

[< Volver](#)

TRANS 2 (1996)

## Música y Etnicidad: una introducción a la problemática

Josep Martí

Cuando ya falta poco para el cambio de siglo, la televisión continúa ofreciéndonos las dramáticas consecuencias de un tribalismo evolucionado y letal: Bosnia, Rwanda, el Cáucaso, Turquía... Evidentemente, estas noticias que nos da la televisión tienen mucho que ver con la etnicidad. Nadie podrá negar, pues, la actual relevancia social de un tema como el de la música y etnicidad. En este sentido, nuestro encuentro resulta macabramente oportunista.

Se puede pensar que estas líneas que encabezan mi intervención son de mal gusto. Un clarinete no es un fusil, aunque también se lo pueda utilizar para tocar el himno de la nación, de la región, del estado o de la tribu. Y si es cierto que un himno, una canción, un género musical o un repertorio pueden devenir emblemáticos, entonces podemos estar seguros de que la música, o al menos el uso que de ella se hace, no es siempre inocente. Esto ya lo sabían los viejos atabales de combate, los jenizaros turcos, los asesinos de Víctor Jara o los fundamentalistas islámicos actuales. Se ha hecho la guerra con determinadas músicas y se ha hecho también la guerra a muchas otras músicas, compositores o cantantes.

Si además tenemos en cuenta la gran importancia que está adquiriendo el fenómeno migratorio y que una adecuada comprensión de la etnicidad, tal como es sentida por autóctonos y recién llegados, es indispensable para toda política social orientada hacia el futuro, creo que una rúbrica tal com música y etnicidad trasciende claramente los intereses estrictos de la Musicología o la Antropología. Tiene un innegable interés social.

### 1. Sobre la idea de etnicidad

El concepto de etnicidad es relativamente nuevo dentro del vocabulario antropológico ya que se empezó a utilizarlo en los años sesenta de nuestro siglo. Tal como sucede con tantos conceptos de las disciplinas sociales y humanas, no se usa siempre con la misma significación. En algunas ocasiones, se entiende por etnicidad el conjunto de elementos culturales específicos para una determinada étnia. No obstante, se trata de una idea demasiado pobre del concepto que le resta valor operativo. De mayor interés me parece, en cambio, adoptar una perspectiva más cognitivista. En este último sentido, etnicidad viene definida básicamente por la consciencia de pertenecer a un grupo humano determinado por una serie de atributos predominantemente de orden sociocultural que hacen que se lo pueda considerar una "etnia" o parte de una "etnia". Esta consciencia implica una determinada percepción socialmente subjetiva del grupo y también un sentimiento de colectividad. Etnicidad debe ser entendida sobre todo dentro de la dimensión cognitiva sin ignorar, no obstante, que de esta consciencia se desprende una dimensión afectiva que resulta también imprescindible para comprender el fenómeno así como tendencias de acción. Es decir, hablar de etnicidad significa hablar de actitudes, tal como es entendido este concepto en términos sociológicos.

Lejos ya de todo presupuesto primordialista, podemos entender la etnicidad como un proceso dinámico que se insiere en un momento histórico determinado y que surge asimismo de la oposición o contraste entre diversos grupos equiparables. En pocas palabras, se puede entender la etnicidad como "la organización social de la cultura de la diferencia", un fenómeno decididamente marcado por la situacionalidad:

Ethnicity is a matter of a double boundary, a boundary from within, maintained by the socialization process, and a boundary from without established by the process of intergroup relations.

En el fenómeno de la etnicidad podemos observar dos ámbitos diferenciados cuya distinción es importante para comprender el papel que en ello desempeña la música: el expresivo y el instrumental.

Convocatoria para artículos:

**Trans 16 2012**

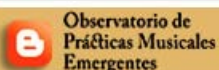
**Trans 15 2011**

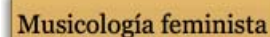
Explorar TRANS:

[Por Número >](#)[Por Artículo >](#)[Por Autor >](#)


x

| [Share](#)
 [Suscribir RSS Feed](#)





El expresivo constituye un ámbito autoreferencial que es precisamente el que permite la construcción social del fenómeno: La etnicidad crea la percepción social de la diferencia, y esta diferencia es la que otorga carta de validez a la etnicidad dentro de nuestro universo simbólico. El ámbito instrumental es el que permite que esta consciencia de pertenencia juegue un papel dinámico en las fuerzas que configuran la realidad social. Este ámbito instrumental (indisociablemente unido al expresivo) es el que a nivel político ha configurado la dinámica social de los nacionalismos y su punto culminante: los estados etnocráticos.

Por lo que respecta a nuestra problemática, hay tres aspectos básicos dentro de la génesis de la etnicidad que me interesa destacar: consciencia, proceso y contraste. Estas tres ideas marcarán de una forma clara la relación que podamos establecer entre etnicidad y el fenómeno musical. Consciencia, porque se establece de manera intencionada un nexo de identidad entre producción sonora y grupo étnico; proceso, porque tal como hemos definido "etnicidad", una música no es étnica por naturaleza sino que lo deviene; contraste, porque la idea de diferenciación o la necesidad de contar con determinados elementos diacríticos es fundamental para el proceso acabado de mencionar. No es necesario subrayar la componente fuertemente subjetiva que implica la noción de etnicidad. Es, pues, con este sentido que emplearé el concepto a lo largo de la presente exposición.

Etnicidad es sobre todo consciencia de identidad grupal. Cuando esta consciencia necesita contenidos expresivos para justificar la "realidad" del constructo social referencial, es cuando se manifiesta en determinadas producciones culturales, como, por ejemplo, la música. Estas producciones culturales pasan a ser entonces importantes formas simbólicas que objetivizan las relaciones entre individuos y grupos. Por lo que respecta a nuestra problemática, pues, resulta fácil ver la relevancia de estas tres cuestiones básicas:

1. Cómo se manifiesta la relación entre música y etnicidad?
2. Cuáles son los mecanismos culturales que otorgan significación étnica a la música?
- 3.Cuál es la relación que podemos establecer entre globalización y las expresiones musicales de la etnicidad?

## 2. Músicas étnicas y músicas etnicitarias

Si privamos la idea de etnicidad de todo contenido esencialista y permanecemos fieles a la definición que le hemos otorgado, no hace falta que esperemos verla manifestada en cualquier producción musical surgida en el seno del grupo. Es decir, prescindimos de la idea de que cualquier producción musical tendrá que reflejar el espíritu del grupo. Sencillamente porque este espíritu no es sino uno de los diversos constructos de la etnicidad y pertenece, por tanto, a la dimensión de la realidad simbólica.

