

# La imagen de América Latina en Alemania a través de la *world music*. *World music* entre idea y etiqueta<sup>1</sup>

Wolfgang Martin Stroh

## 1. Sobre la historia

El concepto y la idea de una *world music* aparece en 1906/1907 en Georg Capellen. Dice que el lenguaje musical occidental está agotado: “Ritmos exóticos, melodía y tonalidad como indicadores de un nuevo desarrollo artístico” (Capellen 1906/07). La música occidental sólo puede seguir desarrollándose a través de la confrontación productiva con lenguajes musicales no occidentales. Capellen formulaba lo que compositores como Debussy u Orff practicaban. La contrincante de Capellen es, en cierto modo, la escuela de Schoenberg, que creía posible una “revolución del material puramente alemana”.

En 1964, Joachim Ernst Berendt comenzó su trabajo sobre la serie “El jazz se encuentra con el mundo” con una gira por Asia apoyada por el Instituto Goethe. Berendt defendía la tesis de que el jazz es la *world music* genuina (Berendt 1978: 227-236). Simultáneamente, intentó “producir” *world music*. En 1966 Berendt estuvo en Brasil para reunir una “documentación auténtica” que apareció como “Folklore e Bossa Nova do Brasil”.

En 1973/1974 Karlheinz Stockhausen escribe extensos ensayos bajo el título de “música del mundo” (Stockhausen 1974). Stockhausen explica sus obras (*Telemusik* etc.) y quiere contribuir a la conservación de las culturas musicales amenazadas de extinción, a través de una especie de red compositiva. En 1998, la idea es aprovechada políticamente por el proyecto de la UNESCO “Salvaguarda de las tradiciones orales” (UNESCO 1989).

Cuando Berendt hace trascender su idea de *world music* con *Nada-Brahma* (Berendt 1983: “El mundo es sonido”), surgen contradicciones

---

<sup>1</sup> Según un manuscrito de una charla de Wolfgang Martin Stroh en Casa Brecht, Montevideo 2005, traducido por Graciela Paraskevaídis, actualizado en 2011.

desde el campo del jazz. Peter Niklas Wilson, un activo músico de jazz, editor de *Jazzthetik*, le reprocha a Berendt imperialismo cultural e ingenuidad. Por su parte, Berendt replica que la idea que tiene Wilson de las culturas del mundo auténticas es fascistoide (Berendt 1988: 16; Wilson 1990: 76).

Desde que, a partir de 1982, Peter Gabriel ha llevado a cabo regularmente los Festivales WOMAD, algunas pequeñas editoras de fonogramas inglesas se ponen de acuerdo en Londres en 1987 sobre *world music* como denominación de un segmento de mercado inexistente hasta el momento, que abarcaba mayoritariamente “música pop (urbana) de África y Asia”, así como proyectos multiculturales.

## 2. La situación actual

Anualmente tiene lugar una *WorldMusic Expo* (WOMEX), erigida en emporio de la *world music*. El programa de actividades abarca presentaciones de todo tipo de “músicas del mundo”, puestas frente a su inminente lanzamiento comercial. El círculo de los “socios” (34 editoras y radioemisoras) muestra sin embargo que la empresa de ninguna manera puede competir con las actividades de las multinacionales de la música.

En el sistema de derecho público de las radioemisoras alemanas existe la emisora “Funkhaus Europa”,<sup>2</sup> que relaciona claramente *world music* con “música para alemanes de origen extranjero en Alemania”. La emisora define *world music* como “música pop no angloamericana” (*Neue Musikzeitung* nmz 10/2005, 43). La emisora es escuchada en las grandes ciudades por el uno por ciento de la población. Las radioemisoras privadas no pasan *world music*. La televisión privada tampoco tiene *world music*. Sólo el canal estatal de TV *arte* presenta programas conexos.

La *Rough Guide World music* (originariamente una obra de consulta para vendedores de fonogramas) posee actualmente en su traducción alemana el poder de definición del concepto de *world music* (Broughton/Ellingham/Lusk 2009). En él está incluido no sólo el folclore comercializado sino también la música popular más allá del pop, rock y jazz angloamericanos. Para América Latina abarca el espectro que va desde la Nueva Canción, pasa por Piazzolla y llega hasta la cumbia y Gilberto Gil.

