, eds. C. Fauria e Y. Aixelà, 255-266. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Bibliografía

- _____ 2000. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial.
- _____. 1999. "La tradición evocada: folklore y folklorismo". En *Tradición oral*, eds. J. Martí et al., 81-107. Santander: Universidad de Cantabria.
- _____ 1995. "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 1, <<http://www.sibetrans.com/trans/>>, [Consulta: 10/11/2015].
- MARTÍN, Antonio; HORMIGO, Jaime: 2004. "El sonido de la cultura postmoderna. Una aproximación desde la sociología". *Saberes. Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales*. Volumen 2.
- MATARASSO, F.; LANDRY, C. 2004. "Balancing act: twenty-one strategic dilemmas in cultural policy". *Cultural Policies Research and Development Unit. Policy Note No. 4*.
- MATHEWS, Gordon. 2000. *Global Culture/ Individual Identity. Searching for home in the cultural supermarket*. London and New York: Routledge.

Bibliografía

- MATVEJEVIC, Predrag. 2005. "El Mediterráneo en el umbral del nuevo milenio". En *(Re)conocer al otro*, 23-28. Sevilla, Córdoba: Fundación Tres Culturas & Editorial Almuzara.
- MATTELART, Armand. 2006. *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós Ibérica.
- MEDIC, Ivana. 2014. "Arhai's Balkan Folktronica: Serbian Ethno Music Reimagined for British Market", *Musicology* 17: 115-127.
- MENTJES, Louise. 1990. "Paul Simon's Graceland, South Africa and the Mediation of Musical Meaning". *Ethnomusicology*, Vol. 34, No 1. 37-73.
- MIDDLETON, Richard. 1990. *Studying popular music*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.
- MUÑOZ, Francisco A. 2005. "La trama mediterránea. Sobre los orígenes históricos del Mediterráneo (y de Europa)". *Saitabi*, 5: 29-43.
- MUÑOZ, Jesús; GARCÍA, Manuela. 2014. "El Ra'i y su transmisión: La Seija Remiti Rizilaniya (1923 – 2006)". *Música Oral del Sur*, nº 11. 57-84.

Bibliografía

- NEGUS, Keith. 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós Editorial.
- NETTO, Michel N. 2012. *O discurso da diversidade: a definição da diferença a partir da world music*. Tesis doctoral. Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP.
- NETTL, Bruno. 2013. "On world music as a concept in the history of music scholarships". En *The Cambridge History of World Music*, ed. P.V. Bohlman, 23-54. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ 2003. "Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los "Otros" y de nosotros como etnomusicólogos". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 7, <<http://www.sibetrans.com/trans/>>, [Consulta: 10/11/2015].
- NEVERDEEN, Jan. 2007. *Ethnicities and Global Multiculture: Pants for an Octopus*. Lanham, MD, Rowman & Littlefield.
- _____ 1995. "Globalization as Hybridization". En *Global Modernities*, eds. M. Featherstone et al., 45-68. London: Sage.
- NIDEL, Richard O. 2005. *The basics world music*. New York and London: Routledge.

Bibliografía

- PASSELÈGUE, Valérie. 2003. "Méditerranéennes d'Argelès. Des chants traditionnels aux musiques urbaines". *RFI. Les Voix du Monde*.
<http://www.rfimusique.com/musiquefr/articles/060/article_14696.asp> [Consulta: 10/11/2015].
- PEGG, Carole. 2004. "World Music". En *The Oxford Companion to Music*. Version en línea. [Consulta: 10/11/2015].
- PELINSKI, Ramón. 1995. "Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 1,
<<http://www.sibetrans.com/trans/>>, [Consulta: 10/11/2015].
- PÉREZ-DÍAZ, Víctor; et al. 2004. *La inmigración musulmana en Europa. Turcos en Alemania, argelinos en Francia y marroquíes en España*. , Colección Estudios Sociales, nº. 15. Barcelona: La Caixa.
- PLASTINO, Gofredo. 2005. "Texturas abiertas sobre música mediterránea". *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*. Vol. 21. Nº 1: 13-29.

Bibliografía

- _____ 2001. "Introduction. Sailing the Mediterranean musics". En *Mediterranean Mosaic: popular Music and Global Sounds*, ed. G. Plastino, 1-36. New York, Oxon: Roudledge.
- PRATT, Andy C. 2005. "Cultural industries and public policy". *International Journal of Cultural Policy*, 11:1: 31-44.
- PORCEL, Baltasar.1996. *Mediterrània. Onatges tumultuosos*. Barcelona: Edicions Proa.
- OCHOA, Ana M. 2002. "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 6, <<http://www.sibetrans.com/trans/>>, [Consulta: 10/11/2015].
- RAUSELL, Pau; CARRASCO, Salvador. 2003. "Algunos apuntes sobre la economía de la información, la comunicación y la cultura". En *Política económica: fundamentos, objetivos e instrumentos*, eds. J.M Jordán e I. Antuñano. Valencia: Editorial Tirant lo Blanch. <<http://docplayer.es/2847114-Capitulo-12-algunos-apuntes-sobre-la-economia-de-la-informacion-la-comunicacion-y-la-cultura.html>>, [Consulta: 10/11/2015].

Bibliografía

- RAIBAUD, Yves. 2009. "Les musiques du monde à l'épreuve des études postcoloniales". *Volume!*, nº 6, 1-2: 5-16.
- RICE, Timothy. 2014. *Ethnomusicology. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- ROBERTS, Martin. 1992. "World Music and the Global Cultural Economy". *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, Vol. 2, Nº2: 229-242.
- ROQUE, Maria-Àngels. 2002. "Contra el determinisme cultural". En *Per una ètica intercultural. Reflexions interdisciplinàries*. ed. N. Bilbeny. Barcelona: Editorial Mediterrània.
- ROSALDO, Renato. 1994. "Whose Cultural Studies". *American Anthropologist*, New Series, Vol. 96, No.3 (Sep.), 524-529.
- ROBERTSON, Roland. 1995. "Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity". En *Global Modernities*, eds. M. Featherstone et al., 25-44. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- _____ 1992. *Globalization. Social Theory and Global Culture*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.

Bibliografía

- RODRÍGUEZ, Olga. 2012. *Yo muero hoy. Las revueltas en el mundo árabe*. Barcelona: Random House Mondadori.
- RUIZ, Vanesa. 2008. *Barcelona + 10: nuevas relaciones, viejos paradigmas*. Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili.
- RUTTEN, Paul. 1991. "Local popular music on the national and international markets. *Cultural Studies*, 5:3. 294-305.
- SABRY, Tarik. 2005. What is 'global' about Arab media?. *Global Media and Communication* 1: 41-46.
- SAHLINS, Marshall. 1988. *Cultura y razón práctica*. Barcelona: Gedisa editorial.
- SAID, Edward W. 2002. *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.
- SARDAR, Ziauddin; LOON, Borin van. 2005 *Estudios culturales para todos*. Barcelona: Paidós.
- SASSATELLI, Monica (ed.). 2008. *European public culture and aesthetic cosmopolitanism*. Main Report. Project: Art Festivals and the European Public Culture. Séptimo Programa Marco.

Bibliografía

- SCARNECCHIA, Paolo. 1998. *Música popular y música culta*. Barcelona: CIDOB ediciones e Icaria editorial.
- SEROUSSI, Edwin. 2002. "Mediterraneism in Israeli music: an idea and its permutations". *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*. Nº7, <http://www.umbc.edu/MA/index/ma_ind.htm>, [Consulta: 10/11/2015].
- SHARP, Heather. 2005. "Sexy stars push limits in Egypt". *BBC News*. 04/08. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/4722945.stm> [Consulta: 10/11/2015].
- SHUKER, Roy. 2002. *Popular Music. The Key Concepts*. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- SILVERMAN, Carole. 2007. "Trafficking in the Exotic with "Gypsy" Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and "World Music" Festivals". En *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*, ed. D. Buchanan, 335-361. New York: Scarecrow Press.

