

**«EN CASA EN EL MUNDO».  
LAS CULTURAS MUSICALES  
DEL ARRAIGO  
Y EL DESARRAIGO**

Susana Asensio

CSIC Madrid



## DE LA NECESIDAD DE LAS METÁFORAS PARA COMPRENDER LA REALIDAD

El título de este trabajo está tomado del título de un libro del antropólogo Michael Jackson, en su original *At home in the world*. La frase puede ser entendida como «en el mundo como en casa», «confortablemente en el mundo»; o bien como «en casa, en el mundo», refiriéndose a la ubicación de la casa en todo el territorio del mundo, es decir, el mundo entero como centro de atracción gravitatoria individual y familiar, como hogar. Entender el mundo como una inmensa casa se hace relevante para comprender situaciones transnacionales y/o transculturales, para entender la invención, el *remake*, la construcción y reconstrucción del home, el hogar. En este trabajo intento acercarme a las músicas del mundo que no son necesariamente World Music, aquellas que la movilidad ha trasladado de lugar o ha hecho florecer allende los mares. Es un esfuerzo por adentrarme en una de las muchas complejidades que caracterizan a las músicas emigradas/inmigradas. Todas ellas, en función de su relación con su lugar de pertenencia, antiguo o nuevo, serán expresiones del arraigo y/o del desarraigo. Serán por tanto, parte fundamental de la cultura expresiva que caracteriza a los grupos, bien sean comunidades o simplemente colectivos de personas que comparten situaciones o características a lo largo y ancho del planeta.

En este recorrido de procesos de construcción y reconstrucción me he acercado a los ejemplos musicales a través de las metáforas con que los interpreto; conceptos expresivos para lograr un mapa imaginario de las emociones que representan. Parto de la diferenciación conceptual entre la noción de *arraigo* y su derivada y opuesta *desarraigo*, que nos sitúa en la metáfora inicial. El verbo arraigar significa «echar raíces, hacerse muy firme», o «establecerse de manera permanente en un lugar, vinculándose a personas y cosas».

El arraigo significa firmeza, convencimiento, permanencia, es una metáfora del lugar que uno ocupa en el mundo. Será de este concepto del que he partido para definir las *músicas del arraigo*, las que representan y construyen esa manera particular de estar en el mundo, en relación con lugares, personas y cosas a las que uno se siente vinculado, de las que uno se siente parte.

En la distancia, la antigua cercanía puede tintarse de radicalismo, de marginalidad. Porque la distancia acendra las emociones con que representamos nuestros

lugares simbólicos. La cultura expresiva que nos articula como comunidad en los nuevos hogares se desgarran en la lejanía para establecerse en el nuevo *home* sin dejar del todo el antiguo, manteniendo la vinculación. Y, sin embargo, rara vez satisface a nadie lo que a nadie pertenece.

Por su identidad en tránsito, las músicas del arraigo son a menudo la expresión más dramática del desarraigo que identifica a los que ya no saben cómo identificarse. Pero la paradoja es sólo aparente. Pero son las del «desarraigo» las que expresan realmente la falta de relación con lugares significantes, consecuencia de entornos clónicos o degradados, las que conectan a las personas que no están conectadas a ningún *home* estable.

El desarraigo comienza con el drama, pero no tiene por qué representarlo siempre. Muy al contrario, puede convertirse en la expresión de la no necesidad de arraigo, de una forma de vida. La acción de desarraigar es una acción violenta, que implica un desgarro y una pérdida; desarraigar es «arrancar de raíz, extinguir, extirpar» y también «separar a alguien del lugar o medio donde se ha criado, o cortar sus vínculos afectivos con ellos». Para las «músicas del desarraigo» hay que contemplar entonces la posibilidad de una no vinculación a los afectos, los lugares y las culturas originales —y esta *no vinculación* puede ser forzada o deseada, pero inusual de cualquier modo en una expresión cultural tan significativamente vinculada a las emociones como es la música.

Las culturas musicales del arraigo y del desarraigo se diferencian entonces por su distinta relación con sus *lugares significantes*, de origen o de llegada. Mientras unas lo recuerdan y representan, otras lo abandonan y sustituyen. Mientras unas se alimentan de la nostalgia, las otras se nutren de olvidos históricos y experiencias nuevas.

Las *músicas del arraigo* hechas en la lejanía transnacional —aquellas que solemos denominar músicas emigradas— se caracterizan por la nostalgia, la idealización del lugar de origen, con el cual se conecta inicialmente a través de la recreación y repetición, y ya pasado el tiempo a través del revival y, en su caso, la patrimonialización de la tradición original. Entre ellas, ocupan lugar fundamental las tradiciones, el folklore, las músicas con un cierto sedimento histórico. Por lo general, para llegar a ser representativas de una identidad diferencial y servir como símbolo de una comunidad frente a otra u otras que la rodean, privilegiarán los rasgos más exclusivos y menos compartidos. En las comunidades de emigrados,

las culturas musicales del arraigo son aquellas que la colectividad comparte de manera general y por las que se siente representada con respecto a la sociedad de acogida. Estas músicas vinculan entre sí a grupos desplazados de su lugar de origen y son las que mejor han representado históricamente la distancia existente con respecto al nuevo lugar de asentamiento. Son las músicas que explicitan su *diferencialidad*, su exclusividad de mecanismos de representación en el nuevo entorno y de articulación con respecto a su cultura de origen. Las músicas del arraigo tienen, por lo general, una cierta antigüedad, sean o no tradicionales.

Las *músicas del desarraigo*, sin embargo, son músicas que apelan a elementos comunes de poblaciones muy diferenciadas entre sí: conexiones generacionales, estilos cosmopolitas de calado transnacional, tendencias generales –aunque sean coyunturales–, sentimientos universales (de protesta, duelo, fervor religioso, etc.). El rock, el rap o la *electronica* pueden representar a estas músicas del desarraigo, que se personalizan localmente sin dejar de apelar a lo que comparten en el ámbito transnacional. Por su amplio calado geográfico y su falta de vinculación exclusiva a un único lugar, las músicas del desarraigo son flexibles, adaptables, hibridizables, cambiantes y coyunturales, aunque reconocibles desde la distancia por grupos muy heterogéneos.

Las culturas musicales que apelan al *homeland*, al lugar de origen, tienen como referencia un lugar simbólico e idealizado, mítico en ocasiones, de una atemporalidad irreal que conecta generaciones a pesar de la distancia. Aquí el arraigo es una manifestación del anhelo del refugio, del *home*, el lugar original simbólico del descanso, de la confianza. Sin embargo, si ese *hogar* es entendido como el hogar *actual* en lugar del lugar de origen, su significación cambia. *Ubi bene, ibi patria*, «la patria de uno es donde a uno lo tratan bien». Aquí el hogar no será inmutable, sino cambiante; no será un lugar al que se vuelve, sino un espacio que se conquista; no será un hecho su existencia, sino un proceso su construcción: «You could run away from home, to be sure, but it would take half a lifetime before you find a home to which to run» (Jackson 1995: 13).

En este nuevo sentido del hogar como elemento que uno negocia y construye a lo largo de un viaje (geográfico, espiritual, cultural, histórico, político, etc.), el arraigo tiene significados diferentes. El abandono de un hogar y la construcción de otro nuevo puede suceder por muy diferentes razones: el hogar original puede no ser representativo, puede ser inseguro, cambiante o conflictivo, o puede no

completar las expectativas de las nuevas demandas sociales y/o culturales. En realidad, las expresiones musicales que reproducen en un nuevo asentamiento los sonidos del antiguo serán siempre manifestaciones de arraigo, de un arraigo que comienza a estar en peligro con la distancia, nuevas raíces que se echan en el camino, lejos de donde uno por nacimiento las habría desarrollado. Raíces nuevas proyectadas en algún lugar del camino, en el hogar construido, o raíces móviles no sujetas a lugares concretos sino vinculadas a las circunstancias. Para estos nuevos *loci significantes* las culturas musicales habrán de proveer elementos de vinculación nuevos, y si son nuevos, ¿cómo pueden llamarse músicas emigradas?