2 La radio Berlínesa *Radio Multikulti* dejó de transmitir en el año 2008.



Las secciones de fonogramas de las grandes tiendas colocan bajo *world music* todo lo que está previsto por la *Rough Guide*.

Bateas de fonogramas en SATURN (Oldenburg).  
© Privado.

Las instituciones culturales hacen uso del concepto de *world music* cuando quieren deslindarse de cualquier reivindicación etnomusicológica de autenticidad. De tal manera, la Casa de las Culturas de Berlín organiza Jornadas de *world music*, y las editoras de libros escolares publican series didácticas bajo el subtítulo de *world music*. Sólo aquel que quiera ser muy preciso, diferencia entre *world music* y “músicas del mundo”: como lo hace, por ejemplo, el centro de gravedad específico de los estudios en la Universidad de Oldenburg.

### 3. Resultado: *world music* como idea y etiqueta

La *idea* de *world music* está basada, como se deduce de la historia de este concepto, en una crítica de los conceptos musicales monoculturales y eurocéntricos y del predominio económico de la música pop angloamericana.

na. Ella no parte –como lo sugieren las prédicas dominicales de políticos y músicos– de una “música como lenguaje universal”. Más bien está ligada –a través de todos los medios disponibles de la tecnología de la comunicación– a diferentes elementos culturales. Como *idea* indica que a través de ella surge algo nuevo, importante, orientador de futuro y humano. Dice que los músicos de todo el mundo buscan un encuentro y una confrontación intercultural y musical mundial y que también pueden materializarlo en interés propio.

La *world music* no es sólo una idea sino una *etiqueta*, un “sello”, una categoría de mercado. Como *etiqueta*, la *world music* indica que –en el capitalismo global– no es posible concretar una idea en forma “pura”. La idea de *world music* debe convertirse en mercancía, si quiere realizar hoy su gran y utópica aspiración.

Es por eso que cada músico individualmente se ve enfrentado a la tarea de ubicarse dentro de esta contradicción. Puede intentar colocarse fuera de la producción de la *world music*, puede renunciar a la comunicación global y permanecer “puro”. Pero también puede “ensuciarse”, ganar dinero y venderse al mercado mundial. Las investigaciones (de Simon Frith entre otros) han demostrado que una venta tal no *debe* necesariamente estar ligada a pérdida de calidad y a la renuncia de posiciones de contenido, aun cuando en su mayoría lo está.

- *World music* no es la denominación de un género musical.
- *World music* es un concepto que, en el correr de los últimos cien años, se ha llenado repetidamente de nuevos contenidos.
- *World music* es una idea y una etiqueta.
- *World music* no sólo es una denominación descriptiva sino también un programa de producción de música. En otras palabras:
- *World music* es una manera particular de la apropiación de música es decir de cultura. Este modo de apropiación tiene dos aspectos: por un lado, es una manera de considerar la música; por otro lado, es una “manera de producción” orientada hacia la difusión (mediática).

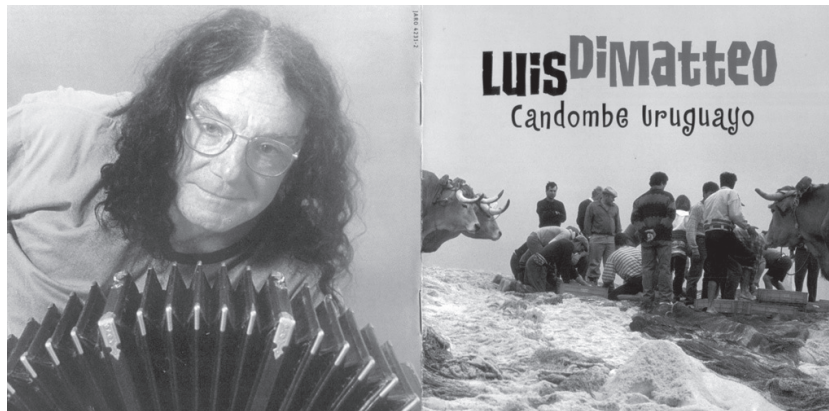
#### 4. Ejemplo: Candombe

Dice Graciela Paraskevaídís sobre el candombe: “El ritual fuertemente expresivo de la música de tambores afrouruguaya es degradado a monu-