Bibliografía

- SLOBIN, Mark. 2003. "The Destiny of "Diaspora" in Ethnomusicology". En *The Cultural Study of Music. A critical introduction*, eds. M. Clayton et al., 284-295. New York and London, Routledge.
- _____ 1992. "Micromusics of the West: A Comparative Approach". *Ethnomusicology*, Vol. 36, No 1.1-87.
- SOSA, Carlos. 2014. "Womad indestructible en Cáceres". *Eldiario.es*, 12/05.
- STEGER, Manfred B. 2013. *Globalization: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- STEINGRESS, Gerhard. 2006. "El trasfondo bizantino del cano flamenco. Lecciones del encuentro andaluz con el rebético greco-oriental". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 10, <<http://www.sibetrans.com/trans/>>, [Consulta: 10/11/2015].
- _____ ed. 2002. *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization: a comparative analysis of rebetika, tango, rai, flamenco, sardana and English urban folk*. Münster, Hamburg, London: LIT Verlag.

Bibliografía

- STOKES, Martin. 2007. "On Musical Cosmopolitanism". *Paper 3*. Institute for Global Citizenship. Macalester College, <<http://digitalcommons.macalester.edu/intlrtable/3>>, [Consulta: 10/11/2015]
- _____. 2004. "Music and the global order". *Annual Review of Anthropology*. Vol. 33: 47-72.
- _____. 2003. "Globalization and politics of World music". En *The cultural Study of Music*, eds. M. Clayton et al., 297-308. London: Routledge.
- _____. 1997. "Voices and Places: History, Repetition and the Musical Imagination". *The Journal of the Royal Anthropological Insitute*, Vol. 3, No. 4: 673-691.
- _____. 1994 "Introduction". En *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Stokes, M. (ed). Oxford: Berg. 1994.
- STRAW, Will. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communitie in Popular Music". *Cultural Studies*, Vol. 5, No.3:61-375.
- SVOB-DOKIC, Nada. 2008. "Espacios culturales abiertos en busca de nuevas fronteras". *Revista CIDOB d'Afers Internacionals* 82-83: 57-65.

Bibliografía

- SWEDENBURG, Ted. 2002. "The Post-September 11 Arab Wave in World Music" *Middle East Report*, No. 224: 44-48.
- SWEENEY, Phillip 1991 *The Virgin Directory of World Popular & Roots Music From Outside The Anglo-American Mainstream*. New York: Henry Holt.
- TAGG, Philip. 1996. *Popular Music Studies versus the 'Other'*. Paper delivered at symposium Music and Lifeworld. Otherness and Transgression in the Culture of the 20th Century. Lisbon. <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/cascais.pdf>>, [Consulta: 10/11/2015].
- _____ 1982. "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice". *Popular Music*, Vol. 2:37-67.
- TAYLOR, Timothy D. 2011. "World Music Today". En *Music and Globalization. Critical Encounters*, ed. B. White, 172-188. Bloomington: Indiana University Press.
- _____ 1997. *Global Pop: World Music, World Markets*. London, New York: Routledge.
- TODOROVA, Maria. 2009. *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press.

Bibliografía

- TOMLINSON, John. 1999. *Globalization and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- TORRENTS, Josep. 2003. "Mediterráneos. El mar de las ciudades". *DC. Revista de crítica arquitectònica*, núm. 9-10: 211-220.
- TORRES, Norberto. 2014. "Francisco Sánchez Gómez. Paco de Lucía. Guitarrista, compositor y productor". Centro de Estudios Biográficos. Real Academia de la Historia.
<<http://blgrah.rah.es/2014/02/28/francisco-sanchez-gomez-paco-de-lucia-guitarrista-compositor-y-productor/>>, [Consulta: 10/11/2015].
- TOUMA, Habib H. 1998. *La música de los árabes*. Sevilla: Editorial Alpuerto.
- TOURAINÉ, Alain. 2005. *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós Ibérica.
- TURINO, Thomas. 1998. "The Mbira, Worldbeat, and the International Imagination". *The World of Music*, 40 (2). 85-106.
- VAL, Fernán del. 2014. *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Bibliografía

- VALLCORBA, Jaume. 1994. *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema.
- VERTOVEC, Steven; COHEN, Robin. 2002. *Conceiving cosmopolitanism. Theory, context and practice*. Oxford: Oxford University Press.
- VIROLLE, Marie. 1995. *La chanson raï. De l'Algérie profonde à la scène internationale*. Paris: Karthala.
- WALD, Elijah. 2007. *Global Minstrels. Voices of World Music*. New York, Oxon: Routledge.
- WALLERSTEIN, Immanuel. 2004. *World-System Analysis. An Introduction*. Durham and London: Duke University Press.
- WARNIER, Jean-Pierre. 2002. *La mundialización de la cultura*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- WATSON, Mary R.; ANAND, N. 2006. "Award ceremony as an arbiter of commerce and canon in the popular music industry". *Popular Music*, Vol. 25/1: 41-56.
- WHITE, BOB W. 2011. "Introduction: Rethinking Globalization through Music". En *Music and Globalization. Critical Encounters.*, ed. B. White. Bloomington: Indiana University Press.

Bibliografía

- WOLTON, Dominique. 2006. *Salvemos la comunicación: aldea global y cultura, una defensa de los valores democráticos y la cohabitación mundial*. Barcelona: Gedisa.
- XUEREB, Karsten. 2012. *The impact of European Influence on Cultural Relations in the South Mediterranean*. Tesis doctoral. Universitat Rovira I Virgili.
- YÚDICE, George. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa editorial.

Sección B. Fuentes varias.

B.1. Declaraciones e informes.

- ARTS COUNCIL ENGLAND. 2005. *World music in England*.
- BUREAU EXPORT. 2010 y 2004. *Certifications d'Export*.
- BUREAU EXPORT. 2004. *French Export Handbook-World Music*.
- DECLARATION OF THE PARIS SUMMIT FOR THE MEDITERRANEAN. 2008.
- DECLARACIÓN UNIVERSAL DE LA DIVERSIDAD CULTURAL. 2001.
- DECLARACIÓN DE MÉXICO SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES. 1982.
- ERICARTS. 2008. *Repport: Sharing Diversity: National Approaches to Intercultural Dialogue in Europe*.
- GALLUP ORGANIZATION. 2007. *Flash Eurobarometer 21: Intercultural Dialogue in Europe*.
- LIBRO BLANCO SOBRE EL DIÁLOGO INTERCULTURAL: "Vivir juntos con igual dignidad". 2008.

Bibliografía

- LLIBRE BLANC DE LES INDUSTRIES CULTURALS CULTURALS DE CATALUNYA. 2002.
- OBSERVATOIRE DE LA MUSIQUE. 2007. *Indicateurs de la diversité musicale dans le paysage radiophonique.*
- OPATIJA DECLARATION ON INTERCULTURAL DIALOGUE AND CONFLICT PREVENTION. 2003.

B.2. Festivales de música y otros.

- BBC WORLD MUSIC AWARDS.
<<http://www.bbc.co.uk/radio3/worldmusic/a4wm2008/winners.shtml>>, [Consulta 10/11/2015].
- CHICAGO ISRAELI JAZZ & WORLD MUSIC FESTIVAL.
<<http://embassies.gov.il/chicago/CulturalNews/Jazz/Pages/Israeli%20Jazz%20and%20World%20Music%20Festival%202014.aspx>>, [Consulta: 10/11/2015].
- ESSAOUIRA FESTIVAL GNAOUA & WORLD MUSIC. 2015.
<http://www.festivalgnaoua.net/en/edition_18eme>, [Consulta: 10/11/2015].

Bibliografía

- EUROPEAN FORUM OF WORLDWIDE MUSIC FESTIVALS. 2015. <<http://www.efwmf.org/>>, [Consulta: 10/11/2015].
- FESTIVAL DE MUSIQUES METISSES D'ANGOLEUME. 2015. "Retour sur 39 éditions du festival". <<http://www.musiques-metisses.com/pdf/HistoriqueFMM-Annees.pdf>>, [Consulta: 10/11/2015].
- _____ 2015. *Le Festival*. <http://www.musiques-metisses.com/le_festival>, [Consulta: 10/11/2015].
- FESTIVAL LA MAR DE MÚSICAS. 2005. Dossier de prensa.
- FESTIVAL LES SUDS A ARLES. 2015. <<http://www.suds-arles.com/ils-sont-venus.html>>, [Consulta: 10/11/2015].
- FESTIVAL MAWAZINE RHYTMES DU MONDE. 2003, 2004, 2005, 2007, 2008. Dossier de prensa.
- FESTIVAL MEDITERRANEENNES D'ARGELES. 2008. Dossier de prensa.
- FESTIVAL MUSICALE DEL MEDITERRANEO. 2015. Dossier de prensa.

