

# ÁFRICA EN LA ONDA:

DIFUSIÓN DE LA MÚSICA AFRICANA EN ESPAÑA  
A TRAVÉS DEL PROGRAMA DE RADIO  
*ÁFRICA PACHANGA*

PRESENTADA POR: EVA GARRIDO BAYÓN  
DIRIGIDA POR: JOSEP MARTÍ  
VALENCIA SEPTIEMBRE 2011

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA  
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,  
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE  
MASTER EN MÚSICA

**ÁFRICA EN LA ONDA:**  
**DIFUSIÓN DE LA MÚSICA AFRICANA EN ESPAÑA A TRAVÉS**  
**DEL PROGRAMA DE RADIO *ÁFRICA PACHANGA***

**Eva Garrido Bayón**



Esta investigación ha sido realizada gracias a la amable dirección de Josep Martí, cuya ayuda ha sido indispensable para la realización de este trabajo.

Agradezco la enorme colaboración de Jesús Herranz, responsable del programa radiofónico *África Pachanga*, sobre el cual versa este trabajo.

Gracias también a todos aquellos que habéis aportado grandes ideas a esta pequeña ilusión.



## ÍNDICE

Introducción .....	7
Hipótesis inicial.....	10
Objetivos .....	11
Metodología de la investigación .....	13
- Enfoques y perspectivas	
- ¿Desde dónde miro yo el tema?	
- Herramientas	
Estado de la cuestión.....	20
Marco teórico .....	26
Investigación .....	29
- 1. Música africana	
- 2. Transculturación	
- 3. Música africana en los medios radiofónicos: <i>África Pachanga</i>	
Conclusiones .....	66
Bibliografía .....	77
Anexos .....	81



## INTRODUCCIÓN

Éste no es un trabajo sobre música africana. Y mucho menos un trabajo sobre medios de comunicación. Éste es un trabajo que aprovecha ambas áreas para moverse en un espacio mucho menos definido, caracterizado por su afán interdisciplinar y que pretende abrir nuevas vías de investigación o, al menos, aproximarse mínimamente a ellas.

Este es un trabajo que aprovecha las metodologías etnomusicológicas para acercarse al estudio de la música desde una perspectiva social y antropológica, que analiza la música africana dentro de un contexto social y cultural.

Aunque se ha hablado ampliamente de música africana, término que así acuñado abarcaría un espacio demasiado amplio, no se pretende en este trabajo reiterar aspectos formales o estructurales ya tratados en otras investigaciones sino buscar nuevas perspectivas de estudio.

Teniendo en cuenta fenómenos como el de la globalización, en los que las músicas de diferentes culturas se mueven y entremezclan unas con otras con sorprendente facilidad y rapidez, la música de un determinado espacio geográfico se nutre inevitablemente de nuevas connotaciones.

De ahí la intención de hacer del estudio de la música africana un estudio que contemple un espacio más amplio, diferentes elementos conectados y una complejidad cultural que, sin duda, se acerca más a la realidad actual.

Hoy por hoy, las últimas tendencias postmodernas de la etnomusicología tienden a incluir en sus estudios musicales una mirada interdisciplinar que abarque diferentes contenidos. La etnomusicología toma elementos de otras ciencias como la sociología, la antropología, las ciencias de la información, etcétera.

En este caso, pretendo hacer uso de las posibilidades que brindan las ciencias sociales para conseguir un resultado más rico y más próximo a los objetivos que se intentan alcanzar; acercándome, sobre todo, al estudio de la música a partir de



la visión que de ella ofrecen los medios de comunicación. Los medios de comunicación occidentales; en este caso, ubicados en España.

La elección de estudiar la música africana a través de un enfoque en parte comunicativo abarca, en sí, muchos más factores interesantes. Se trata, en primer lugar, de tomar la investigación de una música fuera de su lugar de origen, en este caso en España, como manera de conocer la difusión y recepción que ésta tiene lejos de sus fronteras.

Se trata de ver qué productos musicales llegan a España desde África, cuáles no, y buscar cuáles son las razones que respaldan estos movimientos.