mento visual y auditivo turístico” (Lück/Senghaas 2005: 297). En la noche del 16 al 17 de octubre de 2005, la NDR-3 (el tercer programa de la Radioemisora del Norte Alemán) presentó un informe sobre el carnaval de Montevideo. La cámara televisiva ensanchó el ojo turístico. El *candombe* mismo no está considerado en Alemania como *world music* sino como “cultura musical auténtica o tradicional”. Sin embargo, la mirada de la TV alemana sobre el carnaval de Montevideo es una manera de mirar típica de la *world music*: un bien cultural como “sonido” con una referencia a los orígenes en el folleto.

El *candombe* puede proporcionar material para una producción de *world music*. Las “llamadas” de tambores del carnaval uruguayo fueron utilizadas por Luis Di Matteo como tema musical en la producción de su CD *Candombe uruguayo* (2001). La música fue editada en Bremen en 1999 en el sello de *world music* JARO como el séptimo CD de Di Matteo. Se encuentra allí en el surtido junto a los cantos Tuva de los Chömi y las voces búlgaras. Pero las grabaciones de estudio fueron hechas en Montevideo con el apoyo del FONAM.

Por cierto que JARO no es un trust multinacional, pero sí una editora que no puede sustraerse a las ofertas “de todo el mundo”.



© JARO.

La *world music* es una forma de apropiación de música es decir de cultura, que parte *conscientemente* de que la apropiación de culturas ajenas se da a través de los medios. El romanticismo premediático o los resentimientos antimediáticos le son ajenos. Y no sólo el reportero o el músico viajero –real

(en avión) o virtual (a través de la comunicación en internet)— pertenece a esto. Aquí pertenece también el medio que difunde el reportaje o la firma que comercializa al músico.

Un ejemplo: JARO organizó —¡en interés propio!— una serie de doce presentaciones de Di Matteo entre el 3 y el 18 de noviembre de 2005. Seguramente, Di Matteo no tuvo nada en contra de entrar al mercado de esta manera, porque sus “nichos de CDs” sólo se venden en la periferia de sus apariciones en conciertos.

Tal como lo demuestra la historia de la *world music* y también el ejemplo de Luis Di Matteo, detrás de la *etiqueta world music* siempre se esconde también una *idea*. Si ésta se esfuma, la *world music* se acerca al mainstream-pop (corriente dominante del pop) que reviste una gran significación, particularmente para la recepción alemana de la música latinoamericana.

Sin embargo, las fronteras entre la *world music* y el mainstream-pop son flexibles. No pueden delimitarse con precisión ni estética, ni económica, ni sociológicamente. En la parte 2 quedará claro de qué manera variada es recibida la música latinoamericana en Alemania. Y ninguna de estas formas de recepción se deja ordenar a priori bajo una de estas categorías: *world music* o mainstream-pop.

## 5. Tipología de *world music* con el fondo latinoamericano

*Tipo 1: un músico o un estudio de grabación de EEUU o Europa produce un soporte sonoro en el que se han mezclado “sonidos originales de todo el mundo”.*

**Paul Simon** (EEUU, músico y organizador de festivales musicales multiculturales): “The Obvious Child”, del CD *The Rhythm of the Saints* (Warner Brothers 1990). Tomas originales del Grupo Cultural OLODUM, director Luis Alves de Souza, en la plaza Pelourinho de Salvador/Bahía en “The Hit Factory” NYC.

*Tipo 2: un productor de EEUU o Europa graba en su estudio propio o en otro estudio una sesión multicultural con “músicos de todo el mundo”.*

**Joachim Ernst Berendt** (RFA, redactor de jazz): Serie *Jazz meets the World*. Berendt descubre a Baden Powell en 1966 y es el productor de varios discos en Saba, en los que Powell toca junto a músicos europeos.