- FESTIVAL PIRINEOS SUR. 2015.
<<http://www.pirineos-sur.es/editions-precedentes/>>, [Consulta: 10/11/2015].
- FESTIVAL VOIX VIVES MEDITERRANEE. 2015.
<<http://www.voixvivesmediterranee.com/fr/>>,
[Consulta: 10/11/2015].
- FROOTS.
<<http://www.frootsmag.com/content/features/cover/>>, [Consulta: 10/11/2015].
- ICTM MEDITERRANEAN MUSIC STUDIES GROUP.
<<http://www.ictmusic.org/group,/mediterranean-music-studies?redirect=no>>,
[Consulta: 10/11/2015].
- MONDOMIX.
<<http://www.mondomix.com/magazine/2-0>>,
[Consulta: 10/11/2015].
- PIRANHA RECORDS. Mediterranean Repertoire.
<<http://www.piranha.de/piranha/mediterranean>>,
[Consulta: 10/11/2015].
- SONGLINES. *City Guides*.
<<http://www.songlines.co.uk/songlines/archive-features.php>>,
[Consulta: 10/11/2015].

Bibliografía

- SONGLINES. *Beginner's Guides*.
<<http://www.songlines.co.uk/songlines/archive-features.php>>, [Consulta: 10/11/2015].
- VISA FOR MUSIC AFRICA & MIDDLE EAST.
<<http://visaformusic.com/en/>>, [Consulta: 10/11/2015].
- WOMAD CÁCERES.
<<http://www.granteatrocc.com/womad/anteriores.php>>, [Consulta: 10/11/2015]
- WOMEX. <www.womex.com>, [Consulta: 10/11/2015].
- WORLD MUSIC CHARTS EUROPE
<<http://www.wmce.de/>>, [Consulta: 10/11/2015].
- WORLD MUSIC FROM CATALONIA,
<<http://www.creativecatalonia.cat/web/?q=publicacions/recopilatoris>>, [Consulta: 10/11/2015].

Breve Selección discográfica

- A Filetta. *Una tarra ci hè*. 2009. Olivi.
- Anouar Brahem. *Barzakh*. 1991. ECM Records.
- Cheb Khaled & Cheikha Rimitti: *King&Queen of Raï*. 2002. Recording Arts.
- Cheb Mami: *du Sud au Nord*. 2004. Virgin Music.
- Eleftheria Arvanitaki: *Emision*. 2001. Universal Music.
- Elena Ledda. *Maremannu*. 2000. Biber Records.
- Eugenio Bennato. *Taranta Power*. 1999. DFV.
- Goran Bregovic. *Ederlezi*. 1998. Mercury.
- IAM. *L'Ecole du Micro d'Argent*. 1996. Delabel/Côte Obscur.
- Idir. *Identités*. 1999. Saint George.
- Khaled: *Sahra*, 1996. Barclay.
- Kudsi Erguner. *Islam Blues*. 2001. The Act Company.
- L'Ham de Foc: *U*. 1999. Sonifolk.
- Lo'Jo. *Bazar Savant*. 2005. Emma Productions/AZ/Universal.

Selección discográfica

- Luis Delgado: *El hechizo de Babilonia*. 2000. Nube Negra.
- Maria del Mar Bonet. *Amic, amat*. 2004. Picap.
- Mercan Dede: *Su*, 2004. Doublemoon.
- Natacha Atlas: *Gedisa*. 1998, Mantra Recordings.
- Ojos de Brujo: *Bari*. 2002. Satélite K.
- Omar Faruk Tekbilek: *Tree of Patience*. 2005. Resistencia y Alif Records Music.
- Paco de Lucia: *Almoraima*. 1976. Philips.
- Rachid Taha. *Made in Medina*. 2000. Barclay.
- Radio Tarifa. *Fiebre*. 2003. BMG España.
- Savina Yannatou. *Songs of an other*. 2008. ECM Records.
- Sezen Aksu. *Bahane*. 2005. Dogan Music.
- Souad Massi: *Raoui*. 2001. Island Records.
- Taksim Trio. *Taksim Trio*. 2007. Doublemoon.
- Yasmin Levy. *La Judería*. 2005. Adama Music.
- Zebda. *Le bruit et l'odeur*. 1995. Barclay.
- VV.AA.: *Las Músicas de Turquía*, 2005 En colaboración con el Festival La Mar de Músicas (Cartagena).
- Watcha Clan. *Diaspora Hi-Fi. A Mediterranean Caravan*. 2008. Vaï La Bott/Piranha.

ANEXO I. La Encuesta

I. Bloque: Definir la world music

1. ¿Para usted la world music es? (Puede elegir un máximo de tres opciones).

- Una etiqueta comercial.
- Un estilo musical.
- Un género musical.
- Una categoría musical.
- Una escena musical.

2. ¿Para usted tiene sentido utilizar el término world music? (Puede elegir un máximo de dos opciones).

- Sí
- No
- Prefiero utilizar otro término. ¿Cuál?

3. ¿Qué músicas englobaría dentro del término world music? (Puede elegir un máximo de tres opciones).

- Todas las músicas del mundo.
- Todas las músicas del mundo a excepción de la música clásica occidental, el rock y el pop occidental.
- Todas las músicas tradicionales del mundo.
- Todas las músicas folk del mundo.
- Todas las músicas populares del mundo.
- Todas las músicas populares urbanas del mundo.
- Sólo las músicas de las minorías existentes en los estados occidentales junto las músicas no occidentales.
- Otra clasificación. ¿Cuál?

4. ¿Para determinar si una música es world music o no que criterio utiliza?.

- Criterios musicales.
- Criterios geográficos.
- Criterios culturales.
- Todos ellos.

5. Para usted, world music implica (Puede marcar todas las opciones que considere oportunas).

- Expresión de la diversidad musical y cultural del mundo.
- Respeto por todas las músicas del mundo.
- Expresión de una cultura global, diversa y justa.
- Expresión de una cultura global injusta y homogeneizadora.
- Mercantilización de la diferencia.
- Expresión de dinámicas post-coloniales.
- Hibridación y mestizaje.
- Autenticidad y localidad.
- Interacción de flujos musicales en igualdad de condiciones.
- Interacción de flujos musicales en desigualdad de condiciones.
- Exoticismo.
- Cosmopolitismo cultural.
- Interculturalidad.
- Multiculturalidad.

6. ¿El término world music y todo lo que implica para usted tiene futuro? (Puede elegir un máximo de dos opciones).

- Sí.
- No.
- No sé/ No contesta.

Bloque II. La world music mediterránea.

1. ¿Podemos hablar de música mediterránea? (Puede elegir un máximo de dos opciones).

- Sí.
- No.
- No sé/ No contesta.

2. ¿Podemos hablar de world music mediterránea? (Puede elegir un máximo de dos opciones).

- Sí.
- No.
- No sé/ No contesta.

3. ¿El término de world music mediterránea expresa? (Puede elegir un máximo de tres opciones).

Una cultura mediterránea real y perceptible basada en la existencia de unas raíces culturales que son compartidas por los diferentes pueblos del Mediterráneo.

Una cultura mediterránea imaginaria basada en la creencia de que existen una serie de raíces culturales míticas e imaginarias que comparten los diferentes pueblos del Mediterráneo.

Una cultura mediterránea inexistente.

Una ideología y estética pan-mediterraneista basada en la evocación de una cultura pan-mediterránea que combina elementos imaginarios y reales.

4. ¿En su opinión, todas las músicas/prácticas musicales procedentes del área mediterránea, incluidas las de las comunidades de migrantes y de la diáspora, forman parte de la denominada world music mediterránea?.

Sí.

No.

No sé/ No contesta.

5. En su opinión la world music mediterránea se caracteriza por: (Puede marcar todas las opciones que considere oportunas).

Tener un sonido, unas características musicales (rítmicas, melódicas, tímbricas y organológicas) y una identidad propia.

No ser más que una etiqueta que abarca un amplio abanico de músicas originarias del área mediterránea.

Ser un instrumento de una estética pan-mediterránea basada en la evocación del Mediterráneo mediante la música.

Abarcar una gran cantidad de músicas procedentes del Mediterráneo que dan la sensación de compartir una herencia común a pesar de tener sus propias características.

