

El laberinto sonoro

Ricardo
Téllez-Girón

La idea es producir cosas que a uno
le resulten tan extrañas y misteriosas como
la primera música que haya escuchado.
BRIAN ENO

Sería sin duda una abstracción hablar de la producción musical en el mundo contemporáneo sin ubicarla con claridad dentro del contexto de la globalización, ya que es en este contexto donde la producción sonora encuentra una parte fundamental de sus elementos determinantes.

Sin deseo de polemizar sobre el término, podemos decir que la globalización es un proceso por medio del cual se mundializan el dinero, los mercados y la información. Esto es lo que hasta el momento se ha globalizado de manera más exitosa, pero sin duda la cuestión es más compleja y podríamos decir, incluso, más atractiva si pensamos que también la llamada sociedad civil y la política se encuentran en vías de progresiva integración. De este proceso no queda excluida la globalización de la cultura entendida como:

circulación de productos culturales a la escala del globo.
[...] Unos ven en ella las promesas de un planeta democrático unificado por una cultura universal... otros ven ahí la causa de una ineluctable pérdida de identidad que deploran. Finalmente otros militan por afirmar sus particularismos hasta el grado de hacer uso de la violencia.¹

En la actualidad presenciamos dentro del mundo de la producción cultural una situación inédita, los productos culturales se fabrican de manera industrializada y se difunden a la escala del planeta mis-

mo. La cultura, tanto la generada a partir de los propios países desarrollados como aquella de los que no lo son, se difunde por todas partes, especialmente a partir de los primeros. La industria cultural aparece hoy en día como una más entre las otras ramas de la producción. Estas industrias requieren de grandes recursos, su producción es en serie, se orienta al mercado y necesita una organización acorde con sus dimensiones. Su producción provoca crecientemente que los creadores se transformen en productores culturales.²

La existencia de la industria cultural y sus características cuestionan la influencia ideológica que ejerce sobre las cultura misma y sobre las identidades de aquellos que las reciben y las consumen.

Las innovaciones tecnológicas que sustentan a estas industrias se han desarrollado en países del Primer Mundo y se encuentran desigualmente distribuidas en el planeta. El acceso a las innovaciones audiovisuales, por ejemplo, es notablemente superior en las naciones desarrolladas y las sumas obtenidas por el intercambio son, de igual manera, desequilibradas.³

El tema de la homogeneización cultural, la llamada americanización de la cultura y por consecuencia la de los gustos, su influencia ideológica y sobre los imaginarios, resulta uno de los componentes que más inquietan a quienes se acercan o reflexionan sobre la producción cultural y dentro de ella la musical. Considero a esta cuestión un tanto irreal, ya que pese a la innegable diferencia de la capacidad de producción y distribución de productos (culturales y especialmente sonoros), este hecho no corresponde de manera mecánica con una concomitante homogeneización y pérdida –o sustitución– de lo local y de lo regional, y por tanto de sus manifestaciones culturales.

Si por un lado resulta innegable que los procesos de modernización o de colonización se han convertido en poderosos mecanismos de destrucción de culturas singulares, independientemente de que sea grande o pequeño el número de sus integrantes, es igualmente cierto que esas sociedades nunca han sido sujetos pasivos frente a la presencia y cultura del colonizador, y ante las influencias de los pueblos con los que han entrado en contacto. Los pueblos siempre han poseído iniciativa propia y, de esta manera, han reinventado sus tradiciones, se han apropiado de los elementos de la cultura de Occidente y permanentemente han negado o matizado a través de su propia acción los procesos uniformadores. El tema es polémico y, me atrevería a afirmar, el cambio y la



mezcla culturales han sido la constante en la historia de la humanidad, tanto como el hecho de que una parte fundamental de la producción material de las sociedades occidentales representa, de manera casi inevitable, un atractivo para los grupos humanos situados en condiciones de atraso.⁴

Agrego a este necesario rodeo otro problema que ha complicado la discusión sobre la producción cultural y, en consecuencia, aquella sobre la música. Warnier señala que los debates sobre este tema se realizan a partir de dos puntos opuestos:

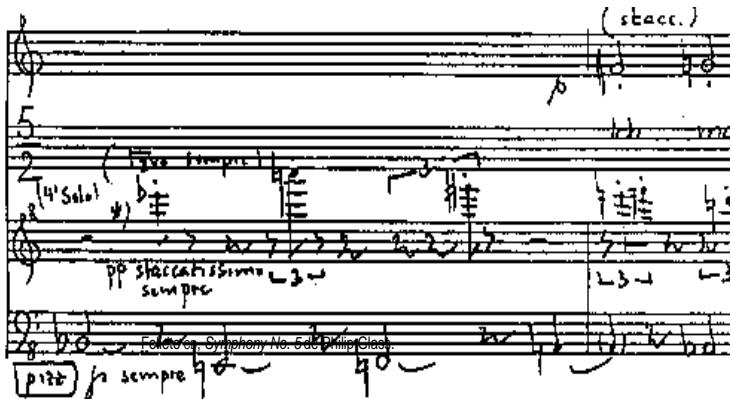
O bien se observa la circulación de los flujos culturales en el nivel mundial. O bien se estudia la manera en la cual éstos son recibidos en el plano local. Los resultados de la observación y las conclusiones que se saquen serán diferentes en función de estas dos escalas de observación.⁵