*Tipo 3: un trust multinacional produce en un país “música local” bajo condiciones “occidentales” y adaptada a los hábitos auditivos internacionales.*

**Peter Gabriel** (Reino Unido, fundador de WOMAD y Realworld-Records) produce durante la “World Recording Week 1992” programas con 75 músicos de 20 países. Aquí: “Soledad” de Totó la Momposina y sus Tambores (Colombia, Perú, Uruguay).

**Ry Cooder** (EEUU, guitarrista, productor): CD *Buena Vista Social Club*, grabado en La Habana en 1996, producido por “World Circuit” (sello inglés de *world music*). Cooder mezcla su guitarra *slide* (N. de T. una guitarra normal que se toca teniendo en los dedos de la mano izquierda una pieza de metal o de vidrio) con el Son de los “Viejos Señores” cubanos. Los “Viejos Señores” no participaron porcentualmente sino que recibieron un único honorario.

*Tipo 4: los latinoamericanos toman a su cargo el negocio del que “produce” la world music.*

**Carlos Santana** (México, músico): *Caravanserai* (CBS 1972) y otros títulos.

Citas: “Long before ‘World music’ was coined as a phrase, Santana was making it and popularizing it – perhaps even defining it...” (Leng 2000).

## 6. Música latinoamericana en Alemania

*Música latinoamericana no llega a Alemania como world music sino también en manera directa con la gente y a través de los medios como música popular.*

### 6.1 Inventario empírico

Con cámara en mano, he buscado en los últimos meses en Alemania música latinoamericana. En lo que sigue, presento una sistematización sobre cuyo trasfondo será caracterizada –en la tercera parte de la conferencia– la imagen de América Latina en el espejo de la *world music*.

*Tipo 1: latinoamericanos que viven en Alemania desde hace mucho tiempo*

Hay extremadamente pocos latinoamericanos en Alemania (ca. 80.000, es decir un 1% del total de extranjeros). Son importantes los refugiados po-

líticos con asilo y los “migrantes” con permiso de trabajo temporario o sin permiso. Pertenecen al primer grupo, sobre todo los exiliados chilenos que obtuvieron asilo en 1974 y que al presente han obtenido la ciudadanía. Practican la música tradicional como aficionados y con nostalgia. Otro grupo, significativo musicalmente, son los docentes de talleres que han encontrado en Alemania un “empleador”. En muchas ciudades de gran población capoeiristas dan clases en clubes y escuelas de capoeira.

*Tipo 2: latinoamericanos que visitan Alemania como músicos*

Los latinoamericanos más conocidos que visitan Alemania como músicos son los músicos callejeros bolivianos. En Alemania tienen una organización centralizada (instrumentos en préstamo y establecimientos musicales, producción de CDs, alojamiento) y son figuras familiares en todas las ciudades y mercados.

Menos conocidos son los músicos que son invitados por instituciones culturales y dan conciertos o graban fonogramas. Por ejemplo, Graciela Paraskevaídis en Oldenburg (10 de junio del 2004). Se dirige a un típico público de vanguardia del ámbito académico. En realidad, este público no espera ninguna música latinoamericana, sino simplemente música “interesante” y en todo caso “nueva”. G.P. subrayó en Oldenburg la importancia del hecho de ser latinoamericana. Esto fue inusual para el público, porque en general las compositoras o los compositores extranjeros hablan solamente de su técnica de composición y se presentan como parte de la *world music*.

*Tipo 3: la reproducción de música latinoamericana por alemanes*

La música latinoamericana parece ser más fácilmente reproducible por alemanes que la árabe, asiática y africana. En las escuelas de formación general, en las escuelas de música, en cursos y talleres, en centros culturales o en escuelas de baile privadas se enseña “Latin” (“latino”). Y eso va desde el folclore andino pasando por el tango y la capoeira hasta el samba y la salsa.

Por ejemplo, en el desfile del *Krammermarkt* (una feria en Oldenburg) se presentó la escuela de samba Eversten (un barrio de Oldenburg). En la escuela se forman niños quienes, todos sin excepción, quieren imitar al “carnaval de Río” y así aprender música altamente motivados. – En nuestra universidad se forman docentes de música para los que –sin excepción– la percusión latina es una materia de elección obligatoria. En busca de lo “latino” algo más alejado pero practicable en la escuela, desde hace un año

se enseña y se toca el “steel drum”. (Y si hay demanda, existe también un conjunto de tango, un conjunto cubano o una banda de salsa.) – lo “latino” se practica en todas las escuelas de formación general, en todas las facetas imaginables. En el centro está siempre la práctica musical: sea tocando percusión sencilla (con objetos cotidianos) o en la capoeira o el samba.