6. Cite los tres músicos o formaciones musicales que mejor representan para usted la world music mediterránea:

7. Para usted la denominada world music mediterránea tiene una alta importancia dentro del circuito de la world music.

- Sí.
- No.
- Tiene una importancia relativa.
- No sé/ No contesta.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA WORLD MUSIC EN EL MEDITERRÁNEO (1987-2007): 20 AÑOS DE ESCENA MUSICAL,
GLOBALIZACIÓN E INTERCULTURALIDAD

Rubén Gómez Muns

ANEXO II**Vaciado top 10 2000-2008****World Music Charts for Europe**

Título	Músico	Año	Meses	Nº 1
<i>Kabyle Mental</i>	Akli D	2006	Diciembre	
<i>Ma Yela</i>	Akli D	2007	Enero, Febrero, Marzo, Abril	Febrero, Marzo
<i>Astrakan Cafe</i>	Anouar Brahem	2000	Noviembre, Diciembre	Noviembre
<i>Live in Belgrade</i>	Boban Markovic Orkestar	2002	Octubre, Noviembre	
<i>The Promise</i>	Boban Markovic Orkestar	2005	Diciembre	
	Boban Markovic Orkestar	2006	Enero	

Anexos

<i>World Alter History</i>	Boris Kovac&Ca mpanella	2005	Junio, Julio, Agosto	
<i>Ballads at the end of Time</i>	Boris Kovac&Lad aaba Orkestar	2003	Abril, Mayo	
<i>Groove Alla Turca</i>	Burhan Öcal	2000	Enero, Febrero, Marzo	
<i>Trakya Dance Party</i>	Burhan Öcal & The Trakya All Stara	2007	Mayo, Junio, Julio	
<i>Nouar</i>	Cheika Rimitti	2000	Junio, Julio, Agosto, Septiembre	Junio, Julio
<i>N'ta Goudami</i>	Cheika Rimitti	2006	Junio	
<i>Save the World</i>	Enzo Avitabile	2004	Julio, Agosto, Septiembre, Octubre	
<i>Festa Farina e forca</i>	Enzo Avitabile & Bottari	2007	Noviembre, Diciembre	

Anexos

<i>Senza Filtro</i>	Daniele sepe	2002	Julio, Agosto, Septiembre, Octubre, Noviembre	
<i>Anime Candide</i>	Daniel Sepe	2003	Junio	
<i>Grand Bazaar</i>	Istanbul Oriental Ensemble ⁷⁰	2006	Septiembre, Octubre	
<i>Kenza</i>	Khaled	2000	Enero, Febrero, Marzo, Abril	Febrero
<i>Ya-Rayi</i>	Khaled	2004	Octubre, Noviembre	
	Khaled	2005	Enero	
<i>Echotropia</i>	Kristi Stassinopolou	2000	Abril, Mayo, Junio	
<i>The secrets of the Rock</i>	Kristi Stassinopolou	2002	Diciembre	

⁷⁰ Conjunto liderado por Burhan Öcal

Anexos

	Kristi Stassinopoulou	2003	Enero, Febrero, Marzo, Abril, Mayo	Enero
<i>Taxidoscopio</i>	Kristi Stassinopoulou	2007	Marzo, Abril, Mayo	
<i>Canço de Dona i Home</i>	L'Ham de Foc	2002	Septiembre, Octubre, Noviembre, Diciembre	
<i>Cor de Porc</i>	L'Ham de Foc	2005	Junio, Julio, Agosto, Septiembre, Octubre	
<i>Próxima Estación Esperanza</i>	Manu Chao	2001	Julio, Agosto, Septiembre, Diciembre	Agosto, Septiembre
<i>La Radiolina</i>	Manu Chao	2007	Octubre, Noviembre, Diciembre	
<i>Nar</i>	Mercan Dede	2003	Febrero, Marzo, Abril	
<i>Su</i>	Mercan Dede	2004	Octubre, Noviembre, Diciembre	Noviembre, Diciembre

Anexos

	Mercan Dede	2005	Enero, Febrero	
<i>Breath</i>	Mercan Dede	2006	Julio, Agosto, Septiembre, Octubre, Noviembre	Julio
<i>800</i>	Mercan Dede	2008	Marzo, Abril, Mayo, Junio	Abril, Mayo
<i>Ayestheni</i>	Natacha Atlas	2001	Mayo, Junio, Julio	
<i>Somethin g Dangerous</i>	Natcha Atlas	2003	Junio, Julio, Agosto	
<i>Mish Maoul</i>	Natacha Atlas	2006	Junio, Julio, Agosto, Septiembre	
<i>Ana Hina</i>	Natacha Atlas	2008	Julio	
<i>Bari</i>	Ojos de Brujo	2002	Diciembre	
	Ojos de Brujo	2003	Enero, Febrero, Marzo	

Anexos

<i>Techari</i>	Ojos de Brujo	2006	Abril, Mayo, Junio, Julio	
<i>Made in Medina</i>	Rachid Taha	2000	Noviembre Diciembre	
	Rachid Taha	2001	Enero, Febrero, Marzo	Enero
<i>Tekitói</i>	Rachid Taha	2004	Noviembre, Diciembre	
	Rachid Taha	2005	Enero, Febrero	Enero
<i>Diwan 2</i>	Rachid Taha	2006	Diciembre	
	Rachid Taha	2007	Enero, Febrero, Marzo	
<i>Cruzando El Rio</i>	Radio Tarifa	2001	Marzo, Abril, Mayo, Junio, Julio	
<i>Fiebre</i>	Radio Tarifa	2003	Agosto, Septiembre, Octubre, Noviembre	
<i>Sin Fronteras</i>	Sergent Garcia	2001	Octubre, Noviembre, Diciembre	Noviembre

Anexos

<i>La Semilla Escondida</i>	Sergent Garcia	2002	Diciembre	
		2003	Enero	
<i>Mascaras</i>	Sergent Garcia	2006	Octubre, Noviembre, Diciembre	
	Sergent Garcia	2007	Enero	
<i>Bucovina Club Vol. 2</i>	Shantel	2005	Julio, Agosto, Septiembre, Octubre	Julio
<i>Disko Partizani</i>	Shantel	2007	Septiembre, Octubre, Noviembre, Diciembre	Octubre
	Shantel	2008	Febrero	
<i>Raoui</i>	Souad Massi	2002	Mayo	
<i>Deb</i>	Souad Massi	2003	Junio, Julio	
<i>Mesk Elil</i>	Souad Massi	2005	Diciembre	Diciembre
	Souad Massi	2006	Enero, Febrero	Enero

Anexos

<i>Romance</i>	Yasmin Levy	2004	Septiembre	
<i>Mano Suave</i>	Yasmin Levy	2007	Diciembre	

ANEXO III**World Music Charts for Europe**

Músicos nominados con un mínimo de tres trabajos

NOMBRE	PAÍS	TÍTULO TRABAJO	SELLO	AÑO DE NOMINACIÓN
Agricantus	Italy	<i>GNANZU!</i>	Austromechana	1993
		<i>VIAGGARI</i>	Ludos	1997
		<i>HALE-BOPP SOUVENIR</i>	CNI	1998
		<i>FAIDDI</i>	CNI	2000
		<i>CALURA</i>	CNI	2003, 2004
Aisha Kandisha's Jarring Effects	Marruecos	<i>EL BUYA</i>	Barraka el Farnatshi	1992, 1993
		<i>SHABEESATION</i>	Barraka el Farnatshi	1997
		<i>KOYO HABIB</i>	Barraka el Farnatshi	2000
Akli D	Algeria	<i>KABYLE MENTAL</i>	Because	2006
		<i>SALAM</i>	Because	2006
		<i>MA YELA</i>	Because	2007