Para concretar el ámbito de estudio del trabajo de campo, he decidido tomar como punto de partida uno de los pocos productos informativos dedicados exclusivamente a la difusión de música africana: el programa de radio *África Pachanga*, emitido por Radio Círculo y Radio Enlace dentro de la Comunidad de Madrid, y al que también se tiene acceso a través de sus podcast por internet: <http://africapachanga.podomatic.com>.

Con esta perspectiva, pretendo tener en cuenta aspectos como la difusión y recepción de esa música y los procesos de transculturación que se crean a través de ella, los significados que inevitablemente se le atribuyen y la relevancia social a la que se somete.

Aunque desde hace unos años, siguiendo los discursos postmodernos, han comenzado a surgir estudios que se centran en ámbitos como la hibridación musical, música y migración, etcétera; aún existe un gran vacío en relación a la recepción de una música en una cultura diferente a la suya. Mucho menos si pretendemos estudiar esta recepción a partir de aquella música que la sociedad recibe por los medios de comunicación.

Por estas razones se hace necesaria una investigación de este tipo, en la que se puedan dilucidar aspectos aún no estudiados de la música africana y que puedan servir para avanzar en un ámbito con amplio potencial.

Este trabajo da un pequeño paso en este sentido, estudiando en detalle un programa de radio dedicado a la difusión de música africana; un programa que se mueve fuera de los circuitos comerciales pero que goza de importancia, sobre todo estando avalada por los diez años que lleva en antena construyendo esta realidad.

En esta investigación se da a conocer el funcionamiento de tal programa radiofónico, su finalidad e ideales, su contenido, así como su relevancia social.

Junto al trabajo de campo dedicado a este programa de radio en particular, esta investigación incluye una pequeña revisión sobre la música popular africana a la que se hace referencia en dicho programa y una serie de consideraciones en relación a los procesos de transculturación que hacen posible esta realidad social.

Como ya he dicho, no se trata de profundizar en cuestiones teóricas de las formas y estilos musicales, sino ofrecer una visión general que permita comprender el trabajo de campo posterior. Asimismo, esta tesis no resultaría completa si no se dedicase un espacio a estudiar los movimientos culturales que cada vez son más frecuentes en el mundo globalizado en el que nos movemos.

Todos estos apuntes no son más que pinceladas que complementan un trabajo de campo que no ha hecho más que empezar, un trabajo que necesita ser estudiado en mayor profundidad y al que se le deben añadir muchos más factores que, sin duda, entran en juego en este escenario musical.

Todo esto no hace más que permitirme presentar una pequeña parte de un ámbito de investigación con un futuro amplísimo y con enormes posibilidades.

## HIPÓTESIS INICIAL

Este trabajo nace con la intención de conocer qué espacio ocupa la música africana dentro del ámbito español, si existe un verdadero interés por este tipo de música y a qué se debe este acercamiento (si es que lo hay).

Existen múltiples maneras de entender la música africana dentro de España. Ésta se ha ido forjando un pequeño espacio debido a distintas razones, que pueden ser tanto culturales como sociales o comerciales.

La principal hipótesis que planteo es si la música africana se ha convertido en objeto de interés en España, debido sobre todo a fenómenos como el de la globalización.

Esta idea viene acompañada de cuestiones que buscan su razón de ser en el poder de las industrias culturales, en la intención de adecuar los productos musicales ofertados al horizonte de expectativas del público español, en la necesidad de crear estrategias de diversificación del mercado musical y en el interés creciente por todo lo africano en España, por un inevitable contacto cultural con África debido a la inmigración.

De manera más concreta, me dirijo a conocer qué medios de comunicación difunden contenidos musicales específicos en relación con este ámbito, qué música del continente africano es la que llega verdaderamente a la sociedad española y qué resultados produce.

Por último, planteo un estudio que abarque conceptos como el de globalización, localismo y el término *world music*, éste último comúnmente utilizado para designar las músicas del mundo difundidas en un espacio sujeto a las leyes de mercado.