Una primera relación, sin que nos tengamos que esforzar demasiado, nos la aporta la idea de "músicas étnicas". Aunque en este caso el adjetivo "étnica" sea un derivado directo de "etnia", la idea de "música étnica" tiene mucho más a ver con el concepto de etnicidad que con el de "etnia" en sí, especialmente por lo que concierne a las sociedades de la cultura occidental. "Etnia" también es un concepto harto conflictivo, borroso y por tanto poco operativo. Pero si hemos considerado la "etnicidad" como un acto consciente de adscripción grupal y por tanto socialmente subjetivo, "etnia" constituye un concepto más o menos objetivable en un grupo poblacional que comparte generalmente unos rasgos fenotípicos, unos rasgos culturales (lengua, religión, tradiciones, costumbres, percepción de la historia, relación con el ecosistema, etc.) y una ocupación de territorio.

Cuando dentro del contexto de los países occidentales, utilizamos el concepto de "música étnica" resulta claro que no se refiere a toda la música perteneciente a un grupo definible como "etnia" sino solamente a una parte muy concreta restringida de su producción. Para el caso catalán, por ejemplo, la música de Mompou o Montsalvatge es música catalana, pero no la consideramos "música étnica".

Si habitualmente, es perfectamente normal hablar y oír hablar de "música étnica catalana", dado que no toda la producción musical del país es etiquetable bajo este concepto, esto significa que dentro de la orientación cognitiva de nuestra sociedad hay un elemento discriminador que es el que otorga validez social a esta categoría. Y este elemento discriminador es más producto directo de la idea de etnicidad - es decir, de la percepción socialmente subjetiva del grupo- que no de criterios objetivos con voluntad de cientificidad como a menudo preferimos pensar.

Por estas razones, ahora ya podemos estar seguros de que no resulta tan banal la idea que la primera asociación que podemos realizar entre las dos palabras clave de nuestro encuentro -"música" y "etnicidad"-, es precisamente la de "músicas étnicas": un concepto subjetivo que hará falta explicar, dado que "étnico", en este caso y en el ejemplo de Cataluña no hace referencia a "catalanidad" en general, sino a una cierta manera de entender esta catalanidad.

Podemos pensar que este elemento discriminador del que hablábamos antes es el de "valor étnico", y, por tanto, si entramos en la dimensión axiológica, ya podemos estar seguros que nos movemos dentro del escurridizo ámbito del subjetivismo social. "Músicas étnicas" serán aquellas, pues, a las cuales otorgamos un valor étnico, un valor que viene definido por el mito romántico de la creación colectiva, por el mito de la paternidad cultural del grupo, por el mito de la historia que otorga a las etnias una continuidad ontológica a través del tiempo. Músicas étnicas son aquellas que tienen como elemento característico y diferenciador el hecho de que les otorgamos en primer lugar y de manera claramente predominante sobre otras alternativas axiológicas, el valor de expresar etnicidad. Las músicas étnicas son en definitiva las "músicas naturales" pedrellianas. Pero no porque se hayan hecho "sin gramáticos ni gramáticas" como mistificadamente pensaban nuestros antepasados. Son naturales porque a través

de los mitos mencionados y con su pretendida "ahistoricidad", estas músicas son las que mejor cumplen los requisitos de "naturalidad" -y por tanto de incuestionabilidad- propios de la etnicidad, y dan carta de validez a su ideología: ethnicity involves the assertion of a distinctive tradition, and an ideology of separate origin and cultural independence.

La idea de "músicas étnicas" nos ejemplifica a la perfección el carácter autoreferencial de la etnicidad en su vertiente expresiva. La existencia de este tipo de músicas constituye la prueba tangible de que existe algo (el grupo místico) al que una persona puede sentirse adherido (etnicidad); pero en realidad es la misma etnicidad aquello que crea la etiqueta de "músicas étnicas": ambos constructos se justifican y afianzan mutuamente. El carácter tautológico del fenómeno es roto aparentemente mediante la aparición de otro constructo cultural como tercer elemento: el Volksgeist o "espíritu étnico": Este espíritu habrá sido el creador de todo aquello que rezuma "etnicidad" -en el sentido esencialista que se da al término-, y la existencia de estas producciones culturales justifica el sentimiento de la etnicidad. Nos hallamos, pues, ante lo que podemos denominar "triángulo tautológico etnicitario", una idea fundamental para comprender nuestra problemática.

Obviamente, nos equivocáramos si al hablar de "música y etnicidad" nos diésemos por satisfechos con la idea de "músicas étnicas" y considerásemos aquí nuestra labor por concluida. Al lado de estas músicas con todas las consabidas características que les otorga el folklorismo, las hay también que no se consideran ni arcaicas ni rurales, que no pertenecen al club de las canciones anónimas, y que lejos de considerarse inmóviles y atemporales coquetean con los "mass media" y se dejan llevar también por los vientos globalizadores actuales. Ejemplos bien conocidos por todos serían para ello la samba y el tango. No creo que sean calificables de "músicas étnicas", al menos en el habitual sentido de esta denominación, pero los brasileños y los argentinos, respectivamente, no son en absoluto los únicos en asociarlas a la idea de etnicidad. Y precisamente porque no son los únicos, podemos estar seguros que estas músicas cumplen también la función de representar identidades colectivas. Ya he recalcado que la idea de que etnicidad implica contraste, y esto, entre otras cosas, conlleva no tan sólo que una persona se sienta partícipe de un determinado colectivo sino que esta participación sea también reconocida por los que no pertenecen a él. A nadie de nosotros nos sorprende lo más mínimo que nuestro compañero argentino que vive en Barcelona se refugie en sus momentos de morriña en el mate y en La Cumparsita o que los brasileños inmigrados busquen en la samba aquello que ni con la mejor voluntad del mundo los catalanes no les pueden ofrecer con la sardana.

Hay músicas, pues, como el tango y la samba, que poseen una indudable representatividad étnica, a pesar de que su uso trascienda a los grupos que representa. Son músicas claramente marcadas por su denominación de origen pero que se encuentran plenamente inmersas en el proceso de globalización. También hay un flamenco bien adaptado a los nuevos tiempos que se ha universalizado aunque en su cuerpo lleve indeleble la marca de Andalucía o de España, como también existe el interesante fenómeno de la salsa, presente hoy en muchos locales de Europa, y que no es sólo negocio o diversión sino también claro portavoz de panlatinidad.