Anexos

Almamegretta	Italia	<i>ANIMAMIGRANTE</i>	Anagrumba/BMG	1994
		<i>SANACORE</i>	BMG	1997
		<i>LINGO</i>	BMG	1998
		<i>04. APR</i>		1999
		<i>4/4</i>	BMG	2000
		<i>IMAGINARIA</i>	BMG	2001
		<i>SCIUOGLE' O CANE</i>	Sanacore	2004
		<i>SCIUOGLE CANE LIVE 2004</i>	Novunque	2005
Amina Annabi	Túnez/Francia	<i>WADIYE</i>	Phonogram	1992, 1994
		<i>ANNABI</i>	Mercury	1999
		<i>NOMAD</i>	Mercury	2002
Amira Saqati	Morocco	<i>AGDAL REPTILES ON MAJOUN</i>	Barbarity	1997
		<i>AL BHARR</i>		1998
	Morocco/Switzerland	<i>DESTINATION HALAL</i>	Barraka el Farnatshi	2005
Amparanoia	Spain	<i>ENCHILLAS</i>	EMI	2003
		<i>REBELDIA CON ALEGRIA</i>	EMI	2004
		<i>LA VIDA TERA</i>	Wrasse	2006
Amr Diab	Egipto	<i>AWEDONY</i>	EMI Arabia	1999

Anexos

		<i>AKTHAR WAHED</i>	EMI Arabia	2001
		<i>REWIND</i>	EMI Arabia	2003
		<i>ALLEM ALBY</i>	Mondo Melodia	2004
		<i>LEALY NAHARY</i>	Stallions Records	2004
Anouar Brahem	Túnez/Fran- cia	<i>BARZAKH</i>	ECM	1991
		<i>THIMAR</i>	ECM	1998
		<i>ASTRAKAN CAFÉ</i>	ECM	2000, 2001
		<i>LE PAS DU CHAT NOIR</i>	ECM	2002, 2003
		<i>LE VOYAGE DE SAHARA</i>	ECM	2006
Anouar Brahem y Jan Garbarek	Túnez/Fran- cia/Noruega	<i>MADAR</i>	ECM	1994
Baba Zula	Turquia	<i>ÜC OYUNDAN ONYEDI MÜZİK</i>	Doublemo on	1999
		<i>PSYCHEBE LLY DANCE MUSIC</i>	Doublemo on	2004
		<i>DUBLE ORYANTAL</i>	Doublemo on	2005, 2006
Banda Ionica	Italy	<i>PASSIONE</i>	Dunya records	1998

Anexos

		<i>MATRI MIA</i>	Dunya records	2002, 2003
		<i>PASSIONE</i>	Dunya records	2005, 2006, 2007
Bratsch	Francia	<i>TRANSPORTS EN COMMUN</i>	Azimuth	1992, 1993
		<i>CORRESPONDANCES</i>	Niglo-Socadisc	1994
		<i>GYPSY MUSIC FROM THE HEART OF EUROPE</i>	Network	1994
		<i>RIEN DANS LES POCHES</i>	Network	1998, 1999
Boban Markovic Orkestar	Serbia	<i>MILLENIUM</i>	X Produkcio	2001
		<i>LIVE IN BELGRADE</i>	Piranha	2002
		<i>BISTRO REKA</i>	Piranha	2002
		<i>BOBAN I MARKO</i>	Piranha	2003, 2004
		<i>THE PROMISE</i>	Piranha	2005, 2006
		<i>GO MARKO GO</i>	Piranha	2007

Anexos

Boris Kovac & Ladaaba Orkest		<i>LAST BALKAN TANGO - AN APOCALYPTIC DANCE</i>	Piranha	2001, 2002
		<i>BALLADS AT THE END OF TIME</i>	Piranha	2004
Boris Kovac & Campanella	Serbia	<i>WORLD AFTER HISTORY</i>	Piranha	2005
Burhan Öcal y Jamaldeen Tacuma	Turquía/E.E .U.U.	<i>GROOVE ALLA TURCA</i>	Doublemon	1999, 2000, 2001
Burhan Öcal & The Trakya all Star	Turquía	<i>KIRKLAREV IL SINIRI</i>	Doublemon	2004, 2005
		<i>TRAKYA DANCE PARTY</i>	Doublemon	2007
Burhan Öcal		<i>NEW DREAM</i>	Doublemon	2005
Burhan Öcal		<i>SULTAN ORHAN</i>	Doublemon	2005

Anexos

Istanbul Oriental Ensembl e (formaci ón dirigida por Burhan Öcal)	Turkey	<i>GYPSY RUM</i>	Network	1997
		<i>CARAVANS EREI</i>	Network	2000, 2001
		<i>GRAND BAZAAR</i>	Network Medien	2006, 2007
Camaron de la Isla	España	<i>POTRO DE RABIA Y MIEL</i>	Polygram	1992, 1993
		<i>UNA LEYENDA FLAMENCA</i>	Polygram Iberico	1993
		<i>PARIS 1987</i>		1999
Cheb Khaled	Argelia/Fran cia	<i>LE MEILLEUR DE CHEB KHALED</i>	Blue Silver	1991
		<i>YA TALEB</i>	Celluloid	1991
		<i>KHALED</i>	Barclay	1992
		<i>YOUNG KHALED</i>	Buda Musique	1994

Anexos

Cheb Khaled y Cheb Kada	Argelia/Francia	<i>DUO</i>	Hamedi	1992
Khaled	Argelia/Francia	<i>N'SSI N'SSI</i>	Barclay	1993
		<i>HAFLA</i>	Barclay	1998
		<i>KENZA</i>	Barclay	2000
		<i>YA-RAYI</i>	Universal	2004, 2005
Khaled, Faudel y Rachid Taha	Argelia/Francia	<i>1,2,3 SOLEILS</i>	Barclay	1999, 2000
Cheb Balowski	Spain	<i>BARTZELO ONA</i>	Propaganda	2003
		<i>PUTINER</i>	Boa Music	2003, 2004
		<i>PLOU PLOM</i>	Kasba	2005
Cheb Mami	Argelia/Francia	<i>SAIDA</i>	Totem	1994, 1997
		<i>MELI MELI</i>	Totem	1998
		<i>DELLALI</i>	Virgin	2001
		<i>DU SUD AU NORD</i>	Virgin	2004
		<i>LAYALI</i>	Virgin	2006
Cheika Rimitti	Argelia/Francia	<i>RAI ROOTS</i>	Buda Musique	1993, 1994
		<i>SIDI MANSOUR</i>	Absolute	1994,
		<i>NOUAR</i>	Sono	2001

Anexos

		<i>AUX SOURCES DE RAI</i>	Institue du Monde Arabe	1997, 2001
		<i>N'TA GOUDAMI</i>	Because	2006
Dhafer Youssef	Túnez/Euro pa	<i>ELECTRIC SUFÍ</i>	Enja	2001, 2003
		<i>DIGITAL PROPHECY</i>	Enja	2003
		<i>DIVINE SHADOWS</i>	Universal	2006
Daniele Sepe	Italia	<i>VITE PERDITE</i>		1994
		<i>SPIRITUS MUNDI</i>	Crime Squad	1997
		<i>LAVORARE STANCA</i>	CNI	1998, 1999
		<i>TI RICORDI VICTOR JARA</i>	II Manifesto	2000
		<i>SENZA FIELTRO</i>	Dunya Records	2002
		<i>ANIME CANDIDE</i>	Felmary	2004
		<i>NIA MARO</i>	II Manifesto	2005
DJ Cheb i Sabbah		<i>MAHA MAYA - SHRI DURGA REMIXED</i>	Nation	2001
	USA/India	<i>KRISHNA LILA</i>	Six Degrees	2002

Anexos

Cheb i Sabbah	USA/Algeria	<i>LA KAHENA</i>	Six Degrees	2005, 2006
		<i>LA GHRIBA - LA KAHENA REMIXED</i>	Six Degrees	2006
Dusminguet	Spain	<i>VAFALUNGO</i>	Virgin	1999
		<i>POSTROF</i>	Virgin	2001
		<i>GO</i>	Virgen	2003
Elena Ledda	Italia	<i>SONOS</i>	Biber	1992
		<i>INCANTI</i>	Silex	1994
		<i>AMARGURA</i>	Marrocco Music	2005
Eleni Karaindrú	Grecia	<i>MUSIC FOR FILMS</i>	ECM	1992
		<i>THE SUSPENDED STEP OF THE STORK</i>	ECM	1992
		<i>TROJAN WOMEN</i>	ECM	2002, 2004
Eliseo Parra & Juan Arteche	Spain	<i>TRIBUS HISPANAS</i>	Musica Sin Fin	1998, 1999
Eliseo Parra	Spain	<i>VIVA QUIEN SABE QUERER</i>		2002, 2003
		<i>DE AYER MAÑANA</i>	Harmonia Mundi	2005