*Tipo 4: la reproducción de rituales latinoamericanos por alemanes y latinoamericanos*

Aunque es una apropiación de desfiles centroeuropeos, el carnaval latinoamericano tiene para muchos alemanes un carácter paradigmático. Dado que el carnaval alemán tiene lugar en invierno, mientras que en Brasil el sol quema sobre los que bailan, han surgido en la pasada década “desfiles” en la temporada estival que se apoyan directamente en los modelos caribeños y brasileños. El “Love Parade” berlinés ha reunido en su batahola danzante en épocas pico un millón doscientos mil jóvenes. Y en el “Carnaval de las Culturas” berlinés participan entretanto quinientas mil personas (2011). Otras ciudades se esfuerzan en imitar este modelo. En el “Carnaval de las Culturas” pueden tomar parte todas las asociaciones culturales extranjeras residentes en una ciudad así como asociaciones dedicadas al cuidado de las culturas extranjeras.

*Tipo 5: la recepción de música latinoamericana por los medios*

El “latino” es uno de los sonidos pop más solicitados. Se lo considera más animado que el rock tradicional y compite así con techno y disco. Los *Summerhits* anuales son en un 80% “latinos”, lo cual habla de la cercanía de un sentimiento de vacaciones mediterráneo y del clisé latinoamericano.

- 2008: *Viva la Vida* de Coldplay,
- 2007: *Vayamos compañeros* de Marquess,
- 2005: *La camisa negra* de Juanes,
- 2004: *Chocolate* de Thomas Quella,
- 2003: *Hey Amor* de Baila Caliente,
- 2002: *La Colegiala* de Walter León (de la propaganda de Nestlé para Nescafé),
- 1999: Versión cover del *Mambo N° 5* de Pérez Prado por Lou Bega
- 1998: *Bailando* de Loona,
- 1997: *Samba de Janeiro* de Bellini,
- 1996: *Macarena* de Los Del Río,
- etc. hasta 1989: *Lambada* de y por Kaoma.

Este “mainstream-latin” raramente se considera parte de la *world music*, porque es comercializado y consumido lisa y llanamente como “pop actual”. El origen latinoamericano ya no tiene ninguna importancia. Pero, como se dijo, las fronteras entre la *world music* y el mainstream-pop son fluidas. De tal manera que emisoras mainstream como MTV con programas como “Ritmo” (domingos de tarde) han colocado lo “latino” con gran puntería y se han propuesto una fuerte ampliación de fronteras.

También más allá del mainstream de los *Hitparades* hay importantes olas mediáticas. Por ejemplo, la película *Buena Vista Social Club* desató una ola de son cubano que se mantiene hasta hoy: en todos los negocios de venta de fonogramas mainstream, el rubro “Cuba” tiene un lugar mucho mayor que el rubro “ópera”. A finales de los años ochenta el *Tango Nuevo* de Piazzolla tuvo sus seguidores. (Poco antes de la ola de tango hubo una ola de flamenco, que ya ha mermado. En tiempos muy recientes ha aparecido una ola balcánica.)

## 7. Resultado final

Evidentemente, la música latinoamericana es practicada en Alemania por diferentes personas con diferentes intereses, motivos y metas. Queda abierta la cuestión de si se trata aquí de la etiqueta o de la idea *world music*, de un simple mainstream-pop o de formas de vida naturales. Lo que queda claro es que en Alemania la música latinoamericana está muy presente y que esta presencia no es correlativa a la presencia de los latinoamericanos en el mundo de la vida alemana. Los motivos de esta presencia radican así en las personas mismas y no en el hecho de que Alemania sea una sociedad multicultural.