La relación música y etnicidad se refleja, pues, en unos productos musicales concretos, aunque mientras unos estarán sujetos a las leyes del folklorismo, con una componente ideacional marcada por el tradicionalismo y una visión muy estrecha de correspondencia étnica que a nivel formal se traduce en su fijación y fidelidad a unas formas ideales, los otros se moverán de manera mucho más libre dentro de los procesos de globalización actuales: músicas étnicas por un lado, y, por la otra, músicas que sin poder ser etiquetadas de esta manera, son de clara representatividad étnica.

Ya sabemos, pues, que hay ciertos tipos de músicas que podemos asociar cómodamente a la idea de etnicidad. Todavía podemos ir más lejos. Antes he mencionado que la etnicidad se manifiesta en la dimensión axiológica a través de la idea de "valor étnico", que puede llegar a cumplir una función definitoria en el caso de las "músicas étnicas". Las producciones musicales son polisémicas, y por tanto, serán también polivalentes. El valor étnico, tal como otras cualidades que reciben el rango de valor tal como la belleza, la perfección o la elegancia, puede ser aplicable en principio y en potencia a cualquier tipo de producción humana. No toda música es "étnica" pero sí toda música puede ser en potencia etnicitaria: es decir, puede expresar valor étnico aunque ello no constituya su marca definitoria. Sólo es necesario que se la identifique en un momento dado con el referente de la etnicidad. También, pues, pueden las músicas académicas ser portadoras de significaciones étnicas sin que ni mucho menos nos tengamos que limitar a los denominados "nacionalismos musicales", los cuales, ya por definición, son músicas etnicitarias.

Bach, Beethoven, Mendelssohn, Wagner... representan muchas cosas. Se los acostumbra a ver "sencillamente" como grandes genios dentro de la producción musical de la humanidad, pero si en algún momento ha interesado, también se los ha hecho etnicitarios recalcando su condición de alemanes, o de judío en el caso de Mendelssohn, y por tanto digno del indigno desprecio racista. La música denominada "cultura" puede ser también aliada de la etnicidad, y esto todavía se aprecia de manera mucho más clara en aquellas sociedades no occidentales que disponen de una sofisticada tradición musical. El noh y el gagaku, por ejemplo, son hoy día dos valiosos exponentes de la música culta japonesa. Se trata, no obstante, de unos géneros musicales que disfrutaban en el Japón de una menor relevancia social que la misma música culta de tradición occidental. Mozart, Beethoven o Chopin pertenecen a la cotidianidad japonesa, mientras que el noh y especialmente el gagaku constituyen géneros elitistas con ninguna o una mínima incidencia en la vida musical de la mayor parte de la población nipona. Pero si estos géneros se mantienen socialmente no es tan sólo por sus indiscutibles valores estéticos, sino también porque poseen rasgos de etnicidad: su uso actual se justifica en muy buena parte por su función de representantes étnicos, función que pone asimismo de manifiesto muchos de los elementos extramusicales que acompañan las actuaciones de estos géneros tales como la escenografía o la indumentaria de músicos y actores. Hoy día, las músicas del noh y del gagaku son

claramente etnicitarias.

Una especial atención merecerían evidentemente los discursos etnicitarios que hallamos no ya en la música misma sino en las reflexiones que se hacen sobre ella, es decir, en los estudios musicológicos. También aquí se manifiesta claramente la etnicidad, y no tan sólo dentro del estricto ámbito etnomusicológico en el que desde sus mismos inicios la componente ideacional del folklorismo decimonónico ha jugado un marcado papel, sino también en los estudios pertenecientes a la Musicología histórica. Cuando los estudiosos se interesaron por Bach, Monteverdi o Cabezón no eran tan sólo valores artísticos o musicales los que estaban en juego. Muchos países se esforzaron por sacar a la luz sus "monumentos de la música" no únicamente con el fin de divulgar la música sino también como expresión del orgullo nacional. No hace falta llegar al chauvinismo para que nuestra investigación ofrezca rasgos etnicitarios. Los tiene sin que por ello tenga que llegar a conclusiones de malsana estridencia y patente etnocentrismo, como, por otra parte, también ha ocurrido. Basta, por ejemplo, con dar primacía a determinados objetos de estudio por razones de "valor étnico", lo que en el lenguaje corriente se designaría como "de interés nacional". Se trata de un aspecto importante del que la historiografía de la Musicología no ha sabido siempre sacar las conclusiones pertinentes. Si la historia de nuestra disciplina es como es y no ha sido de otra manera, es en muy buena parte debido a las motivaciones sociales de la investigación. Y entre estas motivaciones también hallamos la etnicidad. La problemática merecería sin duda alguna ser tratada mucho más extensamente. No obstante, dado el limitado espacio de tiempo de que dispongo para esta presentación, me limito a señalarla y a subrayar la importancia de que sea tenida en cuenta en la historiografía de nuestra disciplina.

### 3. La etnicidad a través de la situacionalidad

Ya hemos visto, pues, que podemos hablar de "músicas étnicas" -músicas con valor étnico como marca predominante; podemos hablar también de "músicas etnicitarias" -músicas a las que también se otorga un valor étnico de manera consubstancial aunque no sea el predominante (el tango, la samba, el noh, el gagaku)- y podemos hablar en definitiva también de "músicas neutras", que, en principio, serían ajenas a esta dimensión axiológica, aunque en un momento dado, de manera coyuntural, también puedan ser tratadas etnicitariamente (Mendelssohn durante el nazismo).

El hecho de que unas músicas "neutras" en un momento dado puedan jugar el papel de músicas etnicitarias ya nos pone sobre la pista sobre la necesidad de no reducir las posibles formas de expresión de la relación entre música y etnicidad a la existencia de unas formas musicales concretas; en caso de hacerlo así, no habríamos entendido el fenómeno en toda su profundidad. La relación entre música y etnicidad no se refleja tan sólo en unos productos musicales concretos sino que también implica la actualización de una determinada componente ideacional en los usos que se hacen de la música. Es decir, implica también unas actitudes que pueden llegar a condicionar ciertos usos de los diferentes códigos musicales. Centrar nuestra atención en músicas étnicas o etnicitarias resulta sin duda alguna de interés, pero también los es el buscar sentidos étnicos en nuestros usos musicales.