# OBJETIVOS

## Generales

- Estudiar si la música africana es objeto de interés en España
- Conocer qué tipo de música (géneros, grupos musicales y músicos) se introduce en España
- Determinar cuáles son los procesos de transculturación de las músicas africanas que se producen en su nuevo contexto
  - Transformaciones de contenido o significado (resemantización) debido a la influencia del nuevo contexto que les rodea
  - Resultados de transculturación
- Analizar cómo se vehicula esta introducción de música africana
- Determinar qué aceptación/rechazo social tiene este tipo de música
  - A través de los medios de comunicación en un espacio concreto como son los programas radiofónicos especializados
  - Prestigio o desprestigio social al que se vincula
- Establecer relaciones entre los localismos y la globalización
  - Importancia del desarrollo local de las músicas sometidas a procesos de transculturación

## **Específicos**

- Análisis del programa radiofónico *África Pachanga*
  - Estudiar qué géneros musicales, grupos o intérpretes se difunden a través del programa de radio (mediante los registros de escucha)
  - Establecer qué criterios y razones se utilizan para la difusión de un determinado repertorio musical
  - Determinar los valores asociados que se otorgan a ese repertorio
    - Artísticos
    - Sociales, culturales o ideológicos
    - Comerciales
  - Analizar los intereses y motivaciones que llevan a crear programas musicales de este tipo
    - Aspectos creativos (gustos musicales, enfoque, estilo lingüístico)
    - Aspectos sociales, económicos, políticos (registro legal, funcionamiento de radios asociativas...)
  - Conocer cuál es el público receptor

# METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

## ENFOQUES Y PERSPECTIVAS

A la hora de plantearme hacer un trabajo de este tipo, fue necesario establecer un enfoque desde el cual encauzar el tema. Un enfoque siempre implica un ojo que observe un fenómeno y, por ende, que tenga un determinado punto de vista.

Toda investigación inductiva parte con la idea de establecer generalidades a partir del estudio de pequeños casos concretos. Pero no se debe olvidar que esas generalidades están condicionadas en tanto en cuanto han sido realizadas por un ser humano incapaz de ser completamente objetivo, entendiendo la objetividad en un sentido ético.

Como explica el antropólogo George Spindler, se consigue avanzar hacia la objetividad cuando se reconoce la existencia de una implicación individual<sup>1</sup>.

Toda investigación conlleva, inevitablemente, un sujeto más o menos participativo que es el propio investigador. Un sujeto que, aunque estudie determinada cultura desde un posicionamiento objetivo y distante (*etic*), siempre va a tener un papel relevante por implicación en él.

La investigación científica en la que se elude el yo, en la que se intenta ocultar la inevitable intervención humana, no es viable en el sentido de que termina perdiendo credibilidad. Es indiscutible la implicación personal en tanto en cuanto que somos las personas las que creamos trabajos de investigación y no podemos desligarnos de nuestra condición de personas. Todo lo que nos rodea nos afecta y, en cierta manera, se refleja en nuestro trabajo.

---

<sup>1</sup> En CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU, 2003, p. 365.

Esto que ha sido visto como un escollo durante décadas de la investigación, como un lastre de la investigación cualitativa, puede ser visto como un elemento positivo. Si nos aprovechamos de ello, sabiendo lo que conlleva, entonces la experiencia personal en el trabajo profesional puede ser incluso una ayuda para encontrar nuevas perspectivas más amplias y más enriquecedoras.

Como comenta Fernando Hernández<sup>2</sup> “no se trata de hablar de sí, sino hablar desde sí”. Saber la posición en la que se encuentra uno frente al tema que se pretende estudiar sirve para saber con qué elementos se cuentan, obstáculos, prejuicios, etcétera... y poder utilizarlos en beneficio del trabajo.

No se trata de tomar una postura personal únicamente. El tema a debate no es quién soy yo, sino desde dónde miro yo, poniendo de alguna manera lo biográfico en un contexto que pueda beneficiar el objeto último del trabajo de investigación<sup>3</sup>.

