



Etnomusicología de las músicas turbias: consumos culturales, raza y etnicidad

Ethnomusicology of turbid musics: cultural consumption, race and ethnicity

Juan David Luján Villar*

Fecha de recepción: marzo de 2015 – Fecha de aprobación: mayo de 2015.

Resumen

Este texto elabora un panorama correspondiente a la relación del estudio de las músicas contemporáneas dentro de tres articulaciones; la etnomusicología en tiempos de la globalización, la distribución musical y la raza, y la música popular urbana y la intermusicalidad. Respecto al estudio de aquellas músicas, las cuales algunos denominan como ‘sucias’ (López, 2011, p. 227), indisciplinadas (Yudice, 2007, p. 82) transnacionales e ‘impuras’ (Ochoa, 2006) en este espacio se propone la noción de músicas turbias, en el marco de expresiones culturales exotizadas (Carvalho, 2003) fetichizadas y estéticamente trivializadas por los mercados de consumo.

Palabras clave: modelos culturales, grupos étnicos, cultura contemporánea.

Abstract

This text presents a corresponding view of the relationship of the study of contemporary music in three joints; ethnomusicology in times of globalization, music distribution and race, and urban popular music and the intermusicality. Regarding the study of those songs, which some refer to as ‘dirty’, undisciplined transnational and ‘unclean’ in this space the notion of cloudy music is proposed under exoticized cultural expressions, fetishized and aesthetically trivialized by consumer markets

Keywords: cltural Models, Ethnic groups, Contemporary culture.

* Licenciado en Educación Artística, tesista de la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria e Investigador del Grupo Literatura, Educación y Comunicación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Asesor Pedagógico en la Caja de Compensación Familiar Colsubsidio. lujanvillar@gmail.com.

Introducción

Algunas cuestiones investigativas respecto a la exploración social de aspectos como la música, plantean interrogantes respecto a las formas mediante las cuales se conceptualizan los modelos culturales de las músicas y sus grupos étnicos. En el texto que sigue a continuación se esbozan algunos ejemplos sobre este tipo de postulados y sus relaciones en el entramado político, económico y distributivo de la música, tomando como ejemplo algunos significados en el interior de los circuitos socio-sónicos (Marshall, et al., 2011)¹ de algunos casos comentados. Lugares en los cuales confluyen las conexiones entre la investigación, los músicos, los consumos culturales y los constructos de distribución musical creando posicionamientos respecto a las formas de trabajo en la música.

Primera articulación: etnomusicología en tiempos de la globalización

En la musicología como campo de estudio, se encuentran distintas disciplinas y enfoques tanto teóricos como metodológicos para el estudio y abordaje conceptual de la música a partir de sus modelos culturales de elaboración. Generalmente en la corriente principal, se encuentra la establecida musicología histórica —denominada por James Porter (1995) como ‘elitista’ (Reynoso, 2006, p. 15)— y dentro de la misma corriente algunas especializaciones como la práctica de distintos tipos de análisis (acústicos, estéticos, comunicacionales y de mediaciones, grabaciones y derechos de autor), también existen las construcciones y desarrollos teóricos un fuerte campo musicológico el cual incluye la notación, los estudios correspondientes a la terminología de la música y la educación musical o pedagogía de la música, además de la etnomusicología, disciplina que ocupa nuestro interés inmediato en este espacio.

Como tal la etnomusicología fue un término acuñado por el holandés Jaap Kunst² (1950, 1955) y referenciado por un sin número de investigaciones posteriores —lo cual dificulta brindar una definición unilateral, aunque como disciplina posea ya más de 120 años de trabajo continuo bajo el primer nombre de musicología comparada—. A grandes rasgos cuando hablamos de etnomusicología nos referimos al estudio de la música con relación a un abordaje antropológico tanto epistemológico como metodológico, según el complejo prisma humano (a lo cual algunos llaman también antropología de la música). Parte de la historia nos dice que:

Franz Boas grabó en 1895 a los kwakiutl, Livingstone Farrand a grupos quleute y quinalt en 1898, Frank Speck y Robert Lehmann-Nitsche en 1905 (a creek y yuchi el primero, y a grupos patagónicos el segundo), Joseph Dixon en 1908-9 a los crow, Wellington Furlong a yaganes y onas entre 1907 y 1908. (Cámara, 2010, p. 76)

Desde aquel entonces, las grabaciones producto del trabajo de campo —recolectadas y sistematizadas— proporcionaron material empírico junto a procesos tanto antropológicos como etnológicos, con la finalidad de constituir una disciplina de investigación mediadora entre las culturas, los pueblos y sus significados en torno a la música. Surgieron así, las taxonomías de instrumentos musicales en cabeza de los alemanes Erich von Hornbostel y Curt Sachs desde el Archivo de Fonogramas de Berlín (Cámara, 2010, p. 76), la temprana vertiente evolucionista, el difusionismo, la etnomusicología comparada (*vergleichende Musikwissenschaft*) o transcultural, la escuela histórico-cultural y el relativismo cultural liderado por Franz Boas. A grandes rasgos, lo anterior define algunos de los paradigmas tempranos dentro del seno etnomusicológico, con finalidades precisas como la descripción de sistemas tonales, clasifica-

1 Retomamos la noción de circuito socio-sónico que utiliza Marshall y sus colegas para referirse a las difíciles rutas de tránsito del reggae en tanto fenómeno afrodiasporico y músico-cultural.

2 Este mismo libro *Musicologica: A study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods, and representative personalities*, sería reeditado en 1995 incluyendo un material nuevo y complementario con el título de *Ethnomusicology. A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*.

ciones instrumentales, tempos, timbres, textos de canciones, produciendo la elaboración de innumerables datos musicales en el contexto cultural de su creación y práctica.³

Así, al lado de las orientaciones etnológicas (algunas etnográficas) y sus variados desarrollos, además de las alineaciones historiográficas, también se proyectaron los estudios del arte tradicional y la música folclórica, mediante lo cual se ubicó al 'Otro', un 'Otro' definitivamente musical —en algunos contextos coloniales—, imaginado y descrito cómo étnico, tanto a nivel cultural, geográfico, lingüístico y racial diferente al ciudadano común Occidental o mejor 'Noratlántico' (Trouillot, 2011). Por lo tanto, el maridaje entre la moderna antropología social inglesa (moldeada por James Frazer, Bronislaw Malinowski y A. R. Radcliffe-Brown) y la antropología cultural norteamericana (en cabeza de Franz Boas, Alfred Kroeber y Robert Lowie) otorgarían la cimentación disciplinar de la etnomusicología —sumados los desarrollos tecnológicos como la cámara fotográfica, el cine, el gramófono, el fonógrafo y el radioteléfono— al lado de la materialización de la cultura y la trasmisión musical y significados.⁴

Los postulados de Alan Merriam, el antropólogo musical de mayor trascendencia después de la segunda guerra mundial, pueden ser la piedra angular de la moderna antropología de la música: "El modelo de dinámica en cuatro partes de Merriam para la investigación etnomusicológica (conceptualización de la música, comportamiento humano, sonido y estética), (...) fue la semilla para el desarrollo de la disciplina en ambos lados del Atlántico" (Trouillot, 2011, p. 135).