La música, de manera rabiosa o velada, franca o subrepticamente siempre puede conllevar un cierto deje de etnicidad. Ya hemos dicho muchas veces que la música, como fenómeno cultural, va mucho más allá de la mera partitura o de su concreción sonora. Por eso, insistimos también en la necesidad de someter a observación no tan sólo aquellos sonidos "humanamente organizados" de los cuales nos hablaba John Blacking, sino también, por ejemplo, los momentos en los que son actualizados. Y no resulta demasiado difícil de ver que también puede haber conciertos "eticitarios", a pesar de que las músicas que se ofrezcan pertenezcan al grupo de las músicas neutras, es decir que no sean étnicas y que no se les otorgue usualmente la función de la representatividad étnica. De esta manera, a través del marco de la representación, también las músicas de Tschaikowski, Mompou o Beethoven pueden en un momento dado ser etnicitarias.

Cuando escuchamos obras de Falla, Sibelius o Smetana podemos ser más o menos conscientes de su trasfondo étnico. No es preciso, no obstante, que esta componente semántica nos sea eternamente recordada. En realidad, cuando se asiste a un concierto con estos repertorios no se hace generalmente con la idea de "hacer patria" o de ver "hacer patria". Esto no significa sin embargo, que cuando el contexto lo requiera, no se recurra fácilmente a estas significaciones. Recuerdo que en el año 1968 la Sinfónica de Praga visitó Barcelona para ofrecer dos conciertos en el "Palau de la Música de Barcelona" con un repertorio clásico para estas ocasiones. Su estancia en Barcelona coincidió, con la marcha sobre Praga de los carros de combate soviéticos destinada a sofocar los intentos reformistas del gobierno checoslovaco. El prospecto del programa del concierto al cual asistí incluía entre otras una obra de Tschaikowski. En vista de los acontecimientos de Checoslovaquia, el director de la orquesta anunció al público un cambio de programa de última hora: la obra prevista de Tschaikowski fue sustituida por el Moldava de Smetana, obra que no estaba prevista para aquella función: un acto de afirmación étnica a través de la música; el concierto adquirió sentido étnico.

A través de estas significaciones, la música deviene símbolo etnicitario tal como las banderas. Ya sabemos que las banderas están sujetas a diversos usos de acuerdo al sentido que se les quiera dar en cada situación donde son desplegadas. Se puede izar ceremoniosamente una bandera, de la misma manera que se la puede también ignorar o incluso desgarrar o quemar de manera ostensiva. Y lo mismo podemos afirmar de las músicas. De la misma manera que se generan músicas etnicitarias se generan patrones de rechazo por la misma base ideacional. En muchas ocasiones, el contexto determinará la carga etnicitaria que en un momento musical concreto, se otorga a las estructuraciones sonoras.

Durante los años sesenta, en círculos catalanistas de teenagers, se entonaba alegremente la melodía

del himno español con la siguiente letra:

Visca Espanya  
penjada d'una canya,  
si la canya cau  
Espanya adéu siau!

Evidentemente, la parodia tenía un marcado sentido étnico, aunque aquello que se cantaba no fuese precisamente "música étnica" catalana. Este momento musical poseía prácticamente la misma significación que el hecho de entonar el entonces prohibido himno catalán de "Els Segadors". Su equivalencia semántica venía pragmáticamente confirmada por el hecho de que ambos momentos musicales serían igualmente merecedores de mimos y otras delicadas atenciones por parte de la policía franquista.

Una música deviene étnicamente significativa no tan sólo por su proceso de gestación, sino también por el contexto en el cual se la insiere; es decir, por la situacionalidad. El mejor ejemplo lo tenemos en los usos musicales de los emigrados. En su necesidad de construirse espacios simbólicos propios dentro de la nueva sociedad receptora, las músicas que se han llevado consigo en el equipaje pueden adquirir significaciones adicionales. La mayoría de los ciudadanos de Fez o Casablanca devienen vivencialmente marroquíes cuando pasan la frontera del estrecho, no antes. Y lo mismo sucede con sus músicas. Un concierto de rai, -música moderna magrebi- puede tener una fuerte carga étnica en Barcelona, mientras que en su país de origen no tan sólo carezca de esta connotación sino que incluso pueda ser ignorada por oyentes de gustos más tradicionales .

## 4. Procesos

Por todo esto que hemos visto hasta el momento, resulta evidente, que dentro de la problemática de las relaciones que podamos constatar entre música y etnicidad, y dado que en principio cualquier tipo de música puede devenir etnicitaria, lo que reclame nuestra atención de manera prioritaria tendrá que ser poner al descubierto los procesos que hacen que unas producciones sonoras devengan elementos étnicamente significantes. Nos interesará conocer, pues, cómo esta volatilidad característica de la etnicidad puede llegar a condensarse en un momento dado en unos aires musicales concretos; es decir, esclarecer los mecanismos del proceso sociocultural que ha realizado este etiquetaje.

En otra ocasión ya tuve la oportunidad de exponer el caso de la sardana, un ejemplo paradigmático que nos ilustra a la perfección este proceso de metamorfosis semántica a través del espacio y del tiempo . Esta danza popular catalana no nació étnica, sino que lo llegó a ser por una clara voluntad social. A mediados del siglo XIX la sardana era sencillamente una danza; poco después, la intelectualidad urbana la apreció como danza ampurdanesa, es decir, como danza "típica" de una de sus regiones rurales de origen; finalmente vendría el paso definitivo que la consagró como símbolo de la identidad catalana, al mismo tiempo que -precisamente a causa de su nueva significación- la difundió por todo el territorio y le impediría el paso más allá de las fronteras administrativas de Cataluña.

El escritor Eugeni D'Ors, sin presumir de pretensiones de antropólogo o etnomusicólogo, ya intuyó a principios de siglo, cuando la sardana todavía se encontraba en pleno proceso para devenir la "dansa nacional de tots els catalans", este proceso de metamorfosis semántica:

La sardana de l'Empordà ens apareix, sens dubte, com una cosa bella i plena de sentit, mes no podem anomenar-la cosa bona; ni dolenta tampoc: de tan natural com hi és, ja tota qualificació moral li resulta poc aplicable. [...] Però, en arribant a Reus, l'espècie canvia. Ballar la sardana a Reus és un acte electiu, lliure, plenament humà. No fàcil, no espontani, com una funció d'instint, sinó adquirit, artístic, necessitant aprenentatge, disciplina, dolor. No 'fisiològic', sinó polític. No 'regional', com a l'Empordà, ni solament 'nacional', com a Barcelona, sinó 'imperial'.

Por lo que respecta a Cataluña, el caso de la sardana es el más claro, el más logrado, el de más trascendencia, pero evidentemente no es el único. Cataluña no es solamente una gran productora de cavas y tejidos, sino también de modelos etnicitarios, aunque de momento todavía no los comercialice.