Nos encontramos con que muchas de las músicas que representan al lugar de origen de comunidades emigradas no representan a estas comunidades en su nuevo entorno. A su vez, estas comunidades desarrollan expresiones que no son representativas de su lugar de origen. ¿Cómo el arraigo puede tomar formas de desarraigo según las circunstancias y viceversa?, ¿en qué situaciones llamaremos a unas músicas «emigradas» y a otras no en función de su representatividad para ciertos grupos? La experiencia nos dice que son las músicas que apelan al pasado las que suelen denominarse como «emigradas», y que las más recientes, que se suelen abordar desde su nuevo contexto, y no desde su lugar de origen, son denominadas como «inmigradas». Pero para comprender toda esta maraña de conceptos, asociaciones, contradicciones y paradojas, no es necesario tanto una metodología afilada en las más estrictas concepciones disciplinarias como una «intuición cultural»: en realidad las músicas emigradas serán aquellas que representen o construyan a las comunidades de emigrados en su situación de comunidades «desterritorializadas»: no serán todas las músicas de su lugar de origen que se reproducen en su nuevo entorno, ni quedarán excluidas por defecto todas las músicas con origen en otros lugares. En la práctica de la investigación sobre músicas asociadas a comunidades de emigrantes, la comprensión provendrá menos de la metodología que del manejo adecuado de las habilidades sociales.

Una breve lista de ejemplos musicales nos ubicará en la complejidad de ideas de arraigo y desarraigo que aparecen cuando los términos de «música» y «emigración» comparten cartel, siendo la más representada en los estudios de tipo académico la noción de «música tradicional de las comunidades de emigrados».

Haremos también un breve repaso de lo que han representado los estudios sobre el tema desde sus comienzos en los años 70 hasta los albores del siglo XXI.

Finalmente se mencionarán algunos conceptos útiles que nos han ayudado a comprender la complejidad del fenómeno, una terminología necesariamente interdisciplinar que los diferentes enfoques y campos del saber han aportado a una comprensión más amplia de los fenómenos musicales ligados a las comunidades de emigrantes.

## DE LA ASOCIACIÓN DE LOS TÉRMINOS *MÚSICA Y EMIGRACIÓN*

Most serious thought in our time struggles with the feeling of homelessness. The felt unreliability of human experience brought about by the inhuman acceleration of historical change has led every sensitive modern mind to the recording of some kind of nausea, of intellectual vertigo.

(Sontag 1964: 69)

The modern use for the word 'homeland' is predicated on the existence of a nation-state. It is presumed that since everyone is a member of a national community, they are also at home there. However, this overlooks the vast number of people who have become homeless, because they have either taken flight from their own nation, or for historical reasons their homeland was never constituted as a nation-state.

(Papastergiadis 2000: 54)

En el tiempo de las naciones-estado, la migración ha sido entendida como el proceso de movimiento de personas entre fronteras nacionales. No son los movimientos de personas, sin embargo, lo que se entiende por «emigración» ni popular ni administrativamente. La palabra será reservada para el movimiento entre fronteras de «grupos de personas», de «comunidades» que serán conceptualizadas y articuladas como un todo homogéneo en el nuevo entorno. Ciudadanía y exilio serán las categorías duales que determinarán la inclusión o exclusión de una nación-estado (Papastergiadis 2000: 54) en este proceso de desplazamiento. Como parte de su tránsito, sus culturas expresivas comienzan la transformación: si cambia la voz, cambia la canción.

El género *chaâbi* es un género de música popular marroquí muy extendido en todo Marruecos y, hasta cierto punto, en muchos de sus lugares favoritos para

el asentamiento, como Barcelona. Para los más jóvenes representa una conexión con su Marruecos natal, es parte de su cultura. Su escucha y performance no son en absoluto infrecuentes y, sin embargo, rara vez habremos oído hablar del género.

El *rai*, sin embargo, es un género que a casi todos nos resulta familiar. Su principal diferencia con respecto al *chaâbi* es que sus letras rara vez han sido inocentes (y para ello hay razones históricas y sociales, vid. Asensio 2002), de manera que muy difícilmente será una música que toda la familia junta pueda escuchar. Esto marca una diferencia muy significativa cuando la mayor parte de la población que forma una comunidad no tiene familia cerca con quien escuchar músicas comunes. El hecho de que un porcentaje amplísimo de los magrebíes llegados a Europa sean varones jóvenes tuvo mucho que ver también con su inmediata e incondicional adscripción a una música que se asocia a la vida licenciosa, a las libertades civiles y a la resistencia política. Todo ello aderezado con ritmos muy internacionalmente bailables.

Cuando grandes comunidades de magrebíes residentes o nacidos en Francia comenzaron a abanderar el *rai* como una bandera identitaria, no eran tanto las raíces comunes del *rai* lo que les articulaba (pensemos que el *rai* ha estado prohibido y perseguido en numerosas ocasiones en Zagreb, sobre todo en Argelia), sino los fuertes contenidos de reivindicación social y política que podían canalizar en sus letras. Podían sentirse identificados con las canciones sobre emigrantes, o sobre exiliados, o reconocerse en un amante despechado que habla de su lujuria abiertamente. Siendo mucho menos relevante en el entorno marroquí o argelino original, el *rai* se convirtió en la música emigrada por excelencia en la Europa de los años 90. En este caso mucho más que la nostalgia, la necesidad de expresar ideas y anhelos, de ejercer la nueva libertad, hizo que un género tradicional se convirtiera en auténticamente cosmopolita a través de su exilio.

Veamos otro ejemplo. El flamenco es un género musical fuertemente arraigado en el sur de España. Sin embargo, un breve recorrido por cualquier foro internacional nos contará que es una de las músicas más cosmopolitas que existen hoy en día en el planeta. Por su capacidad de expresar muy particularmente sentimientos muy universales, ha sido relacionado histórica e internacionalmente con un modo de vida mítico, el de los gitanos nómadas y felices, y exportado así a todos los países imaginables. En lugares como New York el flamenco tiene



una historia que supera la centuria, siendo parte también de su historia cinematográfica (una de las primeras imágenes en movimiento que allí se filmaron, a fines del siglo XIX, correspondía a una bailaora flamenca). Sin embargo, y aún sabiendo que el flamenco fue llevado a la ciudad por las comunidades emigradas de España desde la segunda mitad del XIX, jamás pensaríamos en el flamenco americano como una música emigrada. En este caso, sus valores cosmopolitas, su fuerte mercantilización en otros ámbitos españoles, su carácter *necesariamente anecdótico*, nos evita pensar en una música exiliada.

Un repaso a su historia de tránsitos a lo largo del siglo XX y a sus asentamientos americanos nos acerca, paradójicamente, a una multiplicidad de historias de desarraigo... americano. En breve, desde los años 60 comienza una peregrinación de interesados, hippies, idealistas, músicos y ociosos al sur de España. De procedencia americana liberal en su mayoría, se verán marcados por sus experiencias con los gitanos andaluces (muchos de los cuáles inventaron un nuevo modo de vida intentando sacar provecho de la presencia americana). De vuelta a sus lugares de origen, algunos tras varios años, escribirán su historia, dedicarán su vida a aprender a tocar la guitarra flamenca, o abrirán clubes flamencos. Con los años, alimentarán la sed de exotismo de otros turistas que, como ellos una vez, quisieron compartir el ideal de la vida en libertad y la expresión desgarrada; pero he aquí que sin feedback, sin alimento, su expresión se esclerotiza, se hace repetitiva y dura, poco libre. La mayoría reconocen tener que venir a España a *alimentarse* de flamenco, aunque tengan más posibilidad de verlo en Albuquerque. Lo que en Sevilla reciben vale más. Son exiliados en sí mismos. Pero nunca se les reconocerá el flamenco como su bandera de exilio.

Desde un punto de vista histórico, los romances hispánicos, considerados como una unidad cultural que se distribuye en todo el ámbito hispánico del planeta, comunidades sefardíes incluidas, y reconocibles desde el siglo XII como forma de literatura oral, jamás serán considerados músicas emigradas. Romances hay entre los sefardíes que viven en Canadá o Israel, como entre los descendientes de españoles en Australia o en Iberoamérica. Se supone que su origen común es la península y que, con la expulsión de los judíos de Sephard, se partieron en dos tradiciones que se han ido encontrando a lo largo del tiempo y el planeta. El romancero cumplirá una función patrimonial en culturas minoritarias, a pesar de ser una tradición tan extendida en el mundo hispánico que puede calificarse como auténtico boom de la

tradición oral dada su longevidad y capacidad de adaptación y supervivencia. Son músicas del arraigo que sobreviven sin lugar de referencia.