De este modo, guiado por las dos direcciones principales la antropología y la musicología, la perspectiva general de Merriam ubica la necesidad de situar la matriz cultural en el seno de la música donde es producida: "sin el pensamiento de la gente, la acción y la creación del sonido musical no existe; comprendemos el sonido mucho mejor, si comprendemos la organización total de su producción."⁵ Igualmente Merriam reclama como necesario considerar las implicaciones de las conexiones históricas con relación a los comportamientos musicales a lo largo y ancho del mundo (Merriam, 1964, p. viii), lo cual encuentra consistencia con lo planteado por el veterano Bruno Nettl, quien considera que el programa o credo etnomusicológico consta de cuatro partes: 1) el estudio de la música en la cultura; 2) el estudio de las músicas del mundo desde una perspectiva comparativista y relativista; 3) la centralidad en el trabajo de campo; y 4) el estudio de todas las manifestaciones de la sociedad (Nettl, 2005, pp. 12-13).

Sin duda estamos en una época en definitiva postcolonial, y las discusiones en etnomusicología giran en torno a las formas ontológicas y epistemológicas mediante las cuales se abordan los problemas musicales, sonoros y socioculturales de las poblaciones estudiadas. Por lo tanto, los profesionales de estos estudios deben situarse éticamente respecto a las nociones del 'Otro' musical que estudian. Consideramos que mientras no seamos capaces de ver los prejuicios históricos de nuestras formaciones académicas en su fase postcolonial, comprender al 'otro' musical como alguna vez lo pretendió la etnomusicología colonial, es decir la distinción entre un *nosotros* reafir-

3 Un barrido general nos dice que algunos de los primeros etnomusicólogos fueron Guido Adler (quien propuso el nombre de Musicología Comparada [*Vergleichende Musikwissenschaft*]), Curt Sachs, Erich von Hornbostel, Georges Montandon, Robert Lach, Carl Stumpf, John Rowbotham, Benjamin Ives Gilman, Walter Wiora, Otto Abraham, Joseph Dixon, Wellington Furlong, Marius Schneider, Werner Danckert, Jules Combarieu, Erich Fischer, Henry Balfour, Jaap Kunst, Helen Roberts, Frances Densmore, Georg Herzog, Helen Heffron Roberts, Francis La Flesche (el primer etnomusicólogo indígena, del pueblo Omaha) Béla Bartók, Zoltán Kodály, Costantin Brailoü, Cecil Sharp, Maud Karpeles, Percy Grainger, Jesse Walter Fewkes y Alice Cunningham Fletcher, por solo mencionar algunos de los más reconocidos investigadores quienes dinamizaron y materializaron el estudio de la música en la cultura como campo independiente.

4 Una introducción a la historia de la etnomusicología desde una perspectiva resumida pero atinada se encuentra en Meyers (2001).

5 "Without people thinking, acting, and creating, music sound cannot exist; we understand the sound much better than we understand the total organization of its production." Traducción nuestra.

mado y un *ellos* en disputa, no permitirá avanzar en su conocimiento, a propósito de los tiempos de los formatos digitales, la estética del sampler, la intermusicalidad continua y las visiones de la ‘comunicación musical’ y sus valoraciones de piezas sonoras (relaciones tonales, intensidad, ritmo y tempo) como diría el reconocido musicólogo Deryck Cooke los ‘agentes vitalizadores’ de tal comunicación.

Spivak (2003, p. 335) lo plantea de manera elocuente, como pocas veces: “la cuestión es como impedirle al sujeto etnocéntrico que se establezca así mismo al definir selectivamente otro”. Diferenciando los estadios de la cultura, las interacciones de la supercultura, las negociaciones y variaciones subculturales, y la interculturalidad y sus implicaciones dialógicas, los estudiosos encuentran en las micromúsicas occidentales modos y significados de la expresión musical de diversos grupos étnicos e interétnicos.

Como sabemos, muchas de estas músicas no aparecen dentro de archivos culturales como tradicionales, por lo tanto, sí existiesen, serían susceptibles de ser halladas por el investigador contrastante y susceptible a las paradojas étnicas, raciales y de pertenencia encontradas a partir de “la generalidad global y la especificidad local en un solo relato” (Slobin, 1992, p. 82)⁶ —en nuestro caso— musical. En suma, aquellas micromúsicas a las que se refiere Slobin, poseen un vital y ágil mundo dentro de una vida cultural musical diferenciada (acentuada en su especificidad local) susceptible de ser tratada mediante el trabajo de campo, situada entre una cultura de mayores dimensiones con una música validada territorialmente (y parte de una generalidad global).

Bajo este panorama, individuos, comunidades y sociedades, se reflejan y discuten en registros sonoros, performances, fotografías y documentos audiovisuales a la velocidad de Internet y su banda ancha, pero tal accesibilidad dificulta de modo paradójico —para el investigador— delimitar los requerimientos necesarios (correlatos

materiales y conceptuales) para el estudio de un determinado objeto, mediante la constitución de un sujeto imaginado, como ocurrió con la primera etnomusicología. La civilización cambió. De esta manera, la diversidad y los recorridos de los grupos humanos con múltiples condiciones; nacionales, internacionales, migrantes diaspóricos, desterrados, refugiados y algunas políticas reparativas plantean la necesidad de abordar los sonidos mentalmente corporeizados mediante la experiencia, los flujos de circulación musical y sus lugares de manera detenida, puesto que los mundos sonoros que podemos escuchar, sentir y en suma experimentar, en tanto investigadores, nos obligan a plantearnos la pregunta: ¿cuáles mundos musicales existentes entre la brecha del sonido y el silencio en definitiva, no podemos auscultar?

Primera articulación: entre las músicas disidentes de Latinoamérica

La musicalidad en los seres humanos como mediación comunicativa del mundo es un input (entrada) sensorial, donde el sonido en tanto fenómeno, es en sí un objeto estructurado y reconocido mediante frecuencias sonoras fluctuantes bajo el nombre de música. De manera concreta diríamos que es un patrón físico determinado, el cual es percibido. Algunos la consideran como un desarrollo evolutivo al mismo nivel del lenguaje (Wallin, et al., 2000) y otros como un simple adorno tecnológico derivado del lenguaje sin mayor importancia para la mente (Pinker, 1997), con la certeza de que ambos (lenguaje y música) existen dentro de culturas humanas y a su vez son poderosos recursos comunicacionales.

Aun así, y pese al potencial científico que recientemente se identificó con relación a las propiedades de los desarrollos cognitivos proporcionados a través de los recursos del sonido en general y de la música propiamente, la situación actual de la música en la sociedad occidental atra-

6 “(G)lobal generality and local specificity into account.” Traducción nuestra.

viesa por diversas crisis. Por ejemplo, los monopolios de los bienes públicos y ancestrales por parte de megacorporaciones, la difusión masiva y descontextualizada de aspectos músico-rituales de poblaciones enteras, la extinción de ritmos y géneros folclóricos de manera acelerada, por solo nombrar algunas problemáticas. Tal crisis fue intuita hace un par de décadas por Attali de la siguiente manera:

Fetichizada como mercancía, la música es ilustrativa de la evolución de nuestra sociedad entera: desritualizada como forma social, una actividad del cuerpo reprimida, sus prácticas especializadas, vendida como espectáculo, generalizada como consumo, luego se procura que esté almacenada hasta que pierde su significado. (Attali, 2009, p. 5)⁷

Aunque este panorama parece optimista para la década del ochenta cuando Attali escribió estas líneas, con relación a lo que podemos ver hoy, hablamos de *realities* de música estratégicamente promocionada, desaparición de cientos de estilos y músicas folclóricas (tal como Alan Lomax proféticamente lo había dejado ver varias décadas antes), o la apropiación de los circuitos musicales de distribución musical por unas pocas disqueras entre muchas otras atrocidades relacionadas con la música, la preocupación de Attali no deja de llamar la atención, ya que aquel retrato sería la punta del iceberg de lo que sobrevendría, a grandes rasgos nos referimos a la despolitización identitaria y comercialización extrema de músicas turbias, micromúsicas, sonidos tradicionales, estéticas sonoras disidentes, cooptación de mercados enteros, donde los artistas difícilmente pueden asegurar algo a futuro con su trabajo, aislamiento sistemático de músicas populares diferentes al idioma inglés (anglocentrismo), además de la imperceptibilidad académica y sesgos sobre las identificaciones musicales con sus orígenes ancestrales y diversas luchas sociales.