Anexos

El Bicho	Spain	<i>EL BICHO</i>	Dro East West	2003, 2004
		<i>EL BICHO II</i>	Dro East West	2005
		<i>DE VIVIR</i>	Warner	2007
Emir Kusturic & The No Smoking Orchestr a	Yugoslavia	<i>UNZA UNZA TIME</i>	Barclay	2000
	Serbia	<i>LIVE IS A MIRACLE IN BUENOS AIRES</i>	Warner	2006
Emir Kusturic a	Serbia & Mont	<i>LIFE IS A MIRACLE</i>	Universal	2004, 2005
Enrique Morente	España	<i>MISA FLAMENCA</i>	BMG/Ariol a	1991
		<i>NEGRA, SI TU SUPIERAS</i>	Nuevos Medios	1992, 1993
		<i>EL PEQUEÑO RELOJ</i>		2003
Ensembl e Al- Kindi	France/Syri a	<i>THE ALEPPIAN MUSIC ROOM</i>	Harmonia Mundi	1998

Anexos

Ensemble Al-Kindi		<i>CROISADES</i>	Harmonia Mundi	2002
Hamza Shakkur et l'ensemble Al-Kindi	France/Syria	<i>FERVICHES TOURNEURS DE DAMAS</i>	Chant du Monde	1999
Adib Al-Dayikh & Al-Kindi Ensemble	Syria	<i>COURTLY LOVE</i>	Harmonia Mundi	2004
Enzo Avitabile & Bottari	Italy	<i>SAVE THE WORLD</i>	Wrasse	2004
		<i>FESTA FARINA E FORCA</i>	Il Manifesto	2007
Enzo Avitabile		<i>SACRO SUD</i>	Etnosiu	2006
Erkan Ogur	Turkey	<i>FRETLESS</i>	Feuer & Eis	1994, 1997
Erkan Ogur & Djivan Gasparyan	Turkey/Armenia	<i>FUAD</i>	Kalan	2002

Anexos

Erkan Ogur, Ilkin Deniz and Turgut Alp Bekoglu	Turkey	<i>TELVIN</i>	Kalan	2006
Fairouz	Lebanon	<i>LIVE AT BEITTEDIN E</i>	Virgin	2001
		<i>MODERN FAVORITES</i>	Virgin	2002
		<i>THE LADY AND THE LEGEND</i>	Manteca	2005
Faudel	Francia	<i>BAIDA</i>	Polygram	1998
		<i>SAMRA</i>	Mercury	2001
		<i>UN AUTRE SOLEIL</i>	Universal	2003, 2004
Folkabbestia	Italy	<i>IL SENDO DELLA VITA</i>	Weltwunder	2003
		<i>NON E MAI TROPPO TARDI PER AVERE UN'INFANZI A FELICE</i>	UPReones	2003
Gerado Nuñez	Spain	<i>JUCAL</i>	El gato Azul	1997, 1998
		<i>CALIMA</i>	Alula	1999

Anexos

		<i>ANDANDO EL TIEMPO</i>	ACT	2004
Gerardo Nunez & Perico Sambea t		<i>CRUCE DE CAMINOS</i>	Resistenci a	2001, 2002
Gerardo Nunez/C hano Domíng uez	Spain	<i>JAZZPANA</i>	ACT	2000
		<i>JAZZPANA II</i>	ACT	2002
George Dalaras	Grecia	<i>THE GREEK VOICE</i>	Tropical	1991
		<i>LIVE & UNPLUGGE D</i>	Tropical	1998
		<i>TRIBUTE TO MARKOS VAMVAKAR IS</i>	Tropical Music	2004
		<i>SHINING NIGHTS</i>	Tropical	2006
George Dalaras & Al di Meola	Grecia/E.E. U.U.	<i>HASTA SIEMPRE</i>	Minos/EM I	2000
Goran Bregovic	Serbia	<i>EDERLEZI</i>	Mercury	1998, 1999

Anexos

		<i>SILENCE OF THE BALKANS</i>	Mercury	1999
		<i>SONGBOOK</i>	Universal	2000
		<i>TALES AND SONGS FROM WEDDINGS AND FUNERALS</i>	Mercury	2002, 2003
		<i>KARMEN WITH A HAPPY END WITH TWO CANVAS SHOES</i>	Universal	2007
Goran Bregovic y Kayah	Serbia/Polo nia	<i>KAYAH BREGOVIC</i>	Zic Zac/BMG	2000
Hamid Baroudi	Algeria	<i>CITY NO MAD</i>	Vielklang/ EFA	1997
		<i>FIVE-FÜNF-CINQ-CINCO-XAMSA</i>	Vielklang	1998
		<i>SIDI</i>	Vielklang	2001
Hossam Ramzy & Pablo Carcamo	Egypt/ Chile	<i>LATIN AMERICAN HITS FOR THE BELLY DANCE</i>	ARC Music	1994

Anexos

Hossam Ramzy	Egipto	<i>EGYPTIAN RAI</i>	ARC	1997, 2006
		<i>THE BEST OF HOSSAM RAMZY</i>		1998
		<i>EL SULTAAN</i>		2003
Hossam Ramzy & Jose Luis Monton	Egypt	<i>FLAMENCO ARABE</i>	ARC	2006
HURLAK	France	<i>BUCAREST BLUES</i>	Iris	2003
		<i>HURLAK</i>	Iris	2003
		<i>40 DEGRES</i>	Ahora	2005
Idir	Argelia/Francia	<i>A VAVA INOUVA</i>	Blue Silver	1992
		<i>LES CHASSEURS DE LUMIERE</i>	Blue Silver	1993
		<i>IDENTITES</i>	Sony	1999, 2001
		<i>DEUX RIVES, UN REVE</i>	Sony	2003
		<i>LA FRANCE DES COULEURS</i>	Sony BMG	2007
I Muvrini	Corsica	<i>NOI</i>	Columbia	1993
		<i>A MARE BELLU</i>	Columbia	1994

Anexos

		<i>AU ZENITH</i>	Columbia	1994
		<i>CURAGIU</i>	Sony	1997
Jarabe de Palo		<i>DE VUELTA Y VUELTA</i>	Virgin	2001
		<i>UN METRO CUADRADO</i>	Dro East West	2005
		<i>ADELANTANDO</i>	Dro East West	2007
Jorge Pardo	Spain	<i>LAS CIGARRAS QUIZAS NON SORDAS</i>	Nuevos Medios	1992
Jorge Pardo y Chano Domínguez	Spain	<i>10 DE PACO DE LUCIA</i>	Nuevos Medios	1997
Toumani Diabate & Ketama	Mali/ Spain/ UK	<i>SONGHAI 2</i>	Hannibal/ Ryko	1994, 1997
Ketama		<i>KONFUSION</i>	Polygram	1998
		<i>SABOR</i>	Mercury	1999
Kocani Orkestar	Macedonia	<i>A GYPSY BRASS BAND</i>	Crammed	1995
		<i>L'ORIENT EST ROUGE</i>	Crammed	1998

Anexos

Harmoni a Ensembl e & Kocani Orkestar	Italy/Maced onia	<i>ULIXES</i>	Materiali Sonori	2003
Kristi Stasinop oulou	Grecia	<i>ECHOTRO PIA</i>	Lyra	2000, 2001
		<i>THE SECRET OF THE ROCKS</i>	Hitch Kyte	2002
		<i>TAXIDOSC OPIO</i>	Heaven and Earth	2007
Kudsi Erguner Ensembl e	Turquía	<i>TANBURI DJEMIL BEY</i>	CMP	1994
		<i>L'ORIENT DE L'OCCIDEN T</i>	Al Sur	1997
		<i>OTTOMANI A</i>	ACT	1999, 2000
		<i>ISLAM BLUES</i>	ACT Music	2001
		<i>THE OTTOMAN HERITAGE</i>	Institute du Monde Arabe	2005