## 8. La música latinoamericana en el espejo de la *world music*

La fuerte presencia de la música latinoamericana en Alemania tiene su fundamento en la gente misma. Estas razones se van a buscar finalmente. Con eso se hablará en general “del alemán” en referencia a un prototipo medio del que se aparta cualquier persona como individuo. Hay tan pocos datos empíricos sobre este valor medio aquí generalizado como sobre la dispersión (desviación del valor medio). “El alemán” es, en este sentido, un constructo que sirve a la formulación de teoría e hipótesis.

### 8.1 Interpretación 1: la nostalgia de la corporalidad y su control

Presupongo en cada persona una nostalgia subconsciente de corporalidad vivida. (De ella vive hoy la industria de la salud, del tiempo libre y del deporte así como aquella industria que produce y comercializa videoclips.) Pero la corporalidad debe controlarse socialmente. La danza social es *una* forma de control. Otra forma de control corporal es la marcha (el marchar, el caminar), suavizada como “la caminata (excursión a pie) es la alegría del molinero” [referencia al *Lied* de Schubert]. El gesto básico de la música popular y tradicional alemana es el de marchar y caminar. Cuando el alemán se recobra musicalmente del marchar y caminar, celebra entonces la “*Gemütlichkeit*”. “*Gemütlichkeit*” es una palabra intraducible (algo así como un estado de placentera y sencilla intimidad) y un estado que se puede entender mejor allí donde se entona el “brindis por la intimidad”.

En el siglo xx la nostalgia inconsciente de corporalidad en la música popular ha logrado imponerse a través de la recepción del jazz, rock, disco, hip-hop y de lo latino.

El jazz y lo latino son ambos resultado de una “aculturación” de comportamientos musicales africanos y europeos. Los alemanes han saciado su nostalgia de corporalidad pero no en la “fuente”, es decir en las colonias africanas, sino “de segunda mano” (como diría Walter Wiora), de la mano de Norte- y Sudamérica. Hasta hoy el africano es considerado un “tocador de tambor”, un médico y un mediador de éxtasis, mientras que el afroamericano o mestizo aparece como el elegante bailarín y acrobata. La africana desnuda es la “naturaleza” y tiene menos irradiación erótico-sexual que la escasamente vestida latinoamericana, que (por eso) es “cultura”. La latinoamericana produce no sólo un efecto erótico-sexual sino también energizante y emocionalizante. Es, particularmente en la forma presentada por los medios, una típica “superficie de proyección” para las nostalgias.

El “control” que el alemán necesita cuando satisface su nostalgia por la corporalidad puede verse muy bien en los eventos de tango. Para atraer a cursos de tango se hace propaganda sobre “sensualidad y pasión”. Sin embargo, los hechos muestran que en esos cursos no se despliegan sensualidad y pasión, sino que éstas son controladas y dirigidas hacia carriles socialmente aceptados. Bailar tango da la posibilidad de mostrar su “sensibilidad y pasión” como un actor.

El canal (mediático) que ha mezclado Latinoamérica con el comportamiento alemán de placentera y sencilla intimidad y marcha (GEMA), fue el de la *world music*. No lo lograron ni el etnomusicólogo en relevamientos

de campo ni el compositor de música culta, sino todas las alegres manos de productores de *world music*. Y es obvio que ellos han mantenido sus manos abiertas para cobrar dinero en efectivo y han hecho caídas de ojos al mainstream-pop.



Las fotos: a la izquierda el folleto de propaganda para la Noche de Tango del Año y a la derecha una milonga callejera en el Puerto de Oldenburg (2010).

© Privado.

## 8.2 Interpretación 2: el tratamiento del miedo (angustia) frente a la situación multicultural

En el pasaje del siglo xx al xxi, el alemán –en su actitud de GEMA (sigla para intimidación y marcha)– se siente muy inseguro frente a la situación multicultural en el propio país. Hoy se encuentran por todas partes personas que no se orientan por la cultura dominante (o principal) de esta GEMA. Allí están las bodas turcas y kurdas que duran días con sus extensas danzas que inducen al trance; allí están los *rappers* afroalemanes que cantan el “final de su paciencia”; allí están los visitantes de las nuevas discos rusas o las rondas de los judíos ortodoxos... Todo esto contribuye a la inseguridad cultural.