#### ¿DESDE DÓNDE MIRO YO EL TEMA QUE QUIERO ESTUDIAR?

Planteándome, entonces, esta cuestión en relación a mi trabajo de investigación, me surgen numerosas dudas sobre mi posición frente al tema. ¿Por qué la elección de este tema? ¿Desde dónde me sitúo para observarlo?

Mi posición, en primer lugar y de manera general, trataría de recoger un enfoque *etic* de un fenómeno en el que no me encuentro directamente involucrada. Lo observo desde cierta distancia y me fascina, me atrae fuertemente hacia él.

Se trata, en primer lugar, de un interés puramente personal por la música africana, sobre cómo ésta ha llegado a mi y qué impresiones me ha causado. ¿Por qué ha conseguido motivarme? ¿No ha ocurrido así para otros tantos? ¿Cómo viven los demás su experiencia personal en relación a la música africana? ¿Cuál es el

---

<sup>2</sup> HERNÁNDEZ, Fernando y RIFÀ, Montserrat (coords.) *Investigación autobiográfica y cambio social*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2011, p.7.

<sup>3</sup> *Íbidem*, p.8.

espacio donde encontrar estas músicas en medios de comunicación, festivales, etc?

Todo esto nos lleva a una segunda cuestión, más amplia, que es la de conocer cómo y por qué medios llega a la sociedad española este tipo de música y en qué manera influye esto en nuestra percepción. La suma de individualidades, la percepción que cada uno de nosotros tiene de la música africana (sea ésta positiva o negativa), llega a construir una percepción social que pone de manifiesto una visión general del fenómeno.

Desde este punto de vista, que no es más que un enfoque construido a partir de experiencias humanas (todas ellas válidas), quiero poder responder a todas esas preguntas que a nivel individual me dan vueltas en la cabeza y que, por qué no, pueden coincidir con las de otros muchos.

Para ello, siempre teniendo en cuenta que las motivaciones generales se centran en comprender la vida social, el contexto general, pretendo tomar un ejemplo particular externo a mi experiencia pero que puede tener cierta repercusión social, como es en este caso el estudio de un programa radiofónico musical dedicado, exclusivamente, a la difusión de música africana.

El programa escogido es *África Pachanga*, emitido en Radio Enlace (Hortaleza) y Radio Círculo desde hace más de diez años. La principal razón de esta elección es puramente práctica y lógica: es el programa dedicado a este tipo de música (y prácticamente el único) (del que yo tengo constancia) que más años lleva en antena.

Me gustaría, por tanto, tomar como objeto de estudio este programa para que sirva como ejemplo individual de una realidad social compleja. Un ejemplo inductivo que, desde un punto concreto de estudio, permita construir conclusiones más o menos globales.

Poniéndolo en relación con otros medios de comunicación que puedan llevar a cabo labores similares, pretendo determinar qué percepción social crean, qué



influencia tienen en la sociedad española y cómo contribuyen a la recepción de la música africana.

Me cuestiono qué realidad social pueden crear, y si es aquella en la que yo me siento involucrada, la que en definitiva me motivó a desarrollar un trabajo como éste o si existen detrás otras motivaciones posibles.

Toda investigación lleva implícita (muchas veces ya es eminentemente explícita) una dimensión subjetiva. Pero como inevitable que es, debe tenerse en cuenta en el enfoque que se pretende tomar.

En relación con este trabajo, veo inevitable tener en cuenta mi posición frente al objeto de estudio. Me sitúo, entonces, como posible oyente y receptora de programas de radio dedicados a música africana, como española envuelta en una cultura europea que a veces se deja impregnar por tintes esporádicos de etnicidad, que motivan y estimulan la búsqueda hacia nuevos horizontes.

Me encuentro en una posición un tanto inconformista que demanda más colores nuevos en las músicas que construyen la realidad social española actual, que necesita buscar más allá para satisfacer unas inquietudes personales que a veces se salen de los patrones estipulados pero que se mueve en un marco completamente posible y en el que existen alternativas viables.

Me encuentro en una posición en la que, a través de la investigación, pretendo encontrar posiciones afines a las mías que apoyen y complementen todos aquellos deseos, dudas o inquietudes que me invaden pero que muy posiblemente invadan también un espacio general lleno de individuos que, uno a uno, permitan construir el contexto en el que, consciente o inconscientemente, nos movemos.