Anexos

Les Negresses Vertes	Francia	<i>FAMILLE NOMBREUSE</i>	Delabel	1992
		<i>10 REMIXES</i>	LNV	1993
		<i>ZIGUE ZAGUE</i>	Virgin	1994
		<i>TRABENDO</i>	Virgin	1999, 2000
		<i>ACOUSTIC CLUBBING</i>	Virgin	2002
L'Ham de Foc (Mara Aranda y Efrén López)	Spain	<i>CANCO DE DONA I HOME</i>	Sonifolk	2002, 2003
		<i>COR DE PORC</i>	Galileo MC	2005, 2006
Aman Aman (Mara Aranda)	Spain	<i>MUSICA I CANTS SEFARDIS D'ORIENT I OCCIDENT</i>	Galileo Music	2007
Al Andaluz Project (Mara Aranda)	Spain / Germany	<i>DEUS ET DIABOLUS</i>	Galileo	2007
Lo'Jo	Francia	<i>FILS DE ZAWAL</i>	FNAC Music	1993

Anexos

		<i>G7 OF DESTRUCT ION & ARTISANS OF PEACE</i>	FNAC Music	1994
		<i>MOJO RADIO</i>	Emma Productio ns	1998
		<i>L'UNE DES SIENS</i>	Universal	2002
		<i>CE SOIR LA</i>	Emma	2004
Luis Delgado	España	<i>AL ANDALUS</i>	Lyricon	1994
		<i>EL SUEÑO DE AL ZAQQAQ</i>	Lusafrica	1997, 1998
		<i>EL HECHIZO DE BABILONIA</i>	Nubenegr a/Intuition	2001
Macaco	España	<i>EL MONO EN EL OJO DEL TIGRE</i>	Edel	2000
		<i>RUMBO SUBMARIN O</i>	Edel	2002
		<i>ENTRE RAÍCES Y ANTENAS</i>	EMI	2004
		<i>GIRATUTO</i>	Capitol	2004
		<i>INGRAVITT O</i>	EMI	2006, 2007

Anexos

Mano Negra	Francia	<i>KING OF BONGO</i>	Virgin	1992
		<i>IN THE HELL OF PATCHI</i>	Virgin	1993
		<i>CASA BABYLON</i>	Virgin	1994
		<i>THE BEST</i>	Virgin	2006
Manu Chao	Francia	<i>CLANDESTINO</i>	Virgin	1998, 1999
		<i>PROXIMA ESTACION ESPERANZA</i>	Virgin	2001
		<i>LA RADIOLINA</i>	Because	2007
Manu Chao & Radio Bemba		<i>EN VIVO</i>	Virgin	2002
Massilia Sound System	Francia	<i>PARLA PATOIS</i>	Roker Promocion	1992
		<i>VIOLENT</i>	Roker Promocion	1993
		<i>CHORMO</i>	Roker Promocion	1994
		<i>3968 CR 13</i>	Adam/Sca len	2001
		<i>OCCITANIS TA</i>	Adam/Wa gram	2002

Anexos

		<i>MASSILIA FAIT TOURNER</i>	Adam/Wa gram	2004
		<i>OAI E LIBERTAT</i>	Adam/Wa gram	2007
I Mau Mau	Italia	<i>SAUTA RABEL</i>	Vox Pop/Emi Ital	1993
		<i>BASS PARADIS</i>	Vox Pop / EMI	1994
		<i>EL DORADO</i>	EMI	1998
		<i>DEA</i>	Sony BMG	2006
Mercan Dede	Turquía/Can ada	<i>SEYAHATN AME</i>	Doublemo on	2001, 2002
		<i>NAR</i>	Doublemo on	2002, 2003, 2004
		<i>SU</i>	Doublemo on	2004, 2005
		<i>BREATH</i>	Doublemo on	2006, 2007
Miguel Poveda		<i>SUENA FLAMENC O</i>	Harmonia Mundi	2001
		<i>ZAGUAN</i>	Harmonia Mundi	2001
		<i>DESGLAÇ</i>	Discmedi	2006
		<i>TIERRA DE CALMA</i>	Discmedi	2006

Anexos

Faiz Ali Faiz, Duquen de, Miguel Poveda, Chicuelo	Pakistan/Spain	<i>QAWALI FLAMENCO</i>	Accords Croises	2006
Miquel Gil	España	<i>ORGANIC</i>	Sonifolk	2002
		<i>KATA</i>	Galilea- MC	2004
		<i>EIXOS</i>	Temps	2007
		<i>EN CONCERT</i>	Galileo Music	2007
Mode Plagal	Greece	<i>MODE PLAGAL II</i>	Musurgia Graeca	2000, 2001
		<i>MODE PLAGAL 3</i>	Lyra	2003
		<i>BEYOND THE BOSPHOR US</i>	Hitch Hyke	2003
Natacha Atlas	Gran Bretaña	<i>DIASPORA</i>	Nation	1997
		<i>HALIM</i>	Nation	1998
		<i>AYESTHEN I</i>	Mantra/Be ggars Banquet	2001
		<i>SOMETHIN G DANGERO US</i>	Mantra	2003
		<i>MISH MAOUL</i>	Mantra	2006

Anexos

Natacha Atlas & Marc Eagleton Project	Gran Bretaña	<i>FORETOLD IN THE LANGUAGE OF DREAMS</i>	Mantra	2002, 2003
Pascal Comelade	Francia	<i>HAIKUS DE PIANOS</i>	EVA	1992
		<i>TRAFFIC D'ABSTRACTION</i>	EVA	1993
		<i>L'ARGOT DU BRUIT</i>	Virgin	1998
Ojos de Brujo	España	<i>VENGUE</i>	Edel	2001, 2002
		<i>BARI</i>	La Fábrica de Colores	2002, 2003, 2004, 2005
		<i>TECHARI</i>	Diquela / Pias Recordings	2006
Okay Temiz	Turkey	<i>FIS FIS TZIGANES</i>	Label La Licher	1991
		<i>GREEN WAVE</i>	Uzelli	1992, 1993, 1994, 1997
		<i>KARSILAM A/THE ZURMA PROJECT</i>	Jaro	1999

Anexos

Omar Faruk Teblikek	Turquia / E.E.U.U.	<i>CRESCENT MOON</i>	Celestial Harmonie s	1998
		<i>ONE TRUTH</i>		
		<i>TREE OF PATIENCE</i>	Alif Records	2005
		<i>OMAR FARUK TEBLIKEK</i>	Worldclas s	2007
Paco de Lucia	Spain	<i>LUZIA</i>	Mercury	1998
		<i>INTEGRAL</i>	Universal	2003
		<i>COSITAS BUENAS</i>	Verve	2004
Rabih Abou-Khalil	Libano/Alem ania	<i>AL-JADIDA</i>	Enja	1991, 1992
		<i>BLUE CAMEL</i>	Enja	1992, 1993
		<i>TARAB</i>	Enja	1994
		<i>THE SULTAN'S PICNIC</i>	Enja	1997
		<i>YARA</i>	Enja	1999
		<i>IL SOSPIRO</i>	Enja	2002, 2003
		<i>MORTON'S FACT</i>	Enja	2003
		<i>JOURNEY TO THE CENTRE OF AN EGG</i>	Enja	2005, 2006

Anexos

		<i>SONGS FOR SADWOMEN</i>	Enja	2007
Radiodewish	Italy	<i>CENTRO DEL MUNDO</i>	Il manifesto	2002
		<i>IN SEARCH OF SIMURGH</i>	Cosmasola	2004
		<i>AMARA TERRAMIA</i>	Radio Fandango	2006
Rachid Taha	Argelia/Francia	<i>RACHID TAHA</i>	Barclay	1994
		<i>DIWAN</i>	Barclay	1997, 1998, 1999
		<i>CARTE BLANCHE</i>	Barclay	1997, 1998
		<i>MADE IN MEDINA</i>	Barclay	2000, 2001
		<i>LIVE</i>	Barclay	2002, 2003
		<i>TEKITOI</i>	Barclay	2004, 2005
		<i>DIWAN 2</i>	Barclay	2006, 2007
		<i>THE DEFINITIVE COLLECTION</i>	Barclay	2007
Radio Tarifa	España	<i>RUMBA ARGELINA</i>	Música Sin Fin	1993, 1994,
		<i>TEMPORAL</i>	World Circuit	1998