O pensemos en las músicas de Nortec, el colectivo de productores de música popular electrónica y diseñadores gráficos que revolucionaron, en torno al cambio de milenio, las músicas de frontera de Tijuana. Descendientes de los últimos vestigios del rock industrial y mestizados con los sonidos de *techno* y *electronica* que gobernaban las ondas más cosmopolitas, los representantes de Nortec crearon una imagen y un sonido particular y específico para la nueva Tijuana: sonidos de banda sampleados y pasados por el *loop* del techno; ruidos de la calle, tarolas y otros sonidos locales se insertan en los *tracks* dotándolos de una ubicación geográfica muy concreta. Son músicas del desarraigo que apelan a las juventudes cosmopolitas y al mismo tiempo a los tijuanenses más híbridos.

Lo que normalmente se entiende cuando hablamos de estudios sobre «música y emigración» es el estudio de «la música que los emigrados se llevaron desde su lugar de origen a los nuevos entornos», «las músicas de las comunidades de emigrados». Se estudian los cambios, las transformaciones y permanencias, su significación e interacción con el *homeland* y el nuevo entorno, porque «without the sustaining interplay of self and another, one is as nothing» (Jackson 1995: 118).

Aunque en nuestro país estos estudios no son muy frecuentes, no son nada frecuentes en realidad todavía, en otros lugares que han vivido con la realidad de la inmigración desde hace más tiempo han tenido una relevancia especial. Me refiero a Estados Unidos, Gran Bretaña y, en menor medida Francia y Australia. Tras agotar las conclusiones que podían extraerse de los datos demográficos y estadísticos, algunos países, con EE. UU. a la cabeza, comenzaron a estudiar las culturas expresivas que caracterizaban a los grupos emigrados. Los estudios sobre músicas emigradas se inscriben en esta corriente.

## ESTUDIOS SOBRE MÚSICA Y COMUNIDADES DE EMIGRADOS

### Años 1970

El primer trabajo que nos ha llegado sobre este tema se lo debemos a Regula B. Qureshi, que, en 1972, ya se había interesado por las comunidades árabes e

hindúes asentadas en Canadá. En este primer trabajo ya se ponían de manifiesto algunos puntos que siguen siendo actuales hoy: por un lado, la falta de estudios etnomusicológicos de este tipo, por otro lado, la necesidad de configurar un marco de análisis para este tipo de fenómenos que escapan a las formulaciones más clásicas de la etnomusicología tradicional. En general, han prevalecido los acercamientos más formales al fenómeno, al menos en los estudios que conocemos hasta los años 90: se hace una breve descripción de las comunidades a tratar, de sus repertorios y momentos musicales, y se propone un cuestionario básico para trabajos futuros. Prevalecen los acercamientos en los que el punto focal está constituido por la música y los cambios en su interpretación que el nuevo contexto propicia. Se enumeran géneros que, de alguna manera, representan el sentir de una comunidad, pero no hay todavía una conexión entre el fenómeno musical y sus protagonistas.

Pese a lo dicho, podemos señalar algunas importantes aportaciones de este artículo. La primera y fundamental, llamar la atención sobre un fenómeno de gran importancia, que está cambiando el paisaje no sólo sonoro, sino también cultural de nuestras ciudades, y que aún no había sido considerado relevante por la disciplina: la emigración. Merece la pena resaltar también que, en un momento en el que los estudios de música popular urbana aún no eran tan populares como ahora, sobre todo en el ambiente anglosajón, Qureshi manifiesta: «[the fact that the music is] placed into the highly mobile context of urban North America, [...] and the related predominance of popular music suggest that the approaches used in the study of urban popular music could find useful application here» (1972: 393).

Esto nos revela que ya comienzan a tambalearse las tradicionales divisiones dentro de la disciplina (tradicional, popular, culta...), al igual que las que la separaban de otras disciplinas. Esta afirmación sigue siendo de total actualidad y hoy sabemos que no podremos conocer adecuadamente ni la música emigrada sin considerar su música popular (*popular music*), ni la música popular urbana de nuestras ciudades si sólo miramos a aquellas manifestaciones de los miembros nacidos en ellas.

También el esfuerzo por dejar una puerta abierta para futuras investigaciones mediante listados de fuentes de información detallados merece ser reseñado. Es destacable el esfuerzo por constituir un punto de inicio más que una

explicación final. Los trabajos de antropología sobre comunidades emigradas nos han demostrado que son muchas las aproximaciones necesarias para poder comprender en su totalidad un fenómeno tan complejo como la emigración. Además, dado que nuestras sociedades cambian, no podemos decir nunca la última palabra, sólo reflejar el fenómeno en el tiempo en que lo hemos estudiado: las diferentes variables que intervienen en él hacen que se constituya dinámico y en constante mutación. Conocer la situación en un momento dado nos ayudará a comprender mejor situaciones culturales/musicales posteriores y, quizás, si tratamos la aproximación con objetivos prácticos, comprender también los conflictos sociales que la convivencia con otras culturas y/o su desconocimiento propician.

Por otro lado, hemos de decir también que el acercamiento que se propone en estos momentos (años 70) a las comunidades es aún el acercamiento a un 'objeto' de estudio, separado por un gran abismo del investigador. Aún no se les ha dado una voz a los protagonistas, los emigrados, ni se ha investigado sobre los valores asignados a las prácticas que realizan, su función, su significación, su trascendencia más allá de los cambios del producto sonoro. Estos interrogantes se irán planteando poco a poco en investigaciones posteriores, siendo ya habituales en la actualidad.

## **Años 1980**

Más adelante, en los años 1980, encontramos nuevas propuestas epistemológicas, como las de formar grupos de trabajo para estudiar la música de comunidades inmigradas. Es el caso expuesto por Shelemay (1988). En él se discuten las ventajas e inconvenientes de estudiar conjuntamente una comunidad, así como las variables que produce en el estudio el hecho de que el grupo haya sido creado *ex novo* o que sus componentes hayan tenido relación o no con las gentes que se estudian. Sin embargo, el interés de este tipo de trabajos sigue aún centrado en dos temas fundamentales: informaciones sobre la música existente en su lugar de origen y transformaciones en ella con el paso a otro tipo de sociedad. No se nos ofrecen informaciones sobre cómo se articula la música en la comunidad, la importancia que reviste para sus miembros o las significaciones que para ellos pueda tener.

Para poder abordar un estudio con este tipo de cuestionamientos es necesario hacer un seguimiento durante algunos años del grupo. El primer trabajo que conocemos con este tipo de inquietudes es el realizado por Sugarman (1988 y 1989). En su primer trabajo se dedica a estudiar las bases sociales del canto entre los hombres albaneses emigrados a Norteamérica. Es un estudio detallado de los momentos en los que se utiliza el canto, la significación social que éste tiene para la comunidad y su conceptualización como medio para fines sociales en lugar de un fin en sí mismo (Sugarman 1988: 6). En el trabajo se describen, además de la comunidad, los momentos musicales con gran detalle y se adjunta una parte final dedicada a las transcripciones de músicas y textos. Esta será una constante en los trabajos de este tipo: la necesidad de comparar de manera paradigmática las músicas pre-migracionales y las que se hacen en el nuevo asentamiento.

El interés de este trabajo radica para nosotros en ser el primero que aborda desde una perspectiva global las relaciones de los miembros de una comunidad establecidas a través de un fenómeno musical. Se describen las relaciones entre un orden moral comunitario y determinadas normas del canto de manera que se infieren ciertos modos de actuar musicalmente de comportamientos sociales previos (Sugarman 1988: 14). Al observar este tipo de relación, sin embargo, nos asalta la duda de si, en algún momento, este fenómeno musical sería importante a la hora de construir una identidad y no sólo de reflejarla. Al final del trabajo, algunas notas sobre los cambios que se están produciendo en el seno de la comunidad nos hace suponer que sí. De alguna manera, las tradiciones se cuestionan en el momento que se mantienen sin conexión con la vida diaria, como un ritual al margen de la vida (1988: 39).

En su segundo trabajo (Sugarman 1989), que se puede concebir como un complemento del primero, se tratan algunos problemas de género (*gender*) suscitados por la división de las músicas y formas de cantar entre sexos. El punto sobre el que gira este segundo trabajo es el análisis del comportamiento de la comunidad de los Prespa en el canto como una metáfora para aspectos de la conceptualización de género en la comunidad. Ahora sí se hace un camino de ida y vuelta: «I wish to propose that singing, rather than merely reflecting notions of gender, also shapes those notions in return» (1989: 193).