Me encuentro también con la responsabilidad de difundir un estudio singular en el que se ponen en contexto fenómenos musicales de escasa repercusión social, con un reducido público receptor, pero que pueden ofrecer abundante información a las investigaciones sobre música africana, ampliando enormemente su campo de estudio.

## HERRAMIENTAS

Para llevar a cabo este estudio, he decidido tomar una metodología eminentemente etnomusicológica, que tenga en cuenta el trabajo de campo como herramienta principal para el estudio fenomenológico.

El campo a estudiar aquí es, principalmente, el programa de Radio *África Pachanga* y los informantes se reducen al propio presentador del programa. Cabe decir que esta identificación del locutor del programa como el informante resulta un tanto simplista porque, al igual que se ha tomado como referente al creador del programa, también se podían haber tenido en cuenta los directores de las radios estudiadas o los propios oyentes, entre otros, dentro de un amplio abanico de posibilidades.

Estos posibles ámbitos de estudio quedan descartados aquí no por no ser pertinentes – al contrario – sino por la intención de centralizar el tema, concretar concienzudamente el objeto a estudiar. A partir del trabajo en este pequeño marco, espero continuar el trabajo más adelante en una futura tesis doctoral.

Una vez determinado el campo de estudio, pretendo explicar aquí las herramientas que han sido necesarias para llevar a cabo la investigación.

La principal forma de trabajo ha estado regida por las entrevistas realizadas al creador y presentador del programa radiofónico. Al tratarse de un único informante, he considerado como la más adecuada la forma de entrevista abierta. Esto no quiere decir que no se haya seguido un modelo preconfigurado de preguntas. Pero al trabajar con una única persona, resulta mucho más sencilla la libertad que ofrece este método por el tipo de información que se obtiene.

Las entrevistas han sido realizadas en distintos periodos temporales, que abarcan desde principios del mes de abril de 2011 hasta el mes de agosto del mismo año,

y por distintos medios (por correo electrónico y entrevistas en directo). No creo necesario adjuntar aquí dichas conversaciones.

Éstas han respondido a un modelo de obtención de información agrupado en bloques temáticos. El principal esquema de encuesta que he seguido ha sido el más extendido dentro del trabajo periodístico, el muchas veces llamado como el de las cinco w, también aplicado en tantas otras disciplinas y que en antropología también cita Enrica Delitala<sup>4</sup>. Pretende responder a las preguntas básicas del qué, el quién, el cuándo, el cómo y el por qué (en inglés *who, what, when, where* y *why*). Por supuesto, de éstas han ido surgiendo muchas otras más.

Así, se han ido configurando una serie de bloques temáticos en los que agrupar los datos. Por un lado, se pueden diferenciar los datos referidos al contenido del programa, a los objetivos que persigue, a la obtención de fuentes y a su estructura. Por otro lado, centrándome en cuestiones organizativas, se distinguen apartados sobre el funcionamiento de las radios, la utilización de Internet para difundir los podcast, etcétera.

Junto con las entrevistas personales, otra de las herramientas de las que más he hecho uso es la del análisis de los propios programas de *África Pachanga* (a través de los registros de escucha y de visitas *in situ* a la grabación del programa). Si el paso anterior sirvió para ofrecer una información, sobre todo, extramusical, éste siguiente paso pone el énfasis en el estudio de la propia música, principalmente<sup>5</sup>.

Para ello, he elaborado una serie de tablas comparativas que atiendan a diferentes aspectos de relevancia dentro de cada programa musical. En ellas se desglosan datos como la fecha de realización, la temática general que motiva la sesión del programa, las piezas musicales retransmitidas, los comentarios relevantes que haya podido hacer el presentador y, por último, mis observaciones personales.

---

<sup>4</sup> En CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU, 2003, p. 389.

<sup>5</sup> Modelo metodológico propuesto por Philip Tagg para el estudio de músicas populares urbanas, en el que se distinguen dos enfoques: musical y extramusical. En CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU, 2003, p. 384-385.