En los tiempos que corren, es decir, los tiempos del canibalismo cultural y musical (Carvalho,

2003) y el turismo sónico (Barañano, et al., 2003; Mitchell, 1995) ligados a la exotización, las identidades con relación a la música son asumidas —en el mejor de los casos— como guardianes del gozo musical o como individuos con aventuras sónicas desprovistas de significado, y no como identificaciones políticas que corresponden a núcleos de producción cultural en toda su complejidad.

Aunque la musicología y la etnomusicología realizaron aportes significativos en el estudio de las diversas culturas musicales y sus extensos repertorios, en el imaginario investigativo general (el cual también se ocupa del estudio de la música) podemos encontrar juicios de valor por ejemplo, en la predominancia actual de enfoques hibridizantes en Latinoamérica, ocultando mediante las metáforas del mestizaje, el pastiche, el bricolaje y demás tipos de figuras vinculadas a la yuxtaposición de sonidos, las razones históricas de los aspectos políticos que se residen dentro de estas culturas, por lo general indígenas o subalternas.

Consideramos que este tipo de argumentaciones, en el plano teórico conducen a salidas investigativas centralizadas en la certeza de lo desconocido y en el entramado político a la celebración del etiquetado fácil dentro del problema de la ambivalencia del capitalismo extremo y sus lógicas propias de los imaginarios de consumo. Tal ambigüedad, da por sentada la cláusula del fin de cualquier recuerdo de opresión colonial en la imaginación investigativa tejida sobre los posicionamientos del 'Otro' musical, pero como sabemos, la retrospectiva que brinda el espejo de la historia, sitúa de muchos modos los efectos de la represión y el sometimiento económico que deshacen los mitos de la presunta igualdad humana, eventualmente dibujada por los grupos hegemónicos para el caso de Latinoamérica.

Ahora bien, al margen de las polémicas académicas habituales y teorizaciones que delinean los contornos de lo musical, se continúan elaborando apuestas sonoras, y en lo referente a los mundos

7 "Fetishized as a commodity, music is illustrative of the evolution of our entire society: deritualize a social form, repress an activity of the body, specialize its practice, sell it as a spectacle, generalize its consumption, then see to it that it is stockpiled until it loses its meaning" (Traducción nuestra).

creativos de la expresión humana los pueblos no se detienen, pues se identifican con lenguajes, territorios, marcas étnicas, nacionalidades, ideologías y por supuesto pertenencias ancestrales: ¿tiene Latinoamérica algún tipo de marca étnica en el autoreconocimiento de sus grupos poblacionales y sus vínculos musicales? Algunas investigaciones plantean que Latinoamérica en tanto región, posee una diversidad cultural y étnica bastante significativa, debido a que cada una de las historias de formación de sus estados-nación, sus devenires económicos y configuraciones étnico-raciales arrojan como resultado un compleja red en torno al reconocimiento y autoreconocimiento identitario por parte de sus habitantes y vecinos, lo cual es en conjunto bastante significativo.

Cuando hablamos de Latinoamérica nos referimos a la heterogeneidad compuesta por cerca de 500 millones de personas, donde se encuentran 120 millones de ciudadanos autodeterminados bajo los étnonimos; *negro*, *afrodescendiente*, *mulato* y *pardo*. Al igual que 40 millones de *indígenas* también autodeterminados como tales, en distintas regiones a lo largo y ancho de la región

(Perreira y Telles, 2014; Telles, y Bailey, 2013). En esta relación aparece el uso de la perspectiva analítica de la raza, lo cual implica la creación de distintas dinámicas de relacionamiento e identificación musical, ligadas tanto al racismo como a la exotización creciente.

Las evidencias indican que la desigualdad en aspectos tan importantes como la auto-valoración del bienestar, la educación y el estatus socio-económico varía considerablemente entre los ciudadanos de piel clara y de piel oscura en varios países latinoamericanos (Brasil, Colombia, México, y Perú en el 2010), donde las personas de piel clara reportaron en los aspectos anteriores indicadores mucho más altos que los ciudadanos de piel oscura, evidenciando una preocupante perspectiva de la desigualdad en la región (Perreira y Telles, 2014). Según lo anterior todo parece indicar que en aspectos socioculturales como la música, estas implicaciones condicionan las formas de producción, consumo y recepción de los bienes culturales derivados.

Como se puede ver en la siguiente tabla, las zonas económicas de Europa y Estados Unidos domi-

Tabla 1. Música y exportaciones por región económica, para los años 2000-2005

Grupo y región económica	Valor (en millones de dólares)		Índice de crecimiento (%) 2000-2005
	2000	2005	
Mundial	7076	14924	17.0
Economías desarrolladas	6208	13424	17.6
Europa	4746	11172	27.0
Estados Unidos	991	1491	10.0
Japón	156	297	18.0
Canadá	225	376	13.4
Economías en desarrollo	841	1412	12.5
Este, Sur y Sudeste de Asia	666	1049	11.5
China	58	135	26.8
Oeste de Asia	17	20	3.2
América Latina y Caribe	151	336	24.6
África	8	7	-1.5
LDCs	2	0	-19.6
SIDs	0	2	86.7
Economías en transición	26	88	17.1

Fuente: UNCTAD (2008, p. 129), Yudice (2013, p. 28).

nan el negocio y mercadeo de la música e igualmente las posibilidades de crecimiento real en cuanto a la producción que para 2008 la United Nations Conference on Trade and Development publicaba en su reporte anual en Ginebra. Además, la exportación de música latina aunque es capaz de “construir un 5% de toda la música producida, la región solo cuenta con una cuota de 2.25% de las exportaciones mundiales de música” (Yudice, 2013, p. 26).

Segunda articulación: distribución musical y raza

En cuanto a las formas de producción, distribución y mercadeo de las músicas emergentes en Latinoamérica, algunos estudios plantean cómo esta serie de dinámicas posibilitaron la existencia tanto de diseños multinacionales al margen de la venta de canciones a través de distintas tecnologías con sus altos costos, como también la emergencia de lo que podríamos llamar industrias de las músicas subterráneas o ‘piraterías’, en respuesta a estas primeras economías. En efecto, para que no existiesen tales formas de acceso, es decir flujos funcionales (legales e ilegales) dentro de los enclaves culturales de las ciudadanías de los países del sur, la distribución de los materiales sonoros tendría que ser abierta y de fácil acceso. Pero no es así. Los flujos musicales por lo general, operan en distintos niveles; locales, regionales, nacionales e internacionales de forma restringida creando fronteras.