Por su manera de llevar a cabo el análisis y por las interesantes nociones que propone (especialmente las referidas al análisis del comportamiento de

las mujeres en las bodas), se puede tomar este trabajo como un referente a la hora de abordar las cuestiones de género. Echamos en falta, sin embargo, una contextualización de esta comunidad en el seno de la sociedad receptora: no sabemos si tienen problemas de adaptación o están totalmente integrados, ni si cualquiera de estas posibilidades sería relevante a la hora de estudiar los valores que le asignan al fenómeno musical, como si todas las respuestas culturales elaboradas partieran y se resolvieran en el mismo lugar, el seno de la comunidad. Este será un punto común en la mayoría de los trabajos que conocemos sobre la música en las comunidades emigradas: la autorreferencialidad de la comunidad en el momento de plantear y resolver conflictos. En ningún momento se cuestiona el hecho de que la comunidad interactúe con las gentes de la sociedad receptora, o con otros grupos de emigrantes. Como excepción podemos reseñar a Sealy (1991), que centra en la interacción del grupo –judíos procedentes de la India– con los miembros de la comunidad receptora –en este caso, Londres.

## **Años 1990**

En esta década se pondrá de manifiesto la necesidad de encontrar un marco epistemológico y teórico contrastado para abordar el fenómeno.

El espectro de los trabajos comienza a ensancharse notablemente. En algunas ocasiones ya se plantea la posibilidad de estudiar cuestiones de música popular (Wrazen 1991, Knapp 1991), incluso con diferenciaciones de tipo organizativo, es decir, de alguna manera se están cuestionando las diferentes relaciones de la comunidad con sus eventos musicales en el nuevo entorno. El hecho de que comiencen a organizarse los conciertos de una manera formal no es una cuestión baladí y diferenciarlos adecuadamente de los eventos espontáneos nos aclara muchas de las funciones asignadas al fenómeno musical. Además también ahora se plantea la necesidad comparativa de estudiar las diferentes generaciones dentro de la comunidad y su relación con el fenómeno musical, sobre todo si la antigüedad de la comunidad es suficiente como para que los cambios sean significativos.

Otra de las aportaciones de los años 90 es la conexión de diferentes trabajos entre sí por tratar comunidades de un origen común en sus diferentes asenta-

mientos. Es el caso de Giorgoudes (1993 y 1995) y Tsounis (1995). Ambos tratan de comunidades griegas en la diáspora, pero mientras el primero se centra en los asentamientos de Londres y Los Angeles, Tsounis analiza el fenómeno en Adelaida (Australia).

Es interesante observar en estos trabajos cómo algunos fenómenos dependen en mayor medida de la comunidad emigrada y otros de la sociedad receptora, aunque ésta sigue sin ser mencionada en ningún momento. Es resaltable el hecho de que comiencen a ser utilizados conceptos ajenos a la disciplina etnomusicológica para conceptualizar algunas actitudes. Los términos *nostalgia* o *pasión* son centrales en ambos trabajos para el análisis del fenómeno musical que ahora comienza a ser considerado ya como un fenómeno social en toda su extensión. Los temas fundamentales de ambos trabajos son: el análisis formal de la música y danza y sus cambios en el nuevo contexto, así como la comparación de usos y funciones de la música antes y después de la emigración.

Con el tiempo serán muchas las comunidades que propiciarán constantes reestudios, pero en la actualidad los investigadores están, en su mayor parte, abriendo aún los caminos para ello. Es esperanzador, sin embargo, el ensanchamiento del panorama de la etnomusicología en este campo. Cada vez hay mayor número de estudiosos y de comunidades estudiadas, la presencia de temas de música e inmigración en las principales reuniones de la disciplina comienza a ser una constante y en algunas incluso es un tema prioritario. En algunas universidades norteamericanas el estudio de comunidades emigradas desde el punto de vista etnomusicológico es ya objeto de cursos completos; y desde muchos países con importantes comunidades en la diáspora, también se subvencionan estudios intensivos sobre ellos que ya contemplan sus vivencias musicales.

En otros trabajos que he tenido la oportunidad de conocer se plantean, además de las mencionadas, otras cuestiones que han aportado una visión panorámica del hecho musical emigrado en su conjunto (Hirshberg 1990 y 1991). También la especialización de muchos estudiosos ha dado excelentes frutos. Si en un primer momento se estudian principalmente los cambios formales a nivel musical, poco a poco serán los diferentes aspectos ‘transversales’ al fenómeno los que reclamen la atención de muchos estudiosos. Matices tales como la reconstrucción (Hirshberg 1993), recreación (Coleman 1993 y 1995) o conservación

de identidades (Conrad 1993), nociones como la de articulación grupal de los emigrados (Baily 1993), relaciones entre los géneros interpretados (Hemetek 1993), sincretismo (Hammarlund 1991), continuidad (Fiederer 1991). En la actualidad se entiende que la descripción exhaustiva de la música de estas comunidades no es el fin de los diferentes trabajos, sino el principio, para luego poder conexas su vida social y cultural con la musical y averiguar así el papel que juega la música en estas comunidades.

En todos los trabajos mencionados, sin embargo, se echan en falta algunos puntos que consideramos importantes:

1. La historia reciente del país de origen de los emigrados y de su relación con el país de acogida. Aunque sabemos que es vital conocer las relaciones establecidas entre el grupo emigrado y la sociedad receptora, tampoco debemos infravalorar la importancia de la historia del país de origen. Saber si ha sido un país convulsionado por guerras civiles o si su régimen político es autoritario, si es un país rico con problemas de gobierno o un país pobre, si su población es mayoritariamente rural o urbana, si conviven varias etnias o si se hablan varios idiomas, es fundamental a la hora de comprender las causas de la emigración: política, social, económica... Pero también es fundamental para comprender el pasado de las gentes a las que pretendemos comprender.
2. La relación con las gentes en la nueva sociedad, tanto con la población nativa como con otros grupos de inmigrantes. Hemos mencionado estudios en los que se contemplaba la relación paradigmática de varios grupos emigrados de origen común, sin embargo no hemos encontrado aún una descripción satisfactoria de las relaciones del grupo emigrado con sus nuevos vecinos. Sabemos que en ocasiones las comunidades emigradas forman guetos apartados del resto de la sociedad, que en otras ocasiones algunos miembros se integran de manera que se mimetizan con su entorno. Pero también existen ocasiones en las que los problemas originados por el choque con el nuevo entorno se hacen tan presentes en la comunidad que mediatizan sus relaciones con el país de origen, sus prácticas culturales y sus maneras de vivir.



3. Las implicaciones políticas del fenómeno sociomusical. Si entendemos lo político en su sentido más amplio, «toda forma de participación en la vida social acaba teniendo implicaciones políticas» (Schnapper 1988: 202). Esto es cierto para los emigrantes, ya que su dimensión política se desarrolla en ámbitos distintos de la acción social a los de su país de origen, dando lugar a situaciones, tensiones, luchas y vivencias diferentes y, por tanto, a reelaboraciones y expresiones nuevas.
4. El análisis de música popular urbana. Si en todos los trabajos que conocemos se alude a la música tradicional, y en algunos también a las tradiciones clásicas, en ninguno se hace un análisis de las músicas populares, a pesar de la invitación que Qureshi hacía en 1972 y del pequeño esbozo que Wrazen propone en 1991. Para las poblaciones más jóvenes, sin embargo, es la música popular la que configura su universo, la que se constituye como eje central de sus vivencias musicales y la que articula su relación con los puntos más importantes de su universo social: amistad y diversión.

El estudio de las músicas populares nos da una visión mucho más amplia del fenómeno inmigrado, sin reducirlo así a una mera continuación de las tradiciones ancestrales de su país de origen, ya que en todos los países la música tradicional coexiste ya con otras músicas nacidas en la era de los medios de comunicación de masas, y negarles esa dimensión significa falsear el fenómeno.

## CONCEPTOS RELACIONADOS CON EL TEMA

El creciente desarrollo de la etnomusicología en los últimos años así como su constante necesidad de definición como disciplina han propiciado un buen número de debates teóricos. De muchos de ellos han surgido términos y conceptos que ahora son ya de uso común y de otros ha surgido la duda respecto a la utilización de conceptos ya consensuados. Todo ello nos hace replantearnos constantemente nuestro lugar en la disciplina: si hace unos años era suficiente con un cierto interés por músicas no contempladas por la musicología de corte más

tradicional, en la actualidad integrarse en esta disciplina supone un considerable esfuerzo por asumir como propios los debates en torno a las aportaciones interdisciplinares o las discusiones terminológicas.