A finales de los años setenta poca gente había oído hablar en Cataluña de las habaneras. En un espacio de diez años, como por arte de magia, empezaron a surgir grupos musicales de este género por todo el país, y a principios de los noventa ya se podía contabilizar una cincuentena de grupos de intérpretes en el Principado . En los últimos tiempos las habaneras se han convertido en parte obligada de los programas de muchas fiestas patronales, al lado de las sardanas y de otras manifestaciones de músicas étnicas. La reinstauración de la democracia en España después de la época franquista provocó una explosión de expresividad social en aquellos ámbitos que más habían sufrido la represión de la dictadura, y uno de estos, por lo que se refiere al territorio catalán era el de la etnicidad. Existía claramente la necesidad social de expresar etnicidad. Entonces más que nunca, las fiestas mayores de las localidades catalanas incorporaron elementos folklóricos en sus actos -las fiestas barcelonesas de la Mare de Déu de la Mercè constituyen el mejor exponente-, los muros de las ciudades se estrenaron con vistosos graffiti de cariz nacionalista, y dentro de este espíritu de reivindicación social se "recuperaron" también las habaneras para añadirlas de esta manera al por otra parte en absoluto escuálido aparador de productos étnicos del Principado.

La generosa recepción social que han experimentado las habaneras en las dos últimas décadas debe ser entendida como una consecuencia directa del sentimiento de identidad étnica, aunque se deberá admitir que este género vocal no ha logrado ni mucho menos el elevado grado etnicitario propio de la sardana. La razón para ello no debemos buscarla tan sólo en su minoría de edad como elemento



etnicitario con respecto a la sardana. Este género popular es visto como tradicional -a pesar de que dentro de la dinámica folklórica muchas de estas piezas sean de reciente creación- pero a diferencia de la sardana le falta la marca de la exclusividad. Las habaneras son también populares en otros lugares de España.

Al lado de estos géneros musicales no debemos descuidar la génesis de las canciones emblemáticas. Cataluña es un pequeño país, pero el número de canciones que de finales de siglo pasado hasta el momento han devenido emblemáticas para el país no es en absoluto pequeño, hecho que no debe causar ninguna extrañeza debido a la fuerte concienciación étnica de la población. En la actualidad podemos detectar fácilmente diferentes canciones que cumplen la función de representatividad étnica: Además de Els Segadors, himno oficial, hallamos los ejemplos de La Santa Espina, El Virolai, El Cant de la Senyera, canciones que, a pesar de que presenten entre sí diferentes connotaciones, han ejercido muy a menudo de manera inofensiva a lo largo del siglo la función de himnos del país. Incluso podemos afirmar que El Cant dels Ocells ha devenido hoy también claramente una canción emblemática.

Hay canciones que han sido creadas con la finalidad expresa de usarlas como emblemas étnicos, tal como sucede con Els Segadors, himno procedente de una reelaboración de materiales tradicionales. Ya sabemos, sin embargo, que ésta no es "conditio sine qua non" para las canciones emblemáticas que lo llegan a ser por la pragmática del uso. Pero lo que sí resulta evidente es que toda canción emblemática de tipo etnicitario requiere algún tipo de nexo de identidad con el colectivo que representa. En ocasiones es el texto, como en los ejemplos de la Santa Espina o El Cant de la Senyera. El caso de El Virolai es algo diferente. Este himno sobre Nuestra Señora de Montserrat pasó a ser emblemático para el monasterio de Montserrat, y dado que este monasterio constituye por su parte uno de los emblemas más claros de Cataluña, hecho puesto especialmente en evidencia durante el período franquista, el himno pasó a ser también fácilmente emblema para todo el país.

La tonada popular de El Cant dels Ocells constituye asimismo un caso bien interesante de emblemización. La canción será posiblemente superada por los ejemplos antes citados cuanto a su grado de representatividad para Cataluña. Pero de lo que sí podemos estar seguros es de que la percepción y uso social propios de esta tonada van mucho más allá de su valor estético, del contenido de su texto -una canción de Navidad- o de los posibles usos tradicionales que se le atribuyen. El cant dels Ocells fue ejecutado diversas veces y por diferentes intérpretes durante las ceremonias oficiales de los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992, algo que no tendría demasiado sentido si se entendiese la canción únicamente como villancico o canción de cuna. En el año 1994 tuve ocasión de asistir al recital de una mezzosoprano japonesa que presentaba al público catalán una selección de canciones populares de su país. Al final de la actuación, y fuera ya de programa, la mezzosoprano ofreció al auditorio El Cant dels Ocells. Al poco de empezar los primeros compases de la melodía, el público aplaudió efusivamente, desconcertando con esta acción a la cantante que no se lo esperaba. El Cant dels Ocells es para los catalanes, evidentemente, algo más que una canción. Cómo ha podido pasar a ser canción emblemática? En este sentido no puede ser gratuito el hecho que la canción experimentase una gran difusión a través de las interpretaciones de Pau Casals. En Cataluña se asocia El Cant dels Ocells a este famoso violoncelista, y dado que Pau Casals es visto también como un luchador por las libertades políticas del país durante los difíciles tiempos del franquismo, por similitud, la canción devino también emblemática para Cataluña. La canción emblemática de tipo etnicitario tendrá que poseer siempre un elemento de tipo denotativo o connotativo que la identifique con el grupo que representa.

En Cataluña, a causa de determinadas concomitancias históricas bien conocidas, hallamos una férrea voluntad social de generar productos etnicitarios. La cultura de este país dispone de buenos laboratorios para generar continuamente sus pequeños y simpáticos frankensteins. Dado que las teorías sobre las psicologías de las naciones no han hecho demasiada carrera, todavía está por demostrar las correspondencias de las manifestaciones musicales con caracteres étnicos. Lo que en cambio sí demuestra la producción musical etnicitaria es la voluntad social de erigir fronteras que -no sin una cierta dinámica tautológica- justifiquen etnicidades. De aquí la importancia que tiene toda esta instrumentalización del hecho musical para la Antropología, concretamente para el estudio de la etnicidad:

Es wird zu viel über 'Agency' und 'Widerstand' geredet, zu wenig aber davon, wie Gruppen ihr kulturelles Repertoire mobilisieren, formieren und reformieren sowie über den Einfluß dieser Prozesse auf die Handlungen. Zu wenig Aufmerksamkeit wird auch der Problematik geschenkt, wie Gruppen ihr Selbstverständnis ausbilden und umformen, um Teilnahme oder Engagement zu aktivieren, und wie sie selbst durch diese Repräsentationen geformt werden.