Con la interrupción de Internet en la distribución virtual, el negocio de la música cambió. Desde que el formato mp3 en tanto artefacto cultural (Sterne, 2006) irrumpiera en el escenario digital junto la reciente tecnología P2P (*peer to peer*), las condiciones del intercambio musical y la compra y venta de los productos sonoros afronta incluso guerras feroces (Yudice, 2013, pp. 69-70).

Algunas investigaciones sobre estilos musicales turbios reportan tales tipos de distribución en la era de la digitalización musical a gran escala. En un caso investigado por Vianna, Lemos y Castro sobre la interpelación de la distribución y mer-

cantilización megacorporativa encuentran que en el tipo de mecanismo de distribución, difusión y circulación de copias sonoras del tecnobrega brasileño, existe una fuerte participación de los piratas y reproductores clandestinos de esta música (Lemos y Castro, 2008; Vianna, 2003). Durante el cambio fonográfico actual encontramos que algunos grupos étnicos dentro de las políticas de distribución crearon formas propias de tránsito de sus objetos culturales, bajo la circulación libre tal como es reportado en el caso de un grupo de aborígenes australianos investigado por Christen (2009).

En otros trabajos se argumenta que en algunas formas de apropiación (legales o ilegales), como en el caso de los músicos del Caribe colombiano y la producción de bienes musicales, por una parte aparece con fuerza la cuestión de la ‘tradición’, y por la otra los desafíos actuales del mercado musical, lo cual evidencia que; “a) los músicos con un gran capital simbólico no controlan ni el nivel de la producción ni el de la distribución en el mercado, y b) para las disqueras, si lo nuevo vende, vale” (Nieves, 2009, p. 157). Es este justamente el problema, los discursos de lo verdaderamente tradicional y lo foráneo o falta de rigor en la tradición musical del Caribe colombiano y sus músicos, tiene implicaciones fuertes en la comercialización y mercadeo de tales trabajos. Además de tornarse inherente a los patrones de aceptabilidad estos aspectos con los que se suele enunciar esta vertiente, tanto en las disqueras y en algunos discursos folcloristas puristas, se crea una barrea sobre las músicas colombianas directamente en el acceso al trabajo de los músicos experimentales, dejando propensos tanto a los creadores, intérpretes y compositores a la violencia de las imposiciones de las disqueras y el mercado globalizado.

La cuestión no es nada simple. Con relación a la distribución musical encontramos los fracasos del mercado musical, además de las ambivalencias de la propiedad intelectual y el acceso a algunos bienes públicos. Dave Laing encuentra cómo en Latinoamérica algunos mercados de piratería son vitales en la diseminación de grabaciones, convertidos estos en nichos de distribución ilegales como en los casos de la ciudad de México y sus

mercados callejeros analizados por John C. Cross (1998), el San Andresito de la 38 en Bogotá o el Hueco en Lima, ciudad en donde se han creado equipos de antipiratería que incautaron más de dos millones de CD-R en junio del 2001 (Laing, 2003, p. 310-311).

Estos ejemplos nos indican que podemos comprender el fenómeno de la piratería como mínimo en dos formas; 1) como la invención emergente de actividades económicas ilegales en el marco de la lucha contra el monopolio de las *majors* o multinacionales (Warner, EMI, Sony, PolyGram, Universal) que cooptan las culturas y sus bienes públicos, así como algunos ritmos nacionales; y 2) como actos delictivos que atentan contra las leyes de regulación de la propiedad intelectual y el capital discográfico.

Como sabemos la International Federation of the Phonographic Industries (IFPI), representa el caudal de las trasnacionales dedicadas a la música, emprendiendo fuertes campañas y dedicando bastantes esfuerzos a identificar las formas de piratería en circulación por la *Web*, además de promover el control del mercado de los cassettes y la radio pirata (Stokes, 2003, p. 300). Al respecto podemos decir que el consumo cultural de la producción musical a esta escala posee dimensiones globales. En este espacio consideramos que muchos géneros y expresiones de tipo musical se dinamizaron gracias a la existencia de las posibilidades de reproducción de los sonidos con la llegada de la última globalización.

En su estudio sobre la música de Israel a finales de los años ochenta, Regev (1989) identificaba como la 'piratería' de cassettes viabilizaba la existencia de la 'música oriental', debido a que los productores de estas músicas eran pequeños empresarios y solo producían a escala menor en medio de la dificultad de exposición radial de estas músicas en aquel país. El argumento de Regev es interesante y vale la pena considerarlo en pleno:

La calidad de producción de la música oriental, es por tanto, generalmente considerada 'de bajo *standard*' en relación con los productos del pop. Esto, junto con la mala calidad de los cassettes impresos, crea una situación en la cual la música es identificada con las bajas calidades de los productos y la producción. Por tanto, cuando todos los estilos del pop y las canciones EI (*canciones de erez Israel*) son producidas y distribuidas por largas y establecidas compañías disqueras, la música oriental existe en cassettes de calidad técnica inferior, producida y distribuida a través de la piratería. (Regev, 1989, pp. 151-152)⁸

Para, Regev la música oriental en Israel está relacionada con los cambios musicales de grupos étnicos judío-orientales, y constituye una mezcla de música mediterránea con la música de las culturas del Oriente Medio. Por lo tanto para él representa una unidad cultural y no solo un estilo (Regev, 1989, p. 144), de ahí su importancia y trascendencia. Adicionalmente, en la teorización de los contextos musicales, en tanto modelo y unidades culturales, en Israel aparecen las múltiples conexiones entre raza y música, tal como lo consideran Ronald Radano y Philip V. Bohlman (2000) a lo largo de los veinte ensayos que conforman su destacable edición. Los autores de estos trabajos provienen de distintas disciplinas y documentan desde los sistemas de castas sur asiáticas donde solo algunos personajes en orden jerárquico pueden tocar ciertos instrumentos, hasta el anti-semitismo de Wagner.

La raza entonces importa dentro de contextos de poder y dominación, constructos políticos, sistemas de clasificación y la matriz de las construcciones ideológicas de la diferencia. Veamos algunos estudios sobre África y América para comprender la importancia que la imaginación racial juega en la geografía musical mundial. Una precisión, la raza en tanto imperativo político y moral, es considerada en este espacio bajo un pasado y un presente escenificado en pleno a través de la música, y sin duda a través de sus conductos

8 "The production quality of oriental music is, therefore, generally considered 'below standard' in relation to pop products. This, together with the bad quality of printed cassettes, creates a situation in which oriental music is identified with lower qualities of production and products. Therefore, while all pop styles and EI songs are produced and distributed by large and established record companies, oriental music exists in cassettes of inferior technical quality, produced and distributed through piracy." (Traducción nuestra).

y efectos en el imaginario de los consumos culturales contemporáneos.

Para ilustrar este punto recogemos las nociones expuestas por Portia K. Maulstby, quien ejemplifica las particularidades ancestrales africanas rastreables en las músicas turbias emanadas de la diáspora afro en Estados Unidos, en tanto fenómeno de consumo global. Maulstby nos llama la atención sobre algunos géneros populares africanos y herederos de su diáspora; el highlife y hiplife (Ghana), el nederhop (los Países Bajos), el reggaetón (caribeño), el bongo flava (Tanzania) y el northern soul y el grime (Inglaterra), los cuales —recuerda—, contienen tradiciones y valores también africanos en cuanto a sus formas y prácticas sociales, e igualmente varían en cuanto a sus significados, identidades y funciones, inscribiéndose dentro de valores legados por africanos en su diáspora (Maulstby, 2013, p. 181). A este respecto, la raza en tanto componente estético sitúa el reconocimiento de los procesos de diseminación de aquellos productos culturales que se enmarcan dentro de lo que se considera como cultura popular negra derivada en diversos grados de antiguas regiones africanas esparcidas por el nuevo mundo (como se puede apreciar en el caso cubano expuesto más adelante).