Estas tablas abarcan el estudio de distintas sesiones del programa realizadas desde 2006 (desde la primera fecha de la que se han obtenido grabaciones) hasta 2011. Como no he tenido acceso a todas las grabaciones, he tomado como referencia distintos periodos temporales que sirvan para realizar un recorrido general de distintas etapas del programa de radio, con el fin de llegar a tomar una idea global del mismo.

Se pueden encontrar tablas de los programas grabados durante el 2006, 2008 y 2011. Estos tres años sirven suficientemente como referencia y permiten configurar una línea de la evolución temporal del programa.

Por supuesto, sería conveniente en posteriores estudios obtener todo el material sonoro desde los inicios del programa hasta la actualidad para analizar cada sesión del programa de manera individual.

Una vez tomados los datos de un número determinado de sesiones, éstos son comparados entre sí para obtener un análisis posterior. Un análisis que no pretende únicamente profundizar en aspectos musicales como el estudio de géneros o estilos, sino aplicarlos a una situación social concreta que es la que aquí les otorga un significado.

El estudio de conceptos como la globalización, la transculturación y la resemantización, junto con los datos obtenidos a partir del programa de radio *África Pachanga* (éstos muy locales y específicos, pero aclaradores), servirán para establecer unas conclusiones que pongan en relación los movimientos transculturales de la música con las propias músicas.

Para ello, el trabajo de campo será completado con un grueso teórico y bibliográfico importante que abarque temas como los movimientos culturales, la asignación de significados a la música, la recepción social y la aceptación o el rechazo dentro de las nuevas culturas donde ésta se desarrolla.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para este trabajo, que por su condición tiene un carácter eminentemente interdisciplinar, es necesario tomar en consideración textos venidos de diferentes áreas.

La bibliografía encontrada da cuenta de que el ámbito de la recepción de la música africana en España ha sido escasamente estudiado y que es necesario recurrir a textos complementarios de distintos ámbitos, como puede ser la simple descripción de la música africana o los procesos transculturales de la música.

La mayoría de los textos encontrados hacen referencia a aspectos enmarcados dentro de la transculturación musical, aspectos de gran utilidad a nivel terminológico o metodológico para realizar un marco teórico del que partir para desarrollar el trabajo posterior.

También he tenido en cuenta toda la bibliografía referente a la música africana de manera general, para poder tomar después los aspectos concretos pertinentes que requiere el trabajo. Estos textos tienen en cuenta características de la música africana popular, desarrollada sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, los géneros y representantes musicales de mayor importancia.

Además, considero necesario incluir bibliografía sobre cuestiones metodológicas dentro del ámbito de la etnomusicología para poder tomar de ella el enfoque más pertinente y conocer las herramientas necesarias para realizar el trabajo.

Tres son los ámbitos en los que puede dividirse la bibliografía de este trabajo de investigación, ateniéndose a los objetivos que se buscan:

- Generalidades de la música africana
- Procesos y resultados de la globalización y transculturación musical
- Metodologías etnomusicológicas

En primer lugar, hay que conocer los trabajos sobre música africana, de lo que existe una extensa bibliografía pero que, evidentemente, no es toda ella necesaria.

Podemos destacar documentos de referencia algunos escritos que abarcan cuestiones teóricas de la música africana como el de Agawu<sup>6</sup>, un estudio con un enfoque postmoderno muy interesante que sirve de antecedente para contextualizar después el ámbito en el que pretendo desarrollar el trabajo.

Para determinar las relaciones que existen entre el contacto de la música africana y la sociedad española es necesario establecer unos parámetros claros en los que se especifiquen las características y los principales elementos de la música proveniente del continente africano. Evidentemente, el campo es tan amplio que sólo se pretende abarcar aquí una colección, un tanto sencilla quizás, de principales textos que puedan determinar unas pautas básicas de estudio.

Es fundamental, por tanto, destacar la voz dedicada a África del diccionario musical *The New Grove*<sup>7</sup> como punto de referencia, que además incluye un apartado dedicado a las corrientes musicales del siglo XX (las más pertinentes para este trabajo de investigación).