El estudio de comunidades emigradas ha sido especialmente deudor de puntos de vista antropológicos, por lo que ha necesitado quizás de un profundo examen teórico de las aportaciones más importantes de la disciplina para encontrar su lugar en ella. Ahora sabemos que el manejo de nociones deudoras de la antropología no resta en absoluto valor a la etnomusicología, sino que la enriquece, al igual que los conceptos tomados de la filosofía o la sociología, porque estos conceptos adquieren nuevos matices en relación con el fenómeno musical. En este apartado, sin embargo, sólo examinaré aquellos conceptos cuyas discusiones se hayan producido en el seno de la disciplina, aunque en su discurso aparezcan otras nociones procedentes de diversos campos del saber.

Uno de los conceptos básicos para éste y para muchos otros campos de la etnomusicología es el de la construcción de identidades a través de la música, es decir, el fenómeno musical como agente que forma parte activa en procesos sociales: «[music is] part of the very construction and interpretation of social and conceptual relationships and processes» (Seeger 1987: xiv).

Este ha sido uno de los pilares sobre los que se han asentado los últimos trabajos sobre el tema: identificaciones de poblaciones migrantes diferentes a través de un género musical común (Napier 1995, van der Lee 1995), construcción simbólica de la identidad a través de la música y la danza (Ronstrom 1995, Doliner 1995), utilización de un género musical como símbolo juvenil entre poblaciones migradas (Simonett 1995).

En todos estos trabajos se considera el tema de la construcción de identidades a través de la música como un agente fundamental en la relación desarrollada por los emigrantes entre sí y con su país de origen. Sin embargo no es el único punto de vista posible. También existen estudios que conectan esta negociación y construcción de la identidad con una situación política concreta (Freeman 1995, Cerulli 1993) o con una actividad laboral determinada (Béhague 1995).

Esta negociación también tiene otro lado, la representación de la alteridad (Berlin 1995, Asensio 1995a). Muchas de las poblaciones estudiadas en contextos de marginación escogen representar un particular tipo de alteridad, relacionada con los estereotipos más difundidos de sus lugares de origen. El estudio

conexionado de los fenómenos de identidad y alteridad es uno de los puntos más interesantes que ofrece el estudio de poblaciones migradas, dado que se conforma como un tipo de doble representación según se comuniquen a) entre sí, b) en el seno de su cultura, o c) con la sociedad receptora.

También la enorme influencia de la cultura occidental sobre otros sistemas musicales ha suscitado un intenso debate. De este tema se ha ocupado fundamentalmente Nettl (1985), analizando cómo las diferentes colonizaciones europeas han dejado una profunda huella en las músicas de los países ocupados transformando para siempre el fenómeno musical. También aquí se analizan las posibilidades del cambio, las direcciones que pueden tomar los géneros musicales cuando comienzan su transformación por influencias foráneas. Respecto al tema del ‘cambio’, hay además otras aportaciones significativas. Blacking (1977) trató el tema anunciando ya que el cambio no sólo afectaba a los sistemas musicales, sino a todo su imaginario de valores, funciones y significación. Muchas de sus aportaciones siguen siendo plenamente actuales.

En sentido contrario, otros autores han tratado de la importancia de la ‘pureza’ musical en la conservación de las diferentes identidades musicales en países no occidentales (Touma 1980). Debido a la potente influencia de los medios de comunicación, muchas tradiciones musicales que no han accedido a los circuitos habituales de comunicación y distribución ven amenazada su integridad por el avance de otras músicas foráneas y se atrincheran en modelos rígidos (respecto a melodía, ritmo o timbre) para preservar su carácter representativo dentro de una comunidad.

El empuje de los media ha creado, además, un tipo de música transnacional y transcultural (Ortiz 1987/1940), la llamada *World Music*, pese a que no es un género en particular sino una forma de concepción y representación musical. La creación de este tipo de representaciones y su distribución e influencia han sido tratadas por varios etnomusicólogos (Slobin 1992, Erlmann 1993), haciendo hincapié también en su relación con otros géneros musicales menos globales, y la importancia de esta relación es fundamental ya que, a menudo, las relaciones entre grupos o clases mayoritarias y minoritarias, centros y periferias es construida también en música.

Los medios de comunicación de masas también han dado lugar a muchos fenómenos nuevos en las vivencias musicales (Wallis y Malm 1984, Malm 1993).

Han modificado nuestro universo sonoro, los modos de aprendizaje (Marsh 1995), de transmisión y la concepción global de la música, que es ahora asociada más con aparatos que con personas por las nuevas generaciones. Estos cambios han supuesto un importante *handicap* para las músicas tradicionales y los puentes que establecían entre gentes y contextos culturales.

Por otra parte, también el contacto entre músicas determinado por las mencionadas relaciones desiguales ha generado discusiones terminológicas importantes en etnomusicología. El concepto de ‘músicas transplantadas’ (Nettl 1980, Napier 1995), referido a aquellas músicas que rebasaban las fronteras del sistema cultural que las creó, generó numerosas discusiones y podemos citar como la más importante la de Kartomi sobre aculturación (1981). En este trabajo se discute la utilidad y fiabilidad, así como los matices de términos heredados de la antropología como aculturación, sincretismo, mestizaje o transculturación. Todas estas variables son fundamentales para comprender los procesos de contacto entre diferentes sistemas musicales.

El concepto del ‘Otro’ en los estudios de música popular ha sido revisado por Grenier y Guilbault (1990) tras explorar su influencia en los trabajos de antropología. A medida que se construye la investigación se está reconstruyendo también su objeto de estudio. Esta reconstrucción tiene mucho que ver con la naturaleza de este ‘objeto’. Si en lugar de objetos nos encontramos ante sujetos, su conceptualización en referencia con el investigador ha de pasar por su asunción como OTRO, y esto genera numerosos conflictos, tanto éticos como epistemológicos, en las diferentes disciplinas.

En referencia al estudio de poblaciones diferentes a la nuestra, surge también un problema ya planteado hace tiempo en la antropología y de cierta antigüedad en la etnomusicología. Me refiero al problema de la relación entre música y etnicidad. De su conceptualización y aplicación práctica se han ocupado entre otros Schramm (1979), Martí (1996a) e Ibarretxe (1996), así como de su relación con otro tipo de adscripciones, como la clase, la edad o la situación social. Este punto es especialmente importante a la hora de estudiar las poblaciones emigradas, ya que una de sus reivindicaciones más fuertes en situaciones de marginalidad social es la étnica, asociada normalmente con una historia cultural ancestral, unas manifestaciones sociales diferenciales y un tipo de representación grupal mediatizada por los medios de comunicación. Es una manera de constituirse como grupo,

por encima de sus diferencias, para lograr una posición de fuerza frente a una sociedad mayoritaria y diferente.

En situaciones de este tipo también se dan mecanismos de rechazo (Nettl 1980, Martí 1996b) aplicados a las músicas y, en su mayoría, por razones que no contemplan en absoluto el sistema musical propiamente dicho. La comprensión de estos mecanismos nos ayuda a conocer el *background* del rechazo, del que la música sólo suele ser una parte superficial. Sus variables, matices y diferentes aplicaciones conforman reflejos de confrontaciones de sistemas culturales y sociales.

Como marco teórico que nos aporta conceptos bien elaborados sobre las relaciones entre grupos sociales y culturales, podemos citar los llamados Estudios Culturales o *Cultural Studies*. Esta corriente de pensamiento, nacida en los 50 pero aplicada a las ciencias sociales a finales de los años 70 partiendo del análisis de problemas aplicado a los campos de la educación y la comunicación, nos ofrece un consistente marco teórico, en el cual destacan las siguientes aportaciones:

- Interdisciplinariedad.
- Práctica teórica al margen de la academia, partiendo del post-estructuralismo.
- Tratamiento de problemas socioculturales de forma rigurosamente intelectual.
- Un tipo de pensamiento contextual (Cfr. Grossberg 1994: 1-5).

Entre los muchos conceptos que los teóricos de los estudios culturales nos han brindado, hemos considerado interesantes aquellos referidos a la articulación (Grossberg 1992), la diferencia (West 1990, Shepherd 1993a), el valor (Shepherd 1993b), la significación y contextualización de la cultura popular (Grossberg 1992), la etnicidad o la identidad (Giroux 1992). Mientras que en otros tipos de elaboraciones teóricas se destaca el establecimiento de teorías fuertemente ligadas a ejemplos concretos y difícilmente aplicables a otras situaciones, en esta corriente de pensamiento han predominado los análisis de problemas globales y actuales, de manera que su extrapolación resulta especialmente útil para el análisis de fenómenos contemporáneos.