Podríamos decir que en cada cultura musical existente, de cualquier índole ancestral, nacional, étnica y contemporáneamente turbia, existe un microcosmos, así mismo una relación contemporánea con los comercios culturales y sus productos derivados. Dentro de tales relaciones los públicos consumidores son parte fundamental de los procesos de producción, debido a que sitúan las complejidades de las recepciones estéticas y el conjunto de la vida social.

El hecho del sonido y la organización total de su producción se pueden considerar desde los tres niveles analíticos de Merriam; 1) la concepción teórica sobre la música; 2) el comportamiento en

relación con la música; y 3) y el sonido musical en sí mismo (Rice, 2001, p. 155), donde el primer y el tercer nivel se articulan con el fin de evidenciar tanto el cambio constante como la naturaleza dinámica de la música, y el segundo nivel ‘el comportamiento’ vendría a ser el mayor de los tres niveles, puesto que existen como mínimo otros tres niveles de comportamiento para Merriam (1964, pp. 32-33); el físico, el social y el verbal —este último— donde el sonido es producido. Como sabemos, una perspectiva étnicoracial ubica en términos políticos, aspectos históricos, mitologías mestizantes y luchas por el poder representacional de aquellos sobre los cuales se relaciona el trabajo de campo en materia investigativa.

Sí los hechos raciales (discriminaciones, relaciones asimétricas del poder y su distribución) sitúan las expresiones musicales basándose en códigos estéticos y sus tendencias correspondientes, la etnomusicología supo reconocer bien tales patrones. La raza entonces, se puede ubicar dentro del entramado de corporalidades consonantes con ciertos tipos de sonoridades. Sí bien las personas reconocen los sonidos tradicionales de sus regiones, de modo similar poseen imaginarios ligados a la institución de prácticas de producción sonora y musical racializadas. Pero, no obstante, sabemos que en términos de política cultural, las músicas de orígenes afrodiaspóricos, debido a las complejidades de sus umbrales, tanto africanos como americanos, basadas en contextos de opresión y esclavización histórica, dificultan esclarecer con precisión (para aquellos amantes de la purificación o las verdades unilaterales), las conexiones pormenorizadas de sus vínculos musicológicos con un determinado tipo de cultura originaria o momento de incorporación específico (lo cual es diferente a un relacionamiento de pretensión ‘naturalista’ entre estos campos, aunque podamos hablar de manera sólida sobre la ‘evolución musical’ en sus diversos grados).⁹ Retómenos las palabras de Carvalho con relación al asunto:

9 Uno de los debates de mayores consecuencias para el estudio de los aspectos biológicos de la música se encuentra en la obra fundamental de Wallin, et al. (2000), la cual ilustra de la mano de diversos especialistas los estudios en música desde un amplio abanico de líneas de investigación, desde los clásicos debates de cultura/naturaleza hasta la reciente neurobiología de la percepción sonora.

(L)a música afro-americana en general es una música de descendientes de esclavos, o sea, son, todavía hoy, las comunidades más pobres del Nuevo Mundo. Esa es una dimensión histórica de la cultura que muy fácilmente se olvida, básicamente porque hay un imaginario que asocia la música de origen africano con la fiesta, el baile, la corporalidad, la alegría. Y la suma de todos esos estereotipos hace que las personas se olviden de que la base comunitaria de esas tradiciones musicales (las músicas europeas) es muy pobre. (Carvalho, 2003)

De esta manera lo que consideramos como la matriz racial, vincula el cuerpo, la sexualidad y las tendencias artísticas, desde nuestra perspectiva podemos decir que existen ciertas músicas racializadas y por ende estigmatizadas, debido principalmente a los imaginarios que se tienen sobre lo étnico. En otro orden de ideas, en el plano académico estas músicas se encuentran ligadas a cuestiones de tipo identitario dentro de sus comunidades de origen, con relación a las luchas por el derecho cultural y la expresividad estética, identificadas como populares y encontrándose ligadas a aspectos domésticos dentro de la imaginación poblacional.

No obstante, también se evidencian prejuicios que más allá de ser juicios de valor, son preconceptos ideológicos funcionales en la asignación de roles culturales ejercidos, tanto por investigadores como por quienes controlan los medios artísticos de difusión. ¿Es susceptible de ser racializado cualquier género musical dentro del capitalismo contemporáneo? Para responder esta pregunta tomemos como caso la denominada cultural negra.

En la diseminación de la cultura popular negra actual, la cultura hip-hop y la música rap a nivel mundial como dos de sus vástagos de mayor influencia planetaria, establecen la conexión entre lo urbano y la raza. En campos tan extensos como los del mercado de consumo músico-cultural y su trascendencia para el mercado mundial de consumo general de bienes, tales estéticas vendrían a ser fundamentales dentro de la vida contemporánea, especialmente debido a su papel re-

africanizante (Marshall, et al., 2010) de la vida cultural juvenil. En este entramado la política de racialización de la cultura, se encuentra bajo los ojos que sitúan el color de la piel en relación con la naturaleza multidimensional de los contextos donde se desarrollan tales estéticas.

De este modo, los estereotipos dentro del entramado mercadotécnico de las industrias del entretenimiento elaboran la caricatura que deseen sobre la cultura negra y sus derivados, según el viento que sople en la moda de turno. Encontramos entonces, un núcleo consistente entre la raza, los estereotipos tradicionales y las ideas dominantes de las industrias del entretenimiento, lugar en el cual la música viene a ser clave en tanto potencial de evocación y producción de emocionalidades comercializables. Es fácil entonces encontrar etiquetas que remiten al sexismo, la violencia y el consumo, donde la valoración de estos aspectos se efectúa jugando con el supuesto de la imagen atrapada en la pantalla, los parlantes vociferantes y los perfiles de la pobreza y la marginalización histórica que nos remiten a la raza.

Dentro de estos circuitos difícilmente se difunden las versiones del hip-hop, la salsa o el reggae político y sus filosofías, el cine independiente de reflexión humanista que supera el barriocentrismo habitual del mundo *gangster*, los modelos culturales de asociación transnacional reivindicadores de las tradicionales estéticas heredadas de África, las políticas culturales emanadas de estos procesos, las narrativas de la igualdad humana y su consciencia de unidad, y no precisamente de hibridación. Los efectos de tal situación son innegables.

Se hace sensato hablar de modelos de transformación musical susceptibles a las incorporaciones e influencias en sus formas y significados, dentro de situaciones de criollización y de diáspora en lo concerniente a la estructura musical en sí. Tal unidad necesita estrategias que resulten adecuadas si la labor etnomusicológica pretende a nivel metodológico, en palabras de Simha Arom (quien aboga por una posición complementaria en el plano etnológico con relación a la música) articular como mínimo cuatro campos, los cuales

coinciden con lo que hemos planteado a lo largo de este escrito:

1. El estudio de los aspectos sociales de la música.
2. El estudio de las herramientas que la producen (la voz y los instrumentos musicales).
3. El estudio del modo en el que los usuarios la conciben y
4. El estudio de la música como un sistema (Arom, 1991).¹⁰

Tal programa como podemos ver es de incumbencia en el estudio de lo popular debido al origen ‘intersticial’ y de ‘borde’ de la cultura popular negra y de las políticas culturales de los grupos étnicos ligadas a aquellas prácticas musicales, las cuales residen —como cualquier población del planeta—, dentro y alrededor de las tecnologías popularizadas por la globalización.