A pesar del minucioso trabajo de años de los funcionarios encargados de los extranjeros y de los educadores musicales interculturales, puede comprobarse que la cultura dominante alemana sigue existiendo paralelamente y sin una interacción notoria con las muchas culturas extranjero-alemanas. En consecuencia, el término actual para multicultural es “sociedades paralelas”. Desde hace años se pinta en las paredes como un fantasma aterrador.

A fin de octubre de 2005, el nuevo presidente de la cámara de diputados Norbert Lammert (CDU – Unión Democrática Cristiana) forzó un

nuevo debate sobre la cultura dominante. Sería peligroso negarse notoriamente a este debate... la sociedad alemana ha sido fuertemente marcada por lo multicultural. El hilo común que mantiene unida a esta sociedad, debe ser visible. “Multikulti” no es adecuado (dpa, *Nordwestzeitung*, 29 de octubre de 2005, Trad. por G.P).

En octubre del año 2010 la canciller Angela Merkel anunció la muerte de “Multikulti”; y del libro de Thilo Sarrazin *Deutschland schafft sich ab* se venden más o menos 10.000 ejemplares por día. Para la actual política de integración del gobierno Alemán y para turco-alemanes feministas, “Multikulti” es una tolerancia falsa y un camino en dirección en una forma sociedad arcaica (Akgün 2010; Ateş 2007; Schwarzer 2010).

En esta situación de miedo (angustia) frente a lo ajeno, el alemán busca un asidero, algo “ajeno dentro de lo propio”, como dicen los pedagogos musicales. Y eso precisamente lo encuentra en lo “latino”. Lo latino es familiar, es realizable y sobre todo no tan cercano ni amenazador como los turcos, rusos y africanos. Además, es un alivio el hecho de que los alemanes con su pasado monocultural no necesiten tener conciencia culpable, al contrario de sus vecinos europeos (Holanda, Inglaterra, Francia, Portugal, España).

### 8.3 Interpretación 3: ninguna comunicación intercultural pero...

La *world music* latinoamericana no sirve entonces para entender la sociedad actual de la República Federal. Pero tampoco sirve –y es mi tercera tesis– para entender a la verdadera Latinoamérica. En el espejo de la *world music*, Latinoamérica no contribuye a una comprensión intercultural sino a una especie de autoexperiencia. Más precisamente: a la satisfacción y control de la nostalgia de la corporalidad (“sensualidad y pasión”) y al tratamiento de los miedos (angustias) frente a la situación multicultural.

El alemán entrega los aspectos problemáticos de Latinoamérica a la organización correspondiente: Greenpeace se ocupa de la selva tropical, Amnesty International de los derechos humanos, Attac del Banco Mundial, la Kinderhilfe se ocupa de los niños de la calle, la “Casa de los Mundos”<sup>3</sup> de

---

3 Un abarcativo proyecto musical y artístico en Nicaragua de Dietmar Schönherr, que hoy día esta dirigido por Henning Scherf.

la educación musical y –en navidad– Brot für die Welt y Caritas se ocupan del hambre. Y me refiero a que los entusiastas de lo latino donan más y se comprometen mucho más con estas organizaciones. Aunque esto aún no signifique que la recepción de música latinoamericana como *world music* sea entendida como la confrontación con una América Latina real. La “parte real” de Latinoamérica se delega, para que ésta –en el espejo de la *world music*– pueda cumplir sus funciones positivas individualmente.

Sin embargo, sin el precursor “latino”, sin la satisfacción controlada de las nostalgias secretas de la corporalidad y sin la posibilidad de poder tratar los miedos (angustias) del desarraigo multicultural, no existiría para los alemanes ningún acceso a la comunicación intercultural con América Latina. “Latin *world music*” representa ya un distanciamiento consciente del mainstream-pop y estimula la motivación positiva hacia la comunicación intercultural. Cuando el “latin-fan” alemán percibe que Latinoamérica puede ayudarlo en sus problemas personales a través de la *world music*, entonces se siente motivado a confrontarse con la Latinoamérica real. Sería un error político aprovecharse de la recepción de la Latin *world music* orientada hacia la experiencia propia, para ponerla en juego frente a un compromiso político. Y no sólo sería un error sino completamente inútil querer condenar al mainstream-pop sólo porque es “producido” por empresas multinacionales.