La diferencia no es banal. La observación mucho más compleja y variable a escala local nos mostraría la producción cultural en su contexto específico, la manera en que las instancias reales –comunidades, grupos sociales, familias, tradiciones, liderazgos, etcétera– enfrentan y asimilan los elementos culturales de manera no pasiva.

En relación con lo anterior, puede decirse que la llamada mundialización de la cultura es un concepto poco preciso, como señala Warnier:

Cuando mucho podemos hablar de la globalización de ciertos bienes llamados "culturales" (cine, audiovisual, disco, prensa, en particular las revistas). Confundir las industrias de la cultura y la cultura es tomar una parte por el todo.⁶

Es en este contexto donde se inscribe la producción musical contemporánea. Se puede decir que una de las tendencias dominantes en la creación sonora es la mezcla, el mestizaje o la hibridación. El mundo global, en el cual las industrias de la cultura generan lenguajes y medios comunes (por ejemplo en



la música, el rock, el pop y el jazz) crea, de manera contradictoria, las condiciones para el desarrollo de un espacio que no puede ser sino múltiple, de producción mestiza.

Pese a que existen diferencias entre lo que podemos entender por hibridación, mezcla y mestizaje, todas son formas de combinación, en este caso de elementos y tradiciones culturales. Sin embargo, por su importancia, de acuerdo con Laplantine y Nouss vale la pena poner énfasis en el tercer concepto, independientemente de que en este texto utilizaremos los tres términos:

La dimensión temporal es lo que distingue al mestizaje de otras formas de mezcla como lo mixto y lo híbrido que pueden ser aprehendidas estáticamente. Esto debido a que lo mestizo no es un estado sino una condición, una tensión que debe de ser resuelta, el mestizaje es siempre un movimiento, animado alternativamente por sus componentes diversos. Su temporalidad será aquella del devenir, alteración constante, nunca acabada, una fuerza que va, el vector de cambios incesantes que hacen el hombre y lo real. Es por lo que, si se pueden tener los archivos, no se pueden construir monumentos al mestizaje.⁷

El fenómeno de las mezclas en realidad no es nuevo, sólo son nuevas su dimensión y profundidad, y su sentido dominante en la creación. Un ejemplo es la forma en que la tradición estética musical de los esclavos en los Estados Unidos ha demostrado desde los inicios del siglo pasado ser un elemento central en la generación musical que ha caracterizado a la producción sonora global, especialmente en los géneros de tipo popular. Esto reafirma la idea de que los mestizajes culturales, entre ellos los sonoros, no son novedosos, su número y su variedad sí.

Así, se combinan tradiciones, se conjunta lo industrial y lo que puede ser llamado primitivo. El instrumento eléctrico o digital se ejecuta junto al artesanal, uno y otro se hacen paralelos, simultáneos. También puede ser que el de carác-

ter artesanal se electrifique y, en lo que toca a las formas musicales, las más "tradicionales" dan lugar a otras más novedosas. Una forma de blues deriva hacia el fonki o un vallenato se transforma en andino. Este fenómeno genera una permanente discusión sobre la "auténticidad" o sobre el respeto a la tradición y a las raíces. Generalmente esto resulta maniqueo y carente de sentido.

A menudo ha sido Occidente quien ha otorgado nombres a las producciones musicales de lo que ha considerado "resto del mundo", del mundo que existe más allá de sus fronteras. Géneros como *world music* o *world beat* —que incorporan elementos del pop y del rock a la música de origen étnico— son dos claros ejemplos. Pero más allá de estas denominaciones se esconde un aspecto relacionado con la generación creciente de obras con carácter mestizo. Comúnmente se piensa que es la música de Occidente la que se disemina por todas las naciones del globo, pero con frecuencia se pierde de vista que ciertos elementos musicales del resto del mundo están ya en Occidente:

La re-inscripción contemporánea de la etnicidad por parte de fotógrafos, cineastas, músicos y artistas británicos negros revela un lenguaje que aparece cada vez menos investido de una esencia estable que garantice su "auténticidad". Un *unicum* fijo ha sido transformado, traspuesto y traducido en un conjunto de huellas, recuerdos, mitos, historias, sonidos y lenguaje que se encuentran en Occidente y que sin embargo a la vez, no pertenecen del todo a Occidente.⁸