Tercera articulación: música popular urbana e intermusicalidad

El encuadre de la música popular urbana y su estudio, comienza en pleno furor por parte de los etnomusicólogos a comienzos de la década del setenta del siglo pasado (Nettl, 2001, p. 121), aunque sin duda algunos estudiosos se habían encargado de manera previa a indagar por este tópico mediante el análisis de repertorios, cancioneros y su vínculo con los sentimientos de los jóvenes y sus relaciones de pareja (Horton, 1957). Una de las formas de comprender las músicas turbias se efectúa a partir de su identificación en nuestros esquemas mentales como posibles intermusicalidades, es decir, como músicas que emergen a partir de la interrelación de la complejidad de sus orígenes, pero al mismo tiempo en tanto fenómenos identificables respecto a sus locaciones y significados culturales. Por ejemplo, aunque el rap

sea rap, no significa lo mismo dentro del entramado cultural alemán de ciudades como Berlín y Frankfurt creado por inmigrantes turcos venidos de Estambul como analiza Solomon (2009) en comparación con las formas de apropiación que el discurso rapero elaborado en lenguajes nativos por algunos artistas en Francia, Italia, y Aotearoa/Nueva Zelanda, tal como documenta Mitchell (2000). Y aun así, la cultura hip-hop sigue siendo hip-hop como quiera que se lo mire.

Tales intermusicalidades nos llevan a pensar aquellas maneras en las cuales los consumos culturales y las políticas de consumo aparecen en la óptica de los mercados musicales. Sabemos por ejemplo que en la banalidad de los sonidos trivializados por el mercadeo globalizado, sus modas y sus lógicas de difusión masiva en la coyuntura, agilizan la articulación de diversos discursos audiovisuales. Por ejemplo, en las publicitadas celebraciones de la selección Colombia de fútbol en el mundial de 2014, que fueron animadas por los jugadores con el baile de la salsa choke de Cali y reforzadas por los canales de televisión, los noticieros y programas deportivos radiales ¿Puede ser esto coincidencia? Difícilmente se puede imaginar a los jugadores de la selección y su origen humilde celebrando con un baile de salón o con pasos de danza contemporánea.

En referencia a esta cuestión, este tipo de intermusicalidades ¿son sonidos subculturales como indica Slobin (1993)? Debido a la existencia de estas micromúsicas situadas dentro de Occidente mismo, llamar *subculturas* a expresiones musicales de tipo subalterno y situadas en los bordes mismos de lo popular o mejor en su periferia, dificulta considerar una respuesta afirmativa sin que suene a juicio de valor. Mejor, este tipo de músicas turbias pueden ser comprendidas como microcosmos culturales, es decir como entidades políticas culturalmente poseedoras —en algunos casos— de estéticas

10 “(1) The study of the social aspects of music (2) the study of the ‘tools’ that produce it (the voice and musical instruments) (3) the study of the way the users conceive of it and (4) the study of music as a system.” (Traducción nuestra). Como quiera que se lo mire el programa de Arom es interesante y propone como primera medida el estudio de la música en tanto sistema. Por otro lado, en su propuesta también encontramos la consideración discutible, de que la etnomusicología no debería inmiscuirse en el estudio de lo popular y lo contemporáneo, con lo cual no estamos de acuerdo, puesto que en las prácticas musicales de la contemporaneidad, los fenómenos culturales implícitamente están sumergidos dentro de sistemas sociales y por ende, étnicos.

disidentes, regidas por rituales anodinos y por sus propios sistemas de valoración internos.

Dentro del mundo popular latinoamericano existen distintos tipos de ejemplos de intermusicalidades desarrolladas en múltiples niveles, vistas así, según sus propios constructos de interconexión, tomemos como ejemplo, el reggae en español. De un claro carácter étnico, su historia reconoce cómo se le nombró en Panamá desde 1970: reggae 110, bultrón, plena y romantic flow. Aunque su origen es jamaquino y legítimo hijo del reggae roots transmutó en lo que hoy se conoce como reggaetón (Marshall, 2008), otro hijo legítimo del reggae dancehall igualmente de Jamaica, llegando hasta Puerto Rico y los Estados Unidos mediante diferentes versiones (Manuel y Marshall, 2006) y trayectos poco claros, pero sí concisos.

Así, bajo la noción de diáspora (dispersión) afro —aquellos descendientes de África forzosamente esparcidos por el mundo—, sus creadores encuentran un manto cultural que cubre las condiciones sociales, históricas, culturales y los cúmulos ancestrales mediante los cuales se identifican. En este caso, formas de expresión que dibujan los barrios bajos como el ingenio de la expresividad lírica, la reafirmación de la identidad étnica y regímenes de valor que ajustan los elementos culturales de tales músicas, coinciden —en ambos casos— con algunas condiciones de los procesos de producción musical en medio de la creación de estilos que son percibidos de la realidad experimentada por artistas, productores y consumidores bajo la imaginación musical que crea ‘automodelos referenciales’.

Ahora bien, el hecho de que no podamos hablar de autenticidad o legitimidad originaria en nuestras músicas populares americanas, no quiere decir que tales conexiones aun no permanezcan en distintos grados en muchas músicas actuales, debido a que si bien existen procesos de mixturas

sonoras también pueden ser identificados como *incorporaciones* y sería equivoco comprenderlos solo como hibridación. En uno de sus párrafos Hall sitúa justo el centro del asunto: “estas formas (las de la cultura negra popular) son siempre impuras, y hasta cierto grado hibridadas a partir de una base vernácula” (Hall, 2010, p. 293).

El caso estudiado por Miñana sobre la música de marimbas del Pacífico colombiano y ecuatoriano, encuentra mediante una fuerte base antropológica, cómo estos instrumentos pueden tener relación directa con algunos instrumentos africanos, por ejemplo en la tradición del xilófono propio de Mali de los siglos XIII y mediados del XIV referenciados por viajeros, o entre los Salampasu de la región Kasayi actual República del Congo, donde la marimba es conocida bajo el nombre de ‘madimba’ (Miñana, 2010, p. 329).

Otro ejemplo, de un proceso que vincula el puente entre África y América, discute las formas mediante las cuales se pudieron trasladar algunas sonoridades africanas al nuevo mundo puntualizando el caso de Estados Unidos. Tales hallazgos se pueden encontrar en los interesantes trabajos de Gerhard Kubik, quien revela que aunque las evidencias indican que los aspectos rituales de tales sonoridades quedaron reducidas a vestigios escritos y a materiales arqueológicos, durante sus décadas de trabajo etnomusicológico pudo encontrar el vínculo entre el blues americano y África, logrando consolidar una fuerte hipótesis de trabajo sobre origen de la técnica de guitarra *slide* —característica instrumental primordial en el blues—, con la llamada zona de Raffia del Oeste de África Central, donde las cítaras monodícordes¹¹ (hechas de un solo material conocido como tallo de palma de raffia), en África podrían haberse convertido en heterocordes (hechas de varios materiales).