Anexos

		<i>CRUZAND O EL RIO</i>	World Circuit	2000, 2001
		<i>FIEBRE</i>	World Circuit	2003
Renaud Garcia- Fons	France	<i>ORIENTAL BASS</i>	Enja	1998
		<i>NAVIGATO RE</i>	Enja	2001
		<i>ENTREMU NDO</i>	Enja	2004
Roy Paci & Arestusk a	Italy	<i>TUTTAPPO STO</i>	V2	2003, 2005
		<i>PAROLA D'ONORE</i>	V2	2005
		<i>SUONOGL OBAL</i>	V2	2007
Roy Paci		<i>CORLEON E</i>	V2	2005
Saban Bajiram ovic		<i>SABAN BAJIRAMO VIC</i>	World Connectio n	2001
	Bosnia	<i>A GYPSY LEGEND</i>	World Connectio n	2002
	Serbia	<i>GYPSY KING AND DRUNKYAR D</i>	Nika	2003
		<i>ROMANO RAJ</i>	PGP RTS	2007

Anexos

		<i>MOSTAR S R - SABAN</i>	Snail	2007
Savina Yannato u & Primaver a en Salonico	Grecia	<i>SONGS OF THE MEDITERR ANEAN</i>	Lyra	1998
		<i>VIRGIN MARIES OF THE WORLD</i>	Musurgia Graciae	1999
		<i>ROSAS DE ROSA</i>	Lyra	2001
		<i>TERRA NOSTRA</i>	ECM	2003
		<i>SUMIGLIA</i>	ECM	2005
Sergent Garcia	Francia	<i>UN POQUITO QUEMA'O</i>	Virgin	1999, 2000
		<i>SIN FRONTERA S</i>	Virgin	2001, 2002
		<i>LA SEMILLA ESCONDID A</i>	Labels	2004
		<i>MASCARAS</i>	EMI	2006, 2007
Sezen Aksu	Turquía	<i>GÜLUMSE</i>	Polydor	1992

Anexos

		<i>DUGUN VE CENAZE</i>	Karma	1998
		<i>ADI BENDE SAKLI</i>	Raks	1999, 2000
		<i>YAZ BITMEDEM</i>	Eastwest	2003
		<i>BAHANE</i>	Dogan Music	2005
Smadj	Tunesia	<i>EQUILIBRIS TE</i>	Melt 2000	1999
Smadj	Tunesia/Fra nce	<i>NEW DEAL</i>	M.E.L.T. 2000	2000, 2001
Smadj	Tunesia/Fra nce	<i>TAKE IT AND DRIVE</i>	Most Records	2004
S.O.S. Project, Smadj	Tunisia/Alge ria/Turkey	<i>S.O.S.</i>	Doublemo on	2006, 2007
DuOud	Tunesia/Alg eria	<i>WILD SERENADE</i>	Label Bleu	2002, 2003
DuOud & Abdulatif Yagoub	Tunisia/Alge ria/Yemen	<i>SAKAT</i>	Label Bleu	2006
Souad Massi	Argelia/Fran cia	<i>RAOUI</i>	Island	2001, 2002, 2003
		<i>DEB</i>	Universal	2003 2004
		<i>MESK ELIL</i>	Wrasse	2005
Takfarin as	Algeria	<i>ROMANE</i>	Sonodisc	1994
		<i>SALAMET</i>	Salammb o	1997

Anexos

		YAL	BMG	1999, 2000
Tarkan	Turquía	<i>AACAYIPSI M</i>	Istanbul Plak	1994
		<i>ÖLÜRÜM SAMA</i>	Istanbul Plak	1998
		<i>TARKAN</i>	Polygram	1998, 1999
		<i>KARMA</i>	Istanbul Plak	2001, 2002
		<i>DUDU</i>	Hitt Muzik	2003, 2004
		<i>COME CLOSER</i>	Urban	2006
Tenores di Bitti	Italy	<i>INTONOS</i>	New Tone	1994
		<i>REMUNNU 'E LOCU</i>	New tone	1994
		<i>CAMINOS DE PACHE</i>	Felmay	2004
The Gipsy Kings	Francia	<i>ESTE MUNDO</i>	Columbia	1991
		<i>LOVE & LIBERTE</i>		1994
		<i>ESTRELLA S</i>	Columbia	1997
		<i>ROOTS</i>	Sony	2004
		<i>PASAJERO</i>	Sony BMG	2006
Thierry 'Titi' Robin	Francia	<i>GITANS</i>	Silex	1994

Anexos

		<i>KALI GADJI</i>	Silex	1998
		<i>UN CIEL DE CUIVRE</i>	Naive	2000, 2001
		<i>ALEZANE</i>	Naive	2004, 2005
		<i>CES VAGES QUE L'AMOUR SOULEVE</i>	Naive	2006, 2007
Thierry 'Titi' Robin & Gulabi	Francia	<i>RAKHI</i>	Naive	2003
Tomatito	España	<i>BARRIO NEGRO</i>	Nuevos Medios	1992, 1993
		<i>PASEO DE LOS CASTAÑOS</i>	Universal	2001
		<i>AGUADULC E</i>	Universal	2004
M. Camilo & Tomatito	USA / Spain	<i>SPAIN AGAIN</i>	Universal	2007
Vicente Amigo	Spain	<i>VIVENCIAS IMAGINADA S</i>	Sony España	1997
		<i>UN MOMENTO EN EL SONIDO</i>	BMG	2005

Anexos

El Pele & Vicente Amigo	Spain	<i>CANTO</i>	BMG	2004
Yasmin Levy	Israel	<i>ROMANCE</i>	Connectin g Culture Records	2004
		<i>LA JUDERIA</i>	Adama	2004, 2005
		<i>MANO SUAVE</i>	World Village	2007
Yosefa	Israel	<i>YOSEFA</i>	Worldy Dance Music	1994
Yosefa	Israel	<i>THE DESERT SPEAKS</i>	EMI	1997

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA WORLD MUSIC EN EL MEDITERRÁNEO (1987-2007): 20 AÑOS DE ESCENA MUSICAL,
GLOBALIZACIÓN E INTERCULTURALIDAD

Rubén Gómez Muns

ANEXO IV**Nominados BBC World Music
Awards****A) Categoría Europe**

Año	Músico	País
2008	Manu Chao	Francia
	Ojos de Brujo	España
	Son de la Frontera	España
	Thierry 'Titi' Robin	Francia
2007	Camille	Francia
	Lo'jo	Francia
	Mariza	Portugal
	Ojos de Brujo	España
2006	Fanfare Ciocarlia	Rumania
	Armenian Navy Band	Armenia
	Enzo Avitabile e Bottari	Italia
	Mariza	Portugal
2005	AMPARANOIA	España
	ENZO AVIT. & BOTTARI	Italia

Anexos

	IVO PAPASOV	Bulgaria
	OJOS DE BRUJO	España
2004	OJOS DE BRUJO	España
	KROKE	Polonia
	RADIO TARIFA	España
	TAMARA OBROVAC	Croacia
2003	Mariza	Portugal
	Ojos de Brujo	España
	Kimmo Pohjonen	Finlandia
	Sergey Starostin	Rusia

B) Categoría Midle East & North Africa

Año	Músico	País
2008	Malouma	Mauritania
	Nass El Ghiwane	Marruecos
	Rachid Taha	Argelia/Francia
	The Idan Raichel Project	Israel
2007	Les Boukakes	Argelia / Francia

Anexos

	Ghada Shbeir	Líbano
	Natacha Atlas	UK/EGYPT
	Yasmin Levy	Israel
2006	Souad Massi	Argelia / Francia
	Ilham Al Madfai	Iraq
	Rachid Taha	Argelia / Francia
	Dhafer Youssef	Túnez
2005	KHALED	Argelia/Francia
	CHEHADE BROTHERS	Palestina
	MERCAN DEDE	Turquia
	SOUAD MASSI	Argelia/Francia
2004	KAZEM AL SAHIR	Irak
	MERCAN DEDE	Turquia/Canada
	KHALED	Argelia/Francia
	SOUAD MASSI	Argelia/Francia
2003	Samira Said	Egipto
	Kayhan Kalhor	Iran
	Omar Faruk Tekbilek	Turquia/USA
	Yair Dalal	Israel

C) Categoría Europe / Middle East

Año	Músico	País
2002	Taraf de Haïdouks	Rumania
	Mercedes Peón	España
	Manu Chao	Francia
	Radio Tarifa	España

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA WORLD MUSIC EN EL MEDITERRÁNEO (1987-2007): 20 AÑOS DE ESCENA MUSICAL,
GLOBALIZACIÓN E INTERCULTURALIDAD

Rubén Gómez Muns