La producción musical, renovada constantemente por las necesidades del mercado, tiende a renovarse de manera constante, este hecho refuerza su carácter de frontera. Se puede incluso hablar de una "ida hacia adelante" de la producción de sonidos. Así, la música adquiere la forma de un *collage* cambiante, en mutación permanente. Se seleccionan sonidos y se combinan; las obras de un autor pueden ser retomadas y reconstruidas por otro artista (*samplers*). Pensemos en los manipuladores de tornamesas, en los ingenieros de sonido utilizando las sofisticadas consolas de grabación. La combinación es múltiple e infinita; *dub, drum and bass, trip hop*, etcétera. Los consumidores tienen la posibilidad de hacer su propia selección. La experiencia del formato MP3 es un buen ejemplo.

Es cierto que la industria musical se encuentra en buena medida controlada por los monopolios, pero el escaso –y sin embargo significativo– 15 por ciento ocupado por pequeñas empresas independientes, pese a tener que enfrentar grandes dificultades de distribución, ha logrado atraer, en un buen número de casos, a creadores originales e innovadores.

Algunas ciudades y su mezcla de habitantes nativos, migrantes internos, externos y turistas, son siempre lugares de intercambio y de contacto. Son espacios de encuentro para historias, memorias, culturas y experiencias diversas: música electrónica Banghra que se desarrolla en Londres a partir de tradiciones sonoras del Punjab, *rai* que surgido en el norte de África se genera ahora en Europa, los sonidos mestizos de la Orquesta Nacional de Barbés o de Ekova, generados en París, la samba electrónica del grupo Suba en São Paulo, el rock africano de African Head Charge.

La proliferación de este tipo de propuestas musicales no debe sólo ser vista como parte de las estrategias comerciales de las grandes industrias sino como una forma de descentralización cultural.

La música de rock en la década de los 80 y de los 90 (y lo mismo podemos decir de otras expresiones sonoras como el jazz) es claramente el sonido de una hegemonía anglosajona de larga data. No sólo ocupa la radio, la televisión, los clubes, restaurantes, pubs y discotecas, sino que también nos acompaña cuando trabajamos, cuando vamos de compras o viajamos. Es la marca del sonido de nuestra época. Pero es una hegemonía que ha creado de manera simultánea las condiciones de una red de sonido internacional que ha estimulado la proliferación de los márgenes y la emergencia de otras voces. A partir de estos desarrollos, pueden detectarse, en el mapa musical, sorprendentes trayectorias que se traducen en historias de influencias inesperadas y extrañas combinaciones.⁹

Los mestizajes sonoros incluyen hoy a la mayor parte de las tradiciones musicales de los pueblos del planeta. Van de la música árabe como en el caso de Rabih Abou Khalil o Anuar Brahem, a los *zoukus* o a la música de los *griots* del África negra, al tango y a la samba sudamericana, a los cantos de los tuva en Siberia, al uso intensivo del *digdideridoo* de Australia.

lia, a la música judía en sus variantes *klezmer*, sefaradita o *mitzrahi*, o a la música sufi de Nusrath Fateh Ali Khan.

Por otra parte, surgen en el mercado nichos hiperespecializados en consumidores particulares (los *rockers*, *trip-hoperos*, metálicos, *dead*, *darkies*, *bluesis*, *tíbiris*, *tábaras*, étnicos, *jazzis*) con sus señas exteriores y parafernalias de identificación y con sus lugares específicos de reunión para escuchar la música que comparten.

Diferentes públicos, diferentes mercados, diferente distribución, a veces diferentes mezclas y sonidos: éstas son las rúbricas culturales de la diferencia.¹⁰

Pierden aquí sentido las preocupaciones sobre la “auténticidad” de las expresiones sonoras, porque es claro que las manifestaciones culturales mestizas son siempre procesos inacabados y en constante cambio, son siempre auténticas y relativas en el tiempo.

Ejemplos de mestizaje no sólo los encontramos en la música popular. En la música clásica o de concierto pienso, por ejemplo, en Bartók, que durante toda su vida se mostró interesado en conocer y recopilar melodías no sólo de Hungría, sino de Rumanía, de Ucrania, y de aquellas de tradición árabe o turca en Europa Central. Algo semejante sucede con los compositores rusos del xix y de la primera mitad del xx, como Kachaturian o Stravinski, o en México, con Revueltas, Moncayo y Chávez.