Sumado a esto, Kubik también descubre que al igual que la cítara monocorde africana de una

11 Los idiófonos a grandes rasgos, son instrumentos que producen el sonido a partir de su propio material y forma, pueden ser raspados, frotados, golpeados o agitados. Por otro lado, un monocordio es un: “Instrumento que consiste en una cuerda estirada entre dos soportes o puentes fijos colocados en los extremos de una caja acústica larga y angosta, con una regla calibrada en la tapa superior y un puente móvil” (Latham, 2008, p. 972).

cuerda, se encuentra el legendario arco de boca (mouthbow) inmortalizado en el sur de Estados Unidos por el músico Eli Owens, el diddley bow, el bo diddley, el jitterbug, la unitar, o la guitarra de una sola cuerda. Además de lo que encontraría Kubik en un juego de niños africanos de lengua Bantú (en Villa Bigene, Nola, República del África Central), un rasgado similar al del *slide*, trazando de este modo el viaje de tal técnica desde la zona centroafricana hasta el sur de Estados Unidos (Kubik, 1999).

Al respecto, Sahlins enfatiza la situación de lo híbrido como “una interpretación analítica de la historia de un pueblo, no una descripción etnográfica de su forma de vida” (Sahlins, 2001, p. 315). Cualquier ejercicio de delimitación no debe ser clasificado como un intento de autenticar X o Y géneros, estilos musicales y sus tradiciones, por el contrario posibilita situar un posicionamiento y criterio histórico necesario en el análisis de lo popular y arriesgarse al ejercicio de la rigurosidad metodológica. Otros ejemplos nos ilustran sobre problemas de investigación en términos de *pervivencias culturales*, Guanche explica en la investigación aplicada con su equipo de investigación organológico sobre el legado de África, evidenciado en la serie de instrumentos indagados en los 169 municipios de Cuba (Guanche, 2013, p. 147).

Ahora bien, como explica recientemente Guanche al parecer este traslado se efectuó de manera simbólica pues como se sabe muy pocas cosas

pudieron traer consigo a América los migrantes africanos durante la expatriación forzada desde África. La base de estas reelaboraciones fue la memoria. De este modo, tales reelaboraciones culturales y ancestrales emergieron como producto de la adaptación a las nuevas condiciones de vida. En este sentido, la intencionalidad en la creación de estos instrumentos deja ver la importancia de situar la inseguridad de sus orígenes con relación a la eficacia de sus prácticas tradicionales, sopesar su peso vernacular e identificar sus usos populares.

¿Músicas turbias? A modo de conclusión

Sí bien sería necio negar el importante papel que muchas comunidades de músicos profesionales y aficionados elaboran en términos de fusión, es necesario igualmente reconocer el valor de las líneas que delimitan tales intercambios ¿No consiste precisamente en eso las investigaciones sobre determinadas fusiones de músicas y danzas? En muchos casos estos procesos son conscientes y obtienen papeles importantes en términos de creación y reapropiación colectiva.

Retomamos la metáfora de Peña, quien se refiere al *conjunto* y al *jaiton* de Texas de origen mexicano, como una suerte de ‘impulso socio-estético’ (Peña, 1985, p. 34), el cual asegura una “transformación consciente de los sonidos musicales estructurados por los artistas” (Solis, 2012,

Tabla 2. Etnónimos identificados por regiones en Cuba correspondientes a África subsahariana

Zona	Total	%
I. Entre Cabo Blanco y Cabo Las Palmas, correspondiente a las costas e interior de Mauritania, Cabo Verde, Senegal, Malí, Gambia, Guinea-Bissau, Guinea, Sierra Leona y Liberia.	29	33,72
II. Costa de Oro, se corresponde con el área de Costa de Marfil, Ghana y Burkina Faso.	7	8,13
III. Costa de los Esclavos, abarca los actuales territorios de Togo, Benín, Nigeria, Camerún y Guinea Ecuatorial.	19	22,09
IV. Entre Cabo López y Cabo Negro, que es una parte significativa del área bantú abarca los territorios de Gabón, Congo, República Democrática del Congo y Angola.	27	31,39
V. Costa Oriental, Mombasa y Zitundo, en la delimitación de los territorios de Tanzania, Mozambique y Madagascar.	4	4,67
Total	86	100,00

Fuente: Eli (1997), Guanche (2013: 148).

p. 548). Por lo tanto, la noción de un impulso socio-estético, permite comprender como la clase y la racialización musical se entremezclan alrededor de la etnicidad como campo de identificación de los grupos socioculturales asociados a lo musical. En este punto se puede ver cómo los agentes culturales institucionalizan sus artes, además de considerar a las distintas comunidades partícipes en sus propios procesos, como sociedades musicales.

¿Quién podría asegurar que el blues norteamericano no es un género racializado en el imaginario popular? En este sentido, debemos reconocer que las músicas turbias existen en tanto *músicas periféricas dentro de la música popular misma*. Tales músicas como hemos indicado —por lo general— poseen aspectos de identificación racial; artistas en ocasiones despreciados por la investigación al igual que sus producciones, géneros, rituales y artefactos (Plasketes, 2009, p. 6), los cuales como bien se sabe no se encuentran en la superficie del conocimiento sobre música popular, los medios de comunicación o el conocimiento musicológico en general.

Una ilustración de este punto demuestra cómo la periferia de lo popular permite encontrar *lo turbio* en términos de los principales elementos constituyentes de la musicalidad humana, sus contenidos conceptuales y diversas temporalidades dentro de la misma modernidad. *Lo turbio* entonces, aparece en términos etnomusicológicos a través del pasado, el presente y el futuro, como temporalización de musicalizaciones colectivas enlazadas con marcos de diseños de bandas sonoras de vidas. En los tiempos que corren, las transacciones sonoras que las personas y los grupos étnicos elaboran, mantienen diseños que responden a posicionamientos estratégicos con relación a la distribución de sus bienes culturales de consumo, de lo contrario desaparecen. Existen ejemplos en abundancia sobre la desaparición paulatina de géneros musicales. La naturaleza invasiva de las tecnologías capitalistas permite condicionar tales transacciones y los modos mediante los cuales la gente encuentra su espacio en la marea de externalidades y cercanías etnoculturales que componen el paisaje moderno, como analizamos

específicamente con relación a músicas humanamente agenciadas.

Referencias

- Arom, S. (1991). *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge, England: Editions de la Maison des Sciences de L'Homme, Cambridge University Press.
- Attali, J. (2009). *Noise. The political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Barañano, A., Martí, J., Abril, G., Cruces, F. y Carvalho, J. (2003). World Music, ¿El folklore de la globalización?, *Revista Transcultural de Música*, 7. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200707> [Consultado 10 de Enero, 2014].
- Cámara de Landa, E. (2010). El papel de la Etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural. *HAOL Historia Actual Online*, 23, 73-84. Recuperado de <http://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewArticle/499> [Consultado 10 de Enero, 2014].
- Carvalho, J. (2003). La Etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a Partir de las tradiciones musicales afroamericanas. *Revista Transcultural de Música*, 7. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200705> [Consultado marzo 10 de 2010].
- Christen, K.A. (2009). *Aboriginal Business: Alliances in a Remote Australian Town*. Santa Fe: Sch. Adv. Res. Press.
- Cross, J.C. (1998). *Informal politics. Street vendors and the State in Mexico City*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Eli, V. (Ed). (1997). *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*. 3 Tomos. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, Ediciones Geo.
- Guanche, J. (2013). El legado africano en los instrumentos y conjunto instrumentales de la música popular tradicional cubana. En: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. (2013). *La música entre África y América* (pp. 147-179). Montevideo: (CDM/MEC).