En este ámbito, la música constituye un buen campo de observación. La etnicidad es un recurso más de organización social y una manera de configurar la experiencia de los actores. La música etnicitaria es la materialización a nivel sensible de estas representaciones colectivas. Cada vez que una persona escucha una música con carga semántica de etnicidad, se le está planteando una representación colectiva; se le muestra la "evidencia" de la existencia de un constructo cultural -la nación, el grupo étnico, el pueblo-, puntos de referencia de naturaleza simbólica pero extremadamente movilizados al mismo tiempo. El gran poder de la música reside precisamente en que refuerza el sentimiento de colectividad en relación a aquello que denota. Una persona se siente más joven (y por tanto más unido a este sector generacional) cuando escucha rock; más religiosa cuando entona el Salve Regina y por tanto más cerca de los que hacen como él; más perteneciente a su colectividad étnica cuando escucha repertorio tradicional de su país. En la confrontación directa con estas producciones musicales afloran todas aquellas significaciones asociadas que mediante los procesos enculturadores han sido machaconamente inculcadas a los individuos. Todo esto no se ignora: las músicas se instrumentalizan de manera muy consciente. Por lo que respecta a la etnicidad, los himnos nacionales, -por su concepción y pragmática- representan el corolario de una experiencia secular en relación al uso de la

música.

Amar una música es identificarse con quien la ha creado. Amar la música de un colectivo es identificarse con este colectivo o, al menos, implica la generación de sentimientos positivos hacia esta colectividad. Por eso los nazis prohibieron la música de Mendelssohn, aunque sus piezas fuesen *Lieder ohne Worte*, por judío, o por esto la China comunista erigió una nueva muralla contra el rock y otras músicas del decadente mundo capitalista. La existencia de músicas etnicitarias no es únicamente el reflejo de una situación. Estas músicas son también agentes positivos en la creación y mantenimiento de aquello que representan .

## 5. Música, etnicidad y globalización

La música juega, pues, un claro papel en todo lo que concierne la etnicidad. Pero su protagonismo es todavía más acentuado en lo que Herbert J. Gans denominó "etnicidad simbólica" . En líneas anteriores hice ya referencia al hecho de que analíticamente podemos detectar en la etnicidad dos maneras diferentes de manifestarse: la instrumental y la expresiva. Cuando la primera forma es débil o inexistente es cuando -según la terminología de Gans- podemos hablar de etnicidad simbólica .

Herbert J. Gans designó de esta manera el fenómeno de la etnicidad tal como se manifiesta a partir de la tercera generación de inmigrantes en los Estados Unidos de América, teniendo en cuenta que:

1. Han sufrido un fuerte proceso de asimilación y aculturación, y por tanto han perdido mucho de sus contenidos culturales originales y/o
2. Tienen una débil estructuración grupal, a causa de su dispersión espacial y/o por su positiva adaptación dentro del contexto social general.

En el caso de la "etnicidad simbólica", la conciencia de pertenencia a un grupo determinado sería más de naturaleza claramente volicional que no la expresión real de la percepción de una manera de vivir particularizada. La principal característica de este tipo de etnicidad es que tiene un valor operativo muy débil. El individuo se interesa por conservar el sentimiento de pertenencia étnica, pero no por participar plenamente de los condicionantes que implica esta pertenencia. Así -uso los ejemplos aportados por Gans- el clásico inmigrante italiano de los Estados Unidos de América se caracterizaba por mostrar unas marcas étnicas que implicaban en un cierto grado unos comportamientos específicos, un lugar de residencia y actividades laborales determinadas, una idea particular de la familia, etc. Las posteriores generaciones de estos inmigrantes irán perdiendo de una manera progresiva estas marcas, con un way of life en relación al resto de la sociedad norteamericana cada vez más étnicamente indiferenciado, aunque a través de los mecanismos de la "etnicidad simbólica" continúen queriendo sentirse italianos. Una persona se siente irlandesa no compartiendo el way of life que tradicionalmente se adscribe a los irlandeses, sino recurriendo al uso consciente de las manifestaciones expresivas de la cultura: haciendo música o danza irlandesas, consumiendo platos tradicionales irlandeses o celebrando fiestas de marcada importancia étnica. Una etnicidad, en definitiva, entendida cada vez más como actividad del ocio .

Esta población se encontrará instrumentalmente integrada en la sociedad norteamericana, bien que a nivel expresivo se opte por la fidelidad a sus orígenes. Una de las características de la "etnicidad simbólica" es precisamente la opción : El descendiente de italianos o irlandeses en los Estados Unidos de América puede escoger entre sentirse respectivamente italiano o irlandés, o bien norteamericano, a pesar de que desde el punto de vista operacional esté ya muy lejos de la manera de vivir de sus antepasados.

Pero la idea inherente al concepto de "etnicidad simbólica" de Gans no es aplicable tan sólo a las minorías étnicas producto de migraciones tal como es el caso de muchos de los grupos étnicos de los Estados Unidos, sino según mi opinión, también a las tradicionales minorías étnicas de Europa occidental, presenten o no presenten una débil estructuración grupal, y siempre que entendamos la "etnicidad simbólica" no como un sello que marque indeleblemente un particular tipo de etnicidad, sino como una serie de actitudes que pueden darse en mayor o menor grado y que no tienen que excluir totalmente lo que anteriormente he denominado "etnicidad instrumental". Se trataría más bien en este caso, de la tendencia progresiva de pérdida de etnicidad instrumental a favor de un incremento de la expresiva.

Es un hecho que todas estas minorías étnicas, en las últimas décadas, han visto debilitadas considerablemente las características objetivas diacríticas que les daban personalidad como grupo diferenciado. No tan sólo por su integración estructural -desde el punto de vista social y económico- al resto del estado, sino también a consecuencia de la globalización actual a nivel internacional. Esta uniformización objetiva no implica sin embargo forzosamente una pérdida de identidad étnica, pero sí que cambia radicalmente su forma de manifestarse, cada vez menos en el terreno socialmente operativo, y cada vez más en la dimensión puramente expresiva.

Aunque Gans no lo explicita, resulta evidente que el rasgo de situacionalidad propio de la etnicidad -es decir, la etnicidad como consecuencia del contraste- recibe en la "etnicidad simbólica" una doble articulación: ya no es tan sólo producto directo de las relaciones interétnicas en un momento dado, sino que recibe también una articulación diacrónica: etnicidad como reacción a una situación de aculturación

y pérdida concreta de contenidos culturales diacríticos.