No debemos olvidar, sin embargo, que toda esta construcción teórica nos sirve a la hora de comprender unas situaciones que no le son connaturales. Es decir,

sin el proceso constante de interacción entre el investigador y los informantes, nos fallan las aportaciones teóricas. Ninguna construcción teórica puede explicar las conclusiones que se extraigan si se prescinde de la voz de los protagonistas. En el proceso de escritura, sin embargo, las elaboraciones teóricas se configuran ligadas a casos concretos. No en vano muchos otros antes tuvieron nuestras mismas dudas.

## CONTEXTOS SOCIALES Y DISCIPLINARES

La etnomusicología ha sido y es sensible al hecho de que una visión transnacional (Wallis & Malm 1984) y transcultural haya comenzado a gestarse, con las consiguientes transformaciones de puntos de vista sobre determinados fenómenos, lo que, en principio, llamamos influencias de un sistema cultural sobre otro, podemos entenderlo como un proceso de transculturación, hibridación o sincretismo (según se definan las relaciones entre culturas). Todos los sistemas que podemos denominar culturales ya han entrado, merced a la citada influencia de los media y de los intercambios poblacionales, en procesos de transformación, desechando, incorporando o sincretizando nuevos rasgos y modificando, por tanto, los propios.

De esta manera lo que denominamos *identitario* posiblemente no sea más que una simplificación de las distintas identidades que renegociamos en las situaciones de contacto con otras tales. La música que las diferentes poblaciones hacen en la diáspora está plenamente inmersa en estos fenómenos. En la utopía del europeísmo, sin embargo, hay con respecto a este fenómeno actuaciones que discurren en sentido contrario a nivel institucional: por una parte crece la sensibilización de determinados sectores, representados mayormente por las organizaciones no gubernamentales, los sociólogos y antropólogos, con respecto a la valoración de las diferencias, y la búsqueda del respeto mutuo en las sociedades multiétnicas; por otro lado, sin embargo, se procede al cierre paulatino pero sistemático de fronteras en los países comunitarios para los ciudadanos extracomunitarios, especialmente si su origen son los llamados países del tercer mundo (vid. Cerulli 1993, Larramendi y Núñez 1996).

En este contexto la inmigración se ve como un problema, pero a la vez como un foco de atención y estudio, aunque pocas veces se tiene en cuenta el

universo particular de las personas emigradas: «El verdadero objeto del análisis sociológico no lo constituyen *los emigrantes*, sino la ola migratoria, que define a una población del mismo origen nacional durante un periodo dado» (Schapper 1988: 177).

La situación de los inmigrados en estas circunstancias se desarrolla entre la hostilidad y los problemas derivados del choque de culturas, con la consecuente negociación de identidades a nivel social y cultural. Para poder aprehender el significado del fenómeno musical en una situación como ésta, hemos de comprender que «el centro de interés ya no reside en la vida subjetiva como tal, sino en los “sistemas de significación” socialmente disponibles –creencias, ritos, objetos significativos– en cuyos términos es clasificada la vida subjetiva y dirigida al comportamiento externo». Son modelos de significación creados colectivamente que el individuo utiliza para dar «forma a la experiencia y una finalidad a la acción» (Geertz 1994: 121).

Los procesos de adaptación a las nuevas circunstancias y de comprensión de fenómenos globales, así como todos los intentos analíticos son así asumidos de manera paralela por los grupos emigrados y por la etnomusicología como disciplina capaz de revelar procesos a través de la interpretación del fenómeno musical y por nuestra sociedad en general. La etnomusicología incide especialmente en aquellos fenómenos que no son tomados en cuenta por los análisis sociológicos: los sistemas de significación que se recrean a través de los fenómenos musicales tomados en su manera global. Desde la escucha de determinadas músicas en determinados contextos, hasta la *performance* como fenómeno global, en la que los músicos y el público interactúan de maneras socialmente significativas, pasando por todos los procesos de aprendizaje y transmisión y los cambios resultantes de la inserción de grupos humanos en nuevos contextos, la disciplina toma como punto de referencia aquellos fenómenos, no siempre cuantificables, que revelan formas de pensar y sentir. Como resume Middleton, el estudio cultural de la música «focuses on music but refuses to isolate it» (Middleton 1990: v).

Además de este punto de vista, el hecho de que la etnomusicología comenzara a dialogar con su *objeto de estudio* así como la correspondiente transformación de este *objeto* en *sujeto* constituyen uno de los pilares sobre los que se asienta su posibilidad de ser una disciplina aplicada. En grupos humanos tan complejos como son las comunidades de emigrantes, el diálogo se hace imprescindible para

comprender fenómenos nuevos que no se dan ni en el país de origen ni en otros grupos de la sociedad receptora.

Partimos de la base que el fenómeno musical tiene diversas dimensiones y que la sonora no es más que una de ellas. Todo lo relacionado con usos, funciones, significación, valores, finalidades, simbolismos, etc. puede ser estudiado revelando las maneras que utilizan los colectivos para expresarse musicalmente. Si el análisis musical nos da información sobre cuestiones formales relativas a los sonidos, su organización y distribución, el análisis de la música como cultura nos informa sobre las bases ideacionales que animan a los grupos humanos a comunicarse de diversas maneras utilizándola. Se estudia así el fenómeno musical como vehículo de identidades culturales.

El primer modelo pensado para estudiar la música en su contexto fue dado por A. Lomax (1962), quien desarrolló una teoría causal que relacionaba la estructura musical con la estructura social. Este modelo fue ampliamente superado en décadas posteriores (la mejor crítica al modelo proviene de Feld, 1984), pero fue el primer paso para lo que después sería la antropología de la música, un estudio de la música no sólo *en* la cultura, sino *como* cultura. Este paso sería dado por A. P. Merriam. Merriam expuso las bases para una teoría de la etnomusicología partiendo de la naturaleza dual de la disciplina, por sus aspectos antropológicos y musicológicos (1964: 17), la investigación de la música como cultura se ha convertido en una disciplina con metodología cada vez más ecléctica y holística.

In order to approach the study of music from the standpoint of scientific analysis, it is necessary to establish the bases from which the ethnomusicologist works. The most fundamental consideration involved here is the question of what music is and what relationship it has to the concept of culture. [...] The sounds of music are shaped by the culture of which they are a part. And culture, in turn, is carried by individuals and groups of individuals who learn what is to be considered proper and improper in respect to music. [...] [Music] exists only in terms of social interaction. [...] [It] involves the behaviour of individuals and groups of individuals (Merriam 1964: 26-27).

Pero si Merriam propuso el estudio de la música como cultura, sus postulados y aportaciones teóricas fueron revisados y ampliados con el tiempo por otros estudiosos, principalmente Rice (1987). El problema central creado por el modelo



de Merriam fue encontrar la manera de relacionar el sonido musical con los conceptos y los distintos comportamientos asociados a él. Rice lo resuelve tomando prestados algunos de los avances de la antropología interpretativa y acercando así la etnomusicología no sólo a la antropología, sino también a las humanidades en general. Desde el modelo de Merriam, basado en la interrelación entre conceptos, sonidos y comportamientos (1964: 32-35), Rice llega a otro que parte de los procedimientos analíticos (que engloban los análisis musical, comportamental y cognitivo, subsumiendo en un solo punto el modelo de Merriam), para llegar a los procesos formativos (construcciones históricas, estrategias de mantenimiento y creaciones y experiencias individuales) (Rice 1987: 477-483). En 1975 Nettl escribió: «The notion that music must be studied as a part of its culture has certainly become much more widely adopted in practice. [...] [W]e see a growing sophistication and at the same time, perhaps a bit frighteningly, a growing sense of extreme specialisation» (1975: 13).

Y en 1977 Blacking ponía en práctica nuevas aportaciones al estudio de la música como cultura:

[Habríamos] de buscar las relaciones entre las estructuras del sonido producido como resultado de la interacción organizada. [...] Para descubrir qué es la música y hasta qué punto el hombre es músico, nos hemos de preguntar quién escucha y quién toca y canta en una sociedad cualquiera, y por qué. [...] Lo que una persona rechaza puede atraer a otra, no por una cualidad de la música misma, sino a causa de aquello que la música puede llegar a significar para una persona como miembro de una cultura o grupo social particular (Blacking 1977, mi traducción).