Una investigación musicológica reciente de Julia Daniels (2006) acerca de la escena de la salsa en Oldenburg realizada metódicamente en oposición a la praxis casino de la salsa en Cuba parece confirmar que bailar salsa en Alemania puede ser una entrada a la comunicación intercultural, aunque en principio sea casi exclusivamente una experiencia hedonística, que tal vez haya surgido de una confrontación crítica con el mainstream-pop.

A esta dialéctica de asombro (confusión) “no política” y de compromiso “político”, trato de aplicar un concepto de educación musical intercultural, que difundo desde hace años en teoría y práctica. El punto de partida del entendimiento intercultural en la escuela son los momentos de la práctica musical vivenciados subjetivamente en forma positiva, aunque esta práctica sea todavía técnicamente desmañada. Mediante una “sensibilidad escénica” simultánea del contexto cultural de lo vivenciado subjetivamente se hacen y discuten experiencias interculturales. Brevemente: ninguna crítica a lo que los niños o adolescentes encuentran bien, ningún desmontaje de lo que les “gusta” y les es familiar. Más bien un desarrollo continuado de una motivación positiva hacia una comprensión diferenciada.

La *world music* como idea y etiqueta puede canalizar hoy una comunicación y una comprensión interculturales duraderas. La “comercialización” de la *world music* es un aspecto parcial muy inocuo, si se lo coloca frente al mainstream-pop. Por supuesto que la preparación nunca es todo. Pero sería erróneo querer evitar este primer paso necesario, o difamarlo. Tan raro como pueda sonar, estoy contento de que haya una multiplicidad tal de *world music*, que continúe lo que las *charts* ofrecen de Latin y Salsa y *Summerbits*, de imágenes de muchachas morenas y bailarines salvajes. Y los latinoamericanos ¿no deberían también estar contentos?

## Bibliografía

- AKGÜN, Lale (2010): *Aufstand der Kopftuchmädchen*. München: Piper.
- ATES, Seyran (2007): *Der Multikulti-Irrtum*. Berlin: Ullstein.
- BERENDT, Joachim Ernst (1978): *Ein Fenster aus Jazz*. Frankfurt am Main: Fischer.
- (1983): *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. Frankfurt am Main: Insel.
- (1988): “Über Weltmusik”. En: Trouillet, Jean/Pieper, Werner: *WeltBeat. Das Ja-Buch für Globe-HörerInnen*. Lörbach: Werner Piepers Medienexperimente (Der Grüne Zweig 132), pp. 15-20.
- BROUGHTON, Simon/ELLINGHAM, Mark/LUSK, Jon (2009): *The Rough Guide to World Music*. Vol. 1-3. London: Rough Guides Ltd.
- CAPELLEN, Georg (1906/07): “Exotische Rhythmik, Melodik und Tonalität als Wegweiser zu einer neuen Kunstentwicklung”. En: *Die Musik*, 23, VI, pp. 216-227.
- DANIELS, Julia (2006): *Erleben und kulturelle Praxis – Salsa- und Casino-Tanzen in Deutschland und Kuba*. Magisterarbeit. Oldenburg.
- LENG, Simon (2000): *Santana*. Fernwald: Ed. Koch/Hannibal-Verlag, <[www.perfectpeople.net/biopage.php3/cid=1073](http://www.perfectpeople.net/biopage.php3/cid=1073)> (14.11.2005).
- LÜCK, Hartmut/SENGHAAS, Dieter (ed.) (2005): *Vom hörbaren Frieden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SCHWARZER, Alice (ed.) (2010): *Die große Verschleierung*. Köln: KiWi.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (1974): “Weltmusik”. En: *Musik und Bildung*, 1, pp. 1-4.
- UNESCO (1989): *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*. Nov. 15. Paris: CC/MC/8, cf. red <[http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13141&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)> (29.11.2011).
- WILSON, Peter Niklas (1990): *Die Ratio des Irrationalismus*. En: Jost, Ekkehard (ed.): *Die Musik der achtziger Jahre*. Mainz: Schott.