Este mismo interés y fascinación los encontramos en los compositores minimalistas, quienes en el contexto cultural de los años sesenta se orientaron hacia las expresiones musicales de oriente:

La Monte Young bebió en el teatro japonés y los ragas indios. Terry Riley se remite a los compositores vanguardistas europeos y al jazz. Tanto Young como Riley fueron, y aún son, discípulos del maestro hindú Pandit Pran Nath. Phillip Glass tomó las músicas indias de la mano de Ravi Shankar y las complemen-



tó con su propia estructura rítmica. Y Steve Reich, al igual que el trompetista John Hassel, adoptó ritmos de la música de Ghana, Costa de Marfil y Bali.¹¹

Un espíritu animado por inquietudes semejantes lo encontramos en el minimalismo belga de Wim Mertens, quien combina las tradiciones antiguas de la música europea con las expresiones contemporáneas. Igualmente encontramos esta inquietud por la mezcla de tradiciones en las colaboraciones entre Yehudi Menuhin y Ravi Shankar o de Gavin Bryars con Tom Waits primero, y con el jazzista Charlie Haden después, entre Yitzak Perlman y los grupos de música *klezmer* o en las óperas de Nicolás Lens. Estas tendencias no se pueden explicar por los intereses mercantiles de las grandes empresas. Mario Lavista, en su discurso de ingreso a El Colegio Nacional, dice:

En primer lugar, debo reiterar que el virtuosismo actual, el virtuosismo de la segunda mitad de nuestro siglo, prolonga y reaviva la antigua y honrosa tradición a la que me he referido antes, a la vez que hace suyas las innovaciones de otras prácticas interpretativas, de otras músicas ajenas a la tradición clásica. ¿Cómo olvidar a los trompetistas Louis Armstrong, Miles Davis y Dizzy Gillespie, a los guitarristas Jimmi Hendrix y Eric Clapton a Tommy Dorsey y su trombón, a Watazumi Do Shuso y la flauta de bambú. A los clarinetistas Sidney Bechet y Benny Goodman, al saxofón de Charlie Parker y el vibráfono de Lionel Hampton; a los músicos sufi de India y Pakistán, o al coro de las voces búlgaras, a Ram Narayam y el sarangi, a los arpistas veracruzanos y el contrabajo de Ray Brown, a las fabulosas orquestas de Duke Ellington y Pérez Prado o a los monjes budistas tibetanos, y a tantos otros músicos que pertenecen a otras tantas tradiciones musicales? ¿Cómo olvidarlos, cómo ignorarlos cuando se habla de un nuevo virtuosismo? La deuda con estos asombrosos intérpretes es inmensa [...].¹²

Por otra parte, dentro de la música contemporánea, las obras de Messiaen, Xenakis, Stokhausen, Berio y Ligeti, entre otros, sugieren por otras vías la búsqueda de nuevos lenguajes y formas de composición dentro de la tradición clásica. John Cage, influido por la filosofía Zen y una enorme apertura de pensamiento, señaló que “todo lo que hacemos es música”, abriendo con ello la posibilidad de la existencia de múltiples caminos para la creación musical.

Chambers, citando el libro *The songlines*, de Bruce Chatwin, expresa:

Tengo una visión de las Líneas de la Canción tendidas a través de los continentes y los tiempos; que por todas partes los hombres han dejado un resto de canción (cuyo eco, cada tanto, podemos captar); y que esos rastros deben retroceder en el tiempo y el espacio hasta llegar a una caverna aislada de la sabana africana, donde el Primer Hombre abre la boca desafiando los terrores que lo rodearon, para gritar la primera estrofa de la Canción del Mundo, ¡YO SOY!¹³

N O T A S

¹ Warnier, J. P., *La mundialization de la culture*, Editions La Decouverte, Paris, 1999, p. 3.

² *Ibid.*, pp.15-16.

³ García Canclini, N., “Industrias culturales. La globalización imaginada”, revista *El ángel cultural*, sección de cultura del diario *Reforma*, 5 de diciembre de 1999, pp.1-2. Véase igualmente Warnier, *op. cit.*, pp. 44-62.

⁴ Warnier, *op. cit.*, pp. 78-92. Véase también Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, La Decouverte, Paris, 1999, pp.30-67.

⁵ Warnier, *op. cit.*, pp.93-102.

⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁷ Laplantine, F. y Alexis Nouss, *Le Métissage*, Dominos-Flammarion, Paris, 1997, p.114.

⁸ Chambres, I., *Migración, cultura, identidad*, Amorrutu Editores, Buenos Aires, 1995, p. 67.

⁹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹¹ Sagarría i Trías, M. y Joaquín Turina Gómez, “De lo menos lo mejor”, en *Less is more*, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1996.

¹² Lavista, M., “El lenguaje del músico”, *La Jornada*, miércoles 14 de octubre de 1998, *Cultura*, p. 21.

¹³ Chambers, I., *op.cit.*, p. 78.

Ricardo Téllez-Girón es investigador del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la BUAP.