En 1992 Martí proponía un modelo basado en tres niveles: fenomenal (fenómenos perceptibles mediante la simple observación), ideacional (ideas que sustentarían los hechos observados) y holoestructural (que implicaría una elaboración de las informaciones obtenidas en los dos niveles previos a partir de la teoría antropológica) (1992: 214-215).

Si desde los primeros estudios basados principalmente en fenómenos sonoros llegamos al estudio de la música como cultura, también los modelos epistemológicos propuestos han avanzado desde los primeros modelos, simples y causales, hasta modelos abiertos y comprometidos en la interpretación de realidades com-

plejas. La disciplina se ha desarrollado epistemológicamente hacia los estudios culturales de la música, hacia una mejor comprensión de las culturas musicales y de las maneras en que los diversos colectivos utilizan la música. Una vez superada la etapa en la que la disciplina se limitaba al estudio de las músicas exóticas, ésta se ha consolidado avanzando en dos aspectos fundamentalmente: ideológicamente, tratando las realidades musicales y culturales como un hecho global, y metodológicamente, utilizando un amplio abanico de técnicas interdisciplinares (Porter 1995).

Se ha hablado en muchas ocasiones de una etnomusicología ‘de urgencia’, necesaria para recoger todos los elementos musicales de las culturas que desaparecen o se transforman. Ahora también se habla de una etnomusicología aplicada y comprometida con el presente. Como parte de ese compromiso comienzan a estudiarse los grupos de emigrantes como colectivos complejos que se expresan a través de la música, y las músicas emigradas como expresiones socioculturales relevantes dentro de los colectivos emigrados y, por tanto, dentro de las comunidades que los acogen.

Tengamos en cuenta que para los emigrantes sus conciertos suelen ser una de las pocas ocasiones que tienen para reunirse al margen del reducido círculo de amistades, para contrastar y discutir sus problemas concretos y, también, por supuesto, disfrutar de sus músicas. Todo lo que implica un concierto de música emigrada actúa como estímulo para el colectivo: la puesta al día de los problemas y el disfrute común refuerza el sentimiento grupal. «Ethnomusicologists are more fortunate than anthropologists and sociologists because the private feelings we study are publicly expressed in musical performance» (Myers 1992: 31).

Por todo ello, manifestaciones como éstas, a menudo cerradas y exclusivas, son las que por lo general dan más pistas para el conocimiento y posterior comprensión de los grupos que las abanderan. Los fenómenos musicales nos permiten entender algunos de los comportamientos menos obvios y mirar, más allá de las representaciones, qué sucede con los colectivos estudiados: «Cuando intentamos clasificar, jerarquizar o sistematizar la manifestaciones musicales, entendidas en el sentido más amplio posible, de un grupo, estamos trazando un reflejo desde una perspectiva muy concreta de su entramado social, de su manera de organizarse, relacionarse, expresar y sentir» (Asensio 1995: 993).

Al igual que el lenguaje, la música se vale de determinadas simbologías; los sonidos que se articulan en el lenguaje expresan ideas consensuadas que nos revelan sistemas de lógica y pensamiento; los sonidos de la música, subjetivos y emocionales en una escucha superficial, pueden contextualizarse en un ámbito comunicativo de señales, analogías y referencias que sirven a determinados propósitos sociales. La mayor parte de las músicas que existen hoy en día (por no decir todas) están integradas en procesos sociales de gran complejidad, de los cuales forman parte de una manera indisoluble. De esta manera su estudio posibilita el acercamiento a los colectivos emigrados, porque la música construye realidades, es un potente agente social transformador y articulador, y refleja y articula maneras de pensar, sentir y concebir la realidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO LLAMAS, Susana (1994): «La música como factor identitario y medio de acercamiento al colectivo magrebí de Barcelona», en *Actas del I Congrés de Música a Catalunya, Barcelona 1994*, Barcelona, Consell Català de la Música, 991-996.
- ASENSIO LLAMAS, Susana (1995): «Negotiation of Identity or Representation of Alterity? Musics from the Maghreb in Barcelona», *33<sup>rd</sup> World Conference of the ICTM*, Canberra (ms. inédito).
- ASENSIO LLAMAS, Susana (1996): «La identidad colectiva como factor de marginación: Marroquíes en Barcelona», en Vicente, Díaz, Fajardo y Ruíz (eds.), 441-448.
- ASENSIO LLAMAS, Susana (2002): «The Politics of Hybridization in raï Music», en *Songs of the Minotaur. Hybridization and Popular Music in the Era of Globalization*. Ed. G. Steingress, Hamburg-London, LIT Verlag, 51-82996.
- BAILY, John (1993): «“Born in Music”. A Gujarati Mirasi Community in Britain», *32<sup>nd</sup> World Conference of the ICTM*, Berlin (ms. inédito).
- BÉHAGUE, Gerard (1995): «Migrant Workers’ Traditions in Brazilian Popular Music and Dance», *33<sup>rd</sup> World Conference of the ICTM*, Canberra (ms. inédito).
- BERLIN, Gabrielle (1995): «Acculturation and Identity: Musico-Cultural Experience and Interpretation Among Urban ‘Immigrant’ Populations in Berlin», *33<sup>rd</sup> World Conference of the ICTM*, Canberra (ms. inédito).
- BLACKING, John (1977): «Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change», *Yearbook of the International Folk Music Council* 9, 1-26.
- BLUNDELL, Valda, John SHEPHERD y Ian TAYLOR (eds.) (1993): *Relocating Cultural Studies. Developments in Theory and Research*, London-New York, Routledge.
- BUCKLEY, Ann, Karl-Olof EDSTRÖM y Paul NIXON (eds.) (1991): *Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology. Cambridge 1989*, Göteborg, Göteborgs universitet.
- CERULLI, E. (1993): «Italia che ha dimenticato: Ieri patria di emigranti poveri oggi terra promessa e ostile», *Lares. Rivista trimestrale di studi demoetnoantropologici*, Anno LIX, n.º 3, 509-523.
- COLEMAN, Jennie (1993): «Dispelling the Mith: The Highland Piper as a Symbol of Scots colonist Identity in New Zealand», *32<sup>nd</sup> World Conference of the ICTM*, Berlin (ms. inédito).
- COLEMAN, Jennie (1995): «Migration and Survival: Preservation of a *Piobaireachd* Tradition?», *33<sup>rd</sup> World Conference of the ICTM*, Canberra (ms. inédito).
- CONRAD, Rudolf (1993): «Cahnunpa Olowan. Inspiration and Identity of Native American Music», *32<sup>nd</sup> World Conference of the ICTM*, Berlin (ms. inédito).
- DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI (1972): *L’Anti-OEdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minituit.
- DOLINER, Gorana (1995): «Music of the Croatian Community as a Migrant Community in Australia», *33<sup>rd</sup> World Conference of the ICTM*, Canberra (ms. inédito).
- ERLMANN, Veit (1993): «The Politics and Aesthetics of Transnational Music», *The World of Music* 35/2, 3-15.
- FELD, Stephen (1984): «Sound Structure as Social Structure», *Ethnomusicology* 28/3, 383-409.
- FIEDERER, Adriana (1991): «Continuity and change: Jewish Italian liturgical music in Israel», en Buckley, Edström & Nixon (eds.), 271-283.