- Hall, S. (2010). ¿Qué es lo “negro” en la cultura popular negra? En: E. Restrepo, C. Walsh, y V. Vich. (2010). *Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Stuart Hall (pp. 287-297). Buenos Aires: Clacso, Universidad Andina Simón Bolívar, Pontificia Universidad Javeriana.
- Horton, D. (1957). The Dialogue of Courtship in Popular Songs. *American Journal of Sociology*, 62, 569-578.
- Kubik, G. (1999). *África and the Blues*. Jackson: University of Mississippi Press.
- Kunst, J. (1950). *Musicologica: A study of the nature of Ethno-musicology, its problems, methods, and representative personalities*. Amsterdam: Amsterdam Indisch Institut.
- Kunst, J. (1955). *Ethnomusicology. A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*. The Hague: M. Nijhoff.
- Laing, D. (2003). Music and the market. The economics of music in the modern world. En: M. Clayton, H. Trevor & M. Richard. (Eds.), *Cultural study of music a critical introduction* (pp. 309-324). New York: Routledge.
- Lemos, R. y Castro, O. (2008). *Tecnobrega: Pará reinventing the music business*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- López, R. (2011). Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina. En: J.F. Sans y R. López. (Eds.), *Música popular y juicios de valor: Una reflexión desde América Latina* (pp. 217-259). Caracas: Fundación Celarg.
- Manuel, P. & Marshall, W. (2006). The riddim method: aesthetics, practice, and ownership in jamaican dancehall. *Popular Music*, 25(3), 447-470.
- Marshall, W. (2008). Dem Bow, Dembow, Dembo: translation and transnation in reggaeton. *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*, 53, 131-151.
- Marshall, W, Rivera, R. y Pacini, H. (2010). Los circuitos socio-sónicos del reggaetón. *Revista transcultural de música*, 14. Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/23/>
- los-circuitos-socio-sonicos-del-reggaeton [Consultado 11 de Enero, 2012].
- Maultsby, P.K. (2013). Reclaiming diaspora in African popular music in the United States of America. En: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. (2013). *La música entre África y América* (pp. 181-196). Montevideo: (CDM/MEC).
- Merriam, A. (1964). *The anthropology of music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Meyers, H. (2001). Etnomusicología. En: F. Cruces. (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología* (pp. 19-39). Madrid: Trotta.
- Miñana, C. (2010). Afinación de las marimbas en la Costa Pacífica colombiana: ¿Un ejemplo de la memoria interválica en Colombia? En: J. Ochoa, C. Santamaría y M. Sevilla. (Eds.), *Músicas y prácticas sonoras en el Litoral Pacífico afrocolombiano* (pp. 287-346). Bogotá: Universidad Javeriana.
- Mitchell, T. (1995). *Popular music and local identity. Pop, rock and rap in Europe and Oceania*. Leicester: University Press.
- Mitchell, T. (2000). Doin’ Damage in my native language: The use of “resistance vernaculars” in hip hop in France, Italy, and Aotearoa/New Zealand. *Popular Music and Society*, 24(3): 41-54.
- Nettl, B. (2001). Últimas tendencias en etnomusicología. En: F. Cruces. (Ed.). *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología* (pp. 115-154). Madrid: Trotta.
- Nettl, B. (2005). *The study of Ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nieves, J. (2009). Tradición versus mercado en la música del Caribe colombiano. En: M. Pardo. (Eds.), *Música y sociedad. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 155-169). Bogotá: Universidad del Rosario.
- Ochoa, A. (2006). Sonic transculturization, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America. *Social Identities*, 12(6), 803-825.
- Peña, M. (1985). From Ranchero to Jaiton: ethnicity and class in Texas-Mexican Music (Two

- Styles in the Form of a Pair). *Ethnomusicology*, 29(1), 29-55.
- Pereira, K. & Telles, E. (2014). The color of health: skin color, ethnoracial classification, and discrimination in the health of Latin Americans. *Social Science & Medicine*, (En prensa). DOI 10.1016/j.socscimed.2014.05.054 [Consultado noviembre 11 de 2014]
- Plasketes, G. (2009). *B-sides, undercurrents and overtones: peripheries to popular in music, 1960 to the present*. Wey Court East- Farnham: Ashgate.
- Porter, J. (1995). New perspectives in ethnomusicology: A critical survey. *Revista transcultural de música*, 1. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/300/new-perspectives-in-ethnomusicology-a-critical-survey> [Consultado noviembre 11 de 2014].
- Radano, R. & Bohlman P.V. (Eds.) (2000). *Music and the racial imagination*. Chicago: University of Chicago Press.
- Regev, M. (1989). The field of popular music in Israel. En: S. Frith, *Music and society. world music, politics and social change* (pp. 143-155). Manchester, New York: Manchester University Press.
- Reynoso, C. (2006). *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. (Vol. I). Teorías de la simplicidad*. Buenos Aires: SB.
- Rice, T. (2001). Hacia la remodelación de la etnomusicología. En: F. Cruces. (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología* (pp. 155-178). Madrid: Trotta.
- Sahlins, M. (2001). Dos o tres cosas que sé acerca del concepto de cultura. *Revista Colombiana de Antropología*, 37, 290-327.
- Slobin, M. (1992). Micromusics of the West: A comparative approach. *Ethnomusicology*, 36(1), 1-87.
- Slobin, M. (1993). *Subcultural sounds: micromusics of the west*. Middletown: Wesleyan University.
- Solis, G. (2012). Thoughts on an interdiscipline: music theory, analysis, and social theory in Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 56(3), 530-554.
- Solomon, T. (2009). Berlin-Frankfurt-Istanbul: Turkish hip-hop in motion. *Eur. J. Cult. Stud*, 12(3), 305-327.
- Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364.
- Sterne, J. (2006). The mp3 as cultural artifact. *New Media & Society*, 8(5), 825-842.
- Stokes, M. (2003). Globalization and the politics of world music. En: C. Martin, H. Trevor & M. Richard. (Eds.), (2013). *Cultural study of music a critical introduction* (pp. 297-308). New York: Routledge.
- Telles, E. & Bailey, S. (2013). Understanding Latin American beliefs about racial inequality. *American Journal of Sociology*, 118(6), 1559-1595.
- Trouillot, M.R. (2011). *Transformaciones globales. La antropología y el mundo moderno*. Popayán, Bogotá: Universidad del Cauca, CESO-Universidad de los Andes.
- UNCTAD (United Nations Conference on Trade and Development). (2008). *Creative economy report 2008: the challenge of assessing the creative economy: toward informed policy-making*. Ginebra: UNCTAD. Recuperado de <http://www.unctad.org/creative-economy> [Consultado noviembre 11 de 2014].
- Vianna, H. (2003). A música paralela: Tecnobrega consolida uma nova cadeia produtiva, amparada em bailes de periferia, produção de CD piratas e divulgação feita por camelos. *Folha de S. Paulo*. Recuperado de <http://www.overmundo.co.br/banco/a-musica-paralela> [Consultado noviembre 5 de 2013].
- Wallin, N. Björn, M. & Steven, B. (Eds.). (2000). *The origins of music*. Cambridge (USA): The MIT Press.
- Yudice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Yudice, G. (2013). La creatividad rearticulada. En: N. García Canclini, y J. Villoro. (Coords.). *La creatividad distribuida* (pp. 21-53). México D.F.: Siglo XXI.