En todos aquellos casos en los que podemos hablar de "etnicidad simbólica", será bien comprensible que la música -a causa de su poder expresivo y movilizador- jugará un papel de primer orden, tal como lo ha demostrado Livio Sansone en su estudio sobre la población surinamesa de Amsterdam. Los revivals musicales de tipo étnico pueden ser entendidos en buena parte como producto de la "etnicidad simbólica", y ambos fenómenos están íntimamente imbricados con el de la globalización.

Al hablar de música y etnicidad, son los particularismos aquello que primero nos viene a la mente. Pero las presentaciones sociales de estos particularismos son las realizaciones concretas de unas estructuras ideacionales que el proceso de globalización se ha encargado de extender por todo el planeta. Se puede decir que: Ethnic revival (the rediscovery of the specific) and the development of a world system of culture (the generalization of the specific), need not be antithetical.

Pero todavía se puede decir mucho más: el surgimiento de los revivals, de las músicas con representatividad étnica, no tan sólo no son antitéticos con la globalización, sino que -en muy buena medida- son una consecuencia de ella. La globalización implica una uniformización a nivel estructural, pero al mismo tiempo, el fenómeno de la globalización es un importante generador de la diferenciación simbólica. La globalización exporta no solamente formas concretas, en nuestro caso musicales, sino también la necesidad de la diferencia: es decir, las estructuras ideacionales. El folklorismo es la mejor prueba para ello. Los shuar de la Amazonía ecuatoriana hacen sus festivales de canciones tradicionales, como así lo hacen los japoneses o los sardos. Productos musicales descontextualizados por tal de poder ofrecerlos en el escenario a un público ávido por conservar y disfrutar "sus" diferencias. Entre los anent de los shuar, el bon odori de los japoneses o los muttus sardos, difícilmente encontraremos coincidencias formales. Pero, estructuralmente, y no a nivel del producto sino de su actualización, pocas diferencias podremos observar entre estos actos musicales: dentro de la dimensión del folklorismo, tendrán equivalentes significaciones, ejercerán equivalentes funciones y obedecerán a equivalentes finalidades.

La misma idea de World music aboga por esta unidad: diferentes formas entendidas como un mismo producto de consumo, es decir, que obedecen a unas mismas expectativas de público, una misma infraestructura comercial, unos mismos códigos generales de estética. La globalización actual es portadora de muchos mensajes, y uno de éstos es precisamente aquel que exhorta a la diferencia: todas las culturas han de ser iguales en su derecho y ejercicio de la diferencia. Evidentemente se trata tan sólo de una aparente paradoja pragmática en el sentido de Paul Watzlawick: diferenciación a nivel expresivo; pero uniformización a nivel estructural. Dado que entendemos la etnicidad de un grupo no como un conjunto de elementos culturales diferenciadores de naturaleza objetiva, sino como el producto consciente de una negociación entre este grupo y sus vecinos, y con su propia percepción de la historia, la etnicidad -y obviamente sus productos étnicos- no están en absoluto reñidos con la globalización.

Cuando la etnicidad se hace oír en el registro político, desemboca en el nacionalismo. Marx, Engels, Durkheim, Max Weber..., todos preconizaban el fin del nacionalismo. Precisamente, uno de los errores del modernismo que celebraba de antemano la desaparición de las identidades étnicas, reside en el hecho de no haber sabido ver la componente altamente subjetiva y relacional de la etnicidad; a no tener en cuenta que contenidos étnicos e identidad étnica son dos magnitudes que no a la fuerza han de ser proporcionales. Ni la uniformización cultural, ni la integración estructural implican el rechazo a la idea de la diferencia.

La etnicidad se basa en la diferencia, pero no en la diferencia resultante de elementos fácilmente objetivables sino en la percepción social de la alteridad. En definitiva, la razón de la existencia de este fenómeno no se explica por la mera diferenciación cultural, ni hay que entenderlo tampoco como una mera reacción sentimental al shock de la modernización tal como se ha dicho en ocasiones. Las razones hay que buscarlas en las funciones psicológicas y sociales que ejerce, que en ocasiones representan incluso verdaderas soluciones a problemas desestabilizadores surgidos del mismo proceso de modernización. La etnicidad constituye un marco de referencia y de identificación para el individuo de la misma manera que otras instituciones culturales como la familia o la religión. Mediante la construcción simbólica de la realidad, a partir del mito del origen común y de la unidad de destino, la etnicidad constituye un poderoso elemento de articulación social en cuanto que cohesiona, y genera lazos de solidaridad, una articulación tanto más necesaria cuanto más estratificada y compleja sea la sociedad. Hoy día, la etnicidad es uno de los elementos de identificación y adscripción grupal más importantes.

El fenómeno de la actual globalización borra diferencias, pero no elimina la necesidad de la articulación social. Una sociedad estructuralmente cada vez más integrada y cada vez menos etnocrática puede eliminar o al menos debilitar considerablemente la vertiente instrumental de la etnicidad. La prueba la encontramos en la etnicidad tal como es experimentada por muchas minorías de sociedades políticamente maduras, es decir, con marcos referenciales políticos bien establecidos, y en los que el nivel de democracia logrado no obstaculiza las manifestaciones expresivas de la etnicidad. Estas minorías creen cada vez menos en la idoneidad de los campos de batalla y a menudo ni tan sólo otorgan demasiada importancia a las urnas políticas para defender su derecho a la diferencia. Pero son etnicidades ávidas de carga expresiva y por tanto importantes generadores de movilizaciones culturales.

El proceso de cambio que comenzó a experimentar la etnicidad a partir de la modernización de la sociedad y de su consiguiente racionalización tiene un cierto paralelo con las formas de vida religiosas. La secularización de nuestra sociedad comporta la transformación de la religión, pero no su desaparición. Lo que en un principio parecía que había de ser antitético a la idea religiosa: el



pensamiento racional y científico, el triunfo de la tecnocracia, no ha erradicado esta importante componente credencial de la sociedad. Hoy, el ciudadano de la sociedad occidental -nunca tan libre de elección como ahora- tiene una paleta de ofertas en el campo espiritual como nunca antes había conocido; esto es también fruto de la globalización. La sociedad occidental ha dejado de ser teocrática, pero buena parte de su población no renuncia a la religión. También empieza ahora la etnocracia a perder poder, pero la etnicidad, al menos en su dimensión expresiva continuará siendo una realidad.