- FREEMAN MOULIN, Jane (1995): «Inter-Island Voyaging: Issues of Direction and Control in the Migration of Marquesan Music and Dance», *33<sup>rd</sup> World Conference of the ICTM*, Canberra (ms. inédito).
- FRITH, Simon y Andrew GOODWIN (eds.) (1990): *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, New York, Pantheon Books.
- GEERTZ, Clifford (1994): *Observando el Islam*, Barcelona, Paidós [*Islam Observed. Religious Development in Morocco and Indonesia*, 1968, Chicago-London, University of Chicago Press].
- GIORGOUDES, Panikos (1993): «The Role of Greek Music in the Immigrant Communities», *32<sup>nd</sup> World Conference of the ICTM*, Berlin (ms. inédito).
- GIORGOUDES, Panikos (1995): «Music and Dance in the Cyprus Community of London», *33<sup>rd</sup> World Conference of the ICTM*, Berlin (ms. inédito).
- GIROUX, Henry (1992): *Border Crossings. Cultural Workers and the Politics of Education*, London-New York, Routledge.
- GIROUX, Henry (1994): «Living Dangerously: Identity Politics and the New Cultural Racism», en Giroux & P. McLaren (eds.), 29-55.
- GIROUX, Henry y Peter McLAREN (eds.) (1994): *Between Borders. Pedagogy and the Politics of Cultural Studies*, London-New York, Routledge.
- GRENIER, Line y Jocelyne GUILBAULT (1990): «“Authority” Revisited: The “Other” in Anthropology and Popular Music Studies», *Ethnomusicology* 34/3, 381-397.
- GROSSBERG, Lawrence (1992): *We Gotta Get Out of This Place*, London-New York, Routledge.
- GROSSBERG, Lawrence (1994): «Introduction: Bringin’ It All Back Home. Pedagogy and Cultural Studies», en Giroux & McLaren (eds.).
- HAMMARLUND, Anders (1991): «Integration through Distinctiveness? A case of Turkish-Swedish musical syncretism», en Buckley, Edström & Nixon (eds.), 159-167.
- HEMETEK, Ursula (1993): «Roma (Gypsies). Immigrants in Austria since the Sixteenth Century and Still Unknown», *32<sup>nd</sup> World Conference of the ICTM*, Berlin (ms. inédito).
- HIRSHBERG, Jehoash (1990): «Radical Displacement, Post Migration Conditions and Traditional Music», *The World of Music* 22/3, 68-89.
- HIRSHBERG, Jehoash (1991): «Music in Immigrant Communities. An Overview», en Buckley, Edström & Nixon (eds.), 285-304.
- HIRSHBERG, Jehoash (1993): «A Displaced Community Reconstructs its Heritage», *32<sup>nd</sup> World Conference of the ICTM*, Berlin (inédito).
- IBARRETXE, Gotzon (1996): «Identidad étnica y música vasca», *TRANS* 2 (<http://www.sibetrans.com/trans>).
- JACKSON, Michael (1995): *At Home in the World*, Durham-London, Duke University Press.
- KARTOMI, Margaret (1981): «The Processes and Results of Musical Culture Contact: a Discussion of Terminology and Concepts», *Ethnomusicology* 25/2, 227-249.
- KNAPP, Alexander (1991): «Aspects of Jewish Music in Contemporary Britain», en Buckley, Edström & Nixon (eds.), 209-229.
- LACOSTE, Camille e Yves LACOSTE (dir.) (1991): *L’Etat du Maghreb*, Paris, La Découverte.
- LARRAMENDI, Miguel H. y Jesús A. NÚÑEZ (1996): *La política exterior y de cooperación de España en el Magreb (1982-1995)*, Madrid, Instituto Universitario de Desarrollo y Cooperación.
- LOMAX, Alan (1962): «Song Structure and Social Structure», *Ethnology* 1 (1), 425-451.

- MALM, Krister (1993): «Music on the Move: Traditions and Mass Media», *Ethnomusicology* 37/3, 339-352.
- MARSH, Kathryn (1995): «The Influence of the Media and Immigrant Groups on the Transmission and Performance of Australian Childrens's Playground Singing Games», *33<sup>rd</sup> World Conference of the ICTM*, Canberra (ms. inédito).
- MARTÍ, Josep (1992): «Hacia una antropología de la música», *Anuario Musical* 47, 195-225.
- MARTÍ, Josep (1995): «La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical», *TRANS* 1 (<http://www.sibetrans.com/trans>).
- MARTÍ, Josep (1996a): «Etnicitat, cultura i nacionalisme», *Revista de L'Alguer* 7, 27-40.
- MARTÍ, Josep (1996b): «El patrón de rechazo: músicas denostadas y práctica científica musicológica», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 12/2, 257-282.
- MERRIAM, Alan P. (1964): *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.
- MIDDLETON, Richard (1990): *Studying Popular Music*, Philadelphia, Open University Press.
- MYERS, Helen (1992a): «Ethnomusicology», en H. Myers (ed.), 3-18.
- MYERS, Helen (ed.) (1992b): *Ethnomusicology. An Introduction*, New York-London, Norton.
- NAPIER, John James (1995): «Adoption, Adaptation and Maintenance: Salsa and Salsa-type Bands in Sydney and Melbourne, Australia», *33<sup>rd</sup> World Conference of the ICTM*, Canberra (ms. inédito).
- NETTL, Bruno (1975): «Ethnomusicology Today», *The World of Music* XVII/4, 11-15.
- NETTL, Bruno (1980): «Transplantaciones de músicas, confrontaciones de sistemas y mecanismos de rechazo», *Revista Musical Chilena* XXXIV, n.º 149-150, 5-17.
- NETTL, Bruno (1985): *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation and Survival*, New York, Schirmer Books.
- ORTIZ, Fernando (1987): *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid, Cátedra [orig. 1940, La Habana, Ed. J. Montero].
- PORTER, James (1995): «New Perspectives in Ethnomusicology: A Critical Survey», *TRANS* 1 (<http://www.sibetrans.com/trans>).
- QURESHI, Regula (1972): «Ethnomusicological Research among Canadian Communities of Arab and East Indian Origin», *Ethnomusicology* 16, 381-396.
- RICE, Timothy (1987): «Toward the Remodeling of Ethnomusicology», *Ethnomusicology* 31, 469-488.
- RONSTROM, Owe (1995): «The Past is a Foreign Country: Music and Dance and the Symbolic Construction of Identity Among the Elderly in Sweden», *33<sup>rd</sup> World Conference of the ICTM*, Canberra (ms. inédito).
- SCHNAPPER, Dominique (1988): «Modernidad y aculturaciones a propósito de los trabajadores emigrantes», en Todorov *et al.*, 173-205.
- SCHRAMM, Adelaida Reyes (1979): «Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology», *Sociologus* 29/1, 325-345.
- SEALY, June-Alison (1991): «Ethnomusicology on the doorstep: Research amongst Indian Jews in London», en Buckley, Edström & Nixon (eds.), 253-263.
- SEEGER, Anthony (1987): *Why Suyá' Sing*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SHELEMAY, Kay Kaufman (1988): «Together in the Field: Team Research among Syrian Jews in Brooklyn, New York», *Ethnomusicology* 32/3, 369-384.
- SHEPHERD, John (1993a): «Difference and Power in Music», en Solie (ed.), 46-65.

- SHEPHERD, John (1993b): «Value and Power in Music: An English Canadian Perspective», en Blundell *et al.* (eds.), 171-206.
- SIMONETT, Helena (1995): «Waving Hats and Stamping Boots: A Trans-border Music-and-Dance Phenomenon in Los Angeles' Mexican Community», *33<sup>rd</sup> World Conference of the ICTM*, Canberra (inédito).
- SLOBIN, Marc (1992): «Micromusics of the West: A Comparative Approach», *Ethnomusicology* 36/1, 1-87.
- SOLIE, Ruth (ed.) (1993): *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley-LA-London, University of California Press.
- SUGARMAN, Jane C. (1988): «Making *Muabet*: The Social Basis of Singing among Prespa Albanian Men», *Selected Reports in Ethnomusicology* vol. VII, 1-42.
- SUGARMAN, Jane C. (1989): «The Nightingale and the Partridge: Singing and Gender among Prespa Albanians», *Ethnomusicology* 33/2, 191-215.
- TODOROV, Tzvetan *et al.* (1988): *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, Gijón, Júcar [*Le croisement des cultures*, 1986, Paris, Éditions du Seuil].
- TOUMA, Habib Hassan (1980): «Purity of Musical cultures, a Prerequisite of Musical Identities in Non-Western Music of the 1980's», *The World of Music*, xxii/2, 38-45.
- TSOUNIS, Demeter (1995): «*Kefi* and *meraki* in *rebetika* Music of Adelaide: Cultural Constructions of Passion and Expression and their Link with the Homeland», *Yearbook for Traditional Music*, xxvii, 10-103.
- VAN DER LEE, Pedro (1995): «Latin American Music and Musicians in Sweden», *33<sup>rd</sup> World Conference of the ICTM*, Canberra (ms. inédito).
- VICENTE, F., A. V. DÍAZ, M. I. FAJARDO y M. I. RUÍZ (eds.) (1996): *Identidad y fronteras culturales. Antropología y Museística*, Badajoz, PSICOEX.
- VIROLLE-SOUBÈS, Marie (1991): «Le raï, un genre rebelle professionnalisé», en Lacoste y Lacoste (dir.), 290-291.
- WALLIS, Roger y Krister MALM (1984): «Patterns of Change», en Frith & Goodwin (eds.), 160-180.
- WEST, Cornel (1990): «The New Cultural Politics of Difference», en Ferguson *et al.* (eds.).
- WRAZEN, Louise (1991) «Traditional Music Performance Among Górale in Canada», *Ethnomusicology* 35/2, 173-193.