De todo esto será fácil entender el porqué la música ha sido un fiel aliado de la etnicidad, y será fácil también suponer que esta alianza no será puesta en duda en los procesos globalizadores actuales. La etnicidad es solamente un constructo destinado a organizar parte de la interacción humana: sirve para marcar diferencias. Pero las marca no por otra cosa sino por la misma necesidad de la diferencia. Si estas diferencias son cada vez menos en el plano estructural de las sociedades modernas, parece lógico pensar que la reproducción social de la identidad se base cada vez más en la dimensión expresiva. Fomentar la continuidad de las lenguas minoritarias en la era de las telecomunicaciones es decididamente antieconómico: no podrán ejercer nunca las funciones primarias de la lengua -la comunicación- con la misma eficiencia que las grandes lenguas transnacionales. Sus parlantes habrán de llegar a ser forzosamente bilingües. Pero el hecho de que estas lenguas vean mermadas sus posibilidades instrumentales no quiere decir que no cumplan otras funciones que al fin y al cabo son las que hacen que estas actitudes conservacionistas sean profundamente racionales. Estas lenguas son recursos expresivos que permiten, entre otras cosas, la reproducción de la identidad. Y es así también como debe ser entendida la relación entre música y etnicidad: la música como un valioso recurso expresivo de esta necesidad de la diferencia.

## BIBLIOGRAFIA CITADA:

- Adams, Richard N., *Internal and External Ethnicities: With Special Reference to Central America*, Texas Papers on Latin America, Paper No. 89-03, Austin 1989
- Aiats, Jaume *La cançó emblemàtica: signe d'identificació i de distància, comunicació* presentada en el "IX European Seminar in Ethnomusicology", Calella (Barcelona), 10-15. 9.1993. (ms)
- Albà, Josep, *Algunes dades sobre la cultura tradicional a Catalunya*, Revista d'Etnologia de Catalunya, 1, 1992, pp. 86-87
- Amades, Joan, *Folklore de Catalunya. Cançoners*, Barcelona 1951
- Asensio, Susana, *Negotiation of Identity or Representation of Alterity Musics from the Maghreb in Barcelona*, comunicació presentada en la "33rd World Conference of the International Council for Traditional Music", Canberra (Australia)
- Barth, Fredrik, (ed.), *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*, Oslo 1970. Trad. castellana: *Los grupos étnicos y sus fronteras*, México D.F., 1976
- Bell, Daniel, *Ethnicity and Social Change*, en: N. Glazer y D. P. Moynihan [ed.], *Ethnicity. Theory and Experience*, Cambridge 1975, pp. 141-174
- Blacking, John, *How Musical is Man?*, London 1976. Trad. catalana: *Fins a quin punt l'home és music?*, Vic 1994
- Brusatti, Otto, *Nationalismus und Ideologie in der Musik*, Tutzing 1978
- Cashmore, E.E. (ed.), *Dictionary of Race and Ethnic Relations*, London 1988
- Cohn, Abner, *Antropología política: El análisis del simbolismo en las relaciones de poder*, en: José R. Llobera, *Antropología política*, Barcelona 1979, pp. 55-82
- Esser, Hartmut, *Ethnische Differenzierung und moderne Gesellschaft*, *Zeitschrift für Soziologie*, 17/4, 1988, pp. 235-248
- Gans, Herbert J., *Symbolic ethnicity: the future of ethnics groups and cultures in America*, *Ethnic and Racial Studies*, 2, 1979, pp. 1-20
- Geertz, Clifford, *La representación de las culturas*, Barcelona 1992 Isajiw, Wsevolod W., *Definitions of Ethnicity*, *Ethnicity*, 1, 1974, pp. 110-124
- Joseph, Isaac, *L'analyse de situation dans le courant interactionniste*, *Ethnologie Française*, 12/2, 1982, pp. 229-234
- Krech, D.; Crutchfield, R.S.; Ballachey, E.L., *Individual in Society*, New York 1962
- Lipset, S.M. y S. Rokkan, *Cleavage Structures, Party Systems, and Voter Alignments*, New York 1967
- Martí i Pérez, Josep, *Folk Art, Tradition and Ideology*, en: *The Centre of Folk Art Production and Handicrafts (ed.), Models of Protection of Folk Art and Handicrafts*, Bratislava 1994, pp. 39-44. Versió catalana: *Tradició, art popular i ideologia* Revista de l'Alguer, 5, 1994, pp. 71-81
  - ----- *The Sardana as a Socio-cultural Phenomenon in Contemporary Catalonia*, *Yearbook for Traditional Music*, 26, 1994, pp. 39-46
  - ----- *Katalanische Volksmusik als ethnisches Konstrukt*, en: C. Lipp (ed.), *Medien populärer Kultur. Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung*, Frankfurt/New York 1995, pp. 242-251
- id., *Ein emblematisches Lied aus l'Alguer (Sardinien)*, en: G. Schwibbe y I. Spieker (ed.), *Der Hahn im Korb. Allerneuesten Geschichten um Rolf W. Brednich*, Göttingen 1995, pp. 229-234
- Martorell, Oriol, *Els Segadors, himne nacional de Catalunya*, Revista Musical Catalana. Catalunya Música, 102, 1993, pp. 34-38
- Moreno, Isidoro, *Etnicidad*, en: Román Reyes (ed.), *Terminología científico-social*, Barcelona 1988, pp. 385-388
- Ors, Eugeni d', *La Sardana a Reus*, en: *Obra catalana completa. Glossari 1906-1910*, Barcelona 1950, pp. 793-794
- Pedrell, Felipe, *Cancionero Musical Popular Español*, Valls 1918 (4 vols.)

Sansone, Livio, The Making of Black Culture. The new subculture of lower-class young black males of Surinamese origin in Amsterdam, *Critique of Anthropology*, 14/2, 1994, pp. 173-198

- Schermerhorn, R.A., *Comparative ethnic relations. A framework for theory and research*, New York 1970
- Smith, Anthony D., *National Identity*, London 1991
- Ventura i Oller, Montserrat, Etnicitat i racisme, *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 5, 1994, pp. 116-133
- Winthrop, Robert H., *Dictionary of Concepts in Cultural Anthropology*, New York 1991
- Wolf, Eric R., *Gefährliche Ideen: Rasse, Kultur, Ethnizität*, *Historische Anthropologie*, 3, 1993, pp.331-346

---

[subir >](#)



 **TRANS - REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA - 2011**

Los artículos publicados en TRANS-Revista Transcultural de Música están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in TRANS-Transcultural Music Review are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the contents of this journal for comercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>

x?