De alta estima es también el trabajo realizado por Ruth Stone como coordinadora de un amplio volumen de la *Garland encyclopedia of world music* en el que incluye un artículo de Ángela Impey dedicado a la música popular en África<sup>8</sup>.

Le siguen trabajos como los de Francis Bebey<sup>9</sup>; Matthew Clarke<sup>10</sup>, dentro de un estudio de las músicas del mundo; o García Martínez<sup>11</sup> sobre la música étnica.

---

<sup>6</sup> AGAWU, Kofi. *Representing African Music. Postcolonial notes, queries, positions*. New York/London: Routledge, 2003.

<sup>7</sup> WACHSMANN, Klaus y COOKE, Peter. "África" en *The New Grove of Musics and Musicians*. Segunda Edición. Editado por Stanley Sadie. Londres [etc.]: Macmillan, 1998, pp.144-153.

<sup>8</sup> IMPEY, Angela, Popular Music in Africa, en STONE, Ruth M. (Editor). *The Garland encyclopedia of world music 1, África*. New York; London: Garland Publishing, 1998, pp. 416.

<sup>9</sup> BEBEY, Francis. *Musique de l'Afrique*. D.L. París: Horizons de France, 1969.

Contemplan de manera general los distintos elementos que componen la música africana actual surgida a principios del siglo XX.

Se encuentran, además, muchos estudios de carácter concreto sobre música popular africana enfocados únicamente a una determinada zona geográfica o a un estilo musical. Estos ofrecen abundante información y tan específica que apenas tomo de ellos una idea general.

Algunos de ellos se refieren a la música del África occidental, como los trabajos de Collins<sup>12</sup> dedicados al género del *highlife*. Otros, como los de Watermann<sup>13</sup>, se centran en la reconocida música nigeriana con estilos como el de la música *jùjú*. Sobre la zona más septentrional del continente, destacan los trabajos de Erlmann<sup>14</sup> y Blacking<sup>15</sup>, éste último con un importante estudio sobre la cultura tradicional de los venda.

Por otro lado, se trata también de estudiar los procesos de globalización y transculturación musical. Esta investigación surge, entre otras cosas, por la inquietud de tener en cuenta los nuevos campos de estudio en el entorno artístico que se abren a partir de fenómenos globales, debido a la facilidad de la música para traspasar fronteras y llegar a nuevos públicos<sup>16</sup>.

---

<sup>10</sup> CLARKE, Matthew. *Músicas del mundo: África*. Manzano Lizandra, Alberto, (tr.). Primera edición. Madrid: Celeste Ediciones, S.A., 1995.

<sup>11</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, José María. *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

<sup>12</sup> COLLINS E. John. *Highlife Time*. Accra: Anansesem Press, 1996.

<sup>13</sup> WATERMANN, Christopher. "Jùjú" en *The New Grove of Musics and Musicians*. Segunda Edición. Editado por Stanley Sadie. Londres [etc.]: Macmillan, 1998.

<sup>14</sup> ERLMANN, Veit. *Nightsong: performance, power, and practice in South Africa. introducción de Joseph Shabalala*. Chicago [etc.]: University of Chicago, 1996.

<sup>15</sup> BLACKING, John. El análisis cultural de la música. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, p. 181-202.

<sup>16</sup> MARTÍ, Josep. Transculturación, globalización y músicas de hoy. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 2004 nº 8. [Consultado 7 agosto 2011]. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy>

Estos procesos implican transformaciones culturales debido al contacto. Y los contactos entre culturas pueden derivar en diferentes resultados, como puede ser la transferencia de rasgos musicales o, al contrario, el rechazo, por ejemplo. De este tema habla Margareth Kartomi<sup>17</sup> en su artículo referido a los procesos de los movimientos transculturales, escrito en los años setenta pero con total vigencia en muchos aspectos.

Los aspectos musicales ligados a fenómenos como el de la globalización han sido estudiados también por Josep Martí<sup>18</sup> o Enrique Cámara<sup>19</sup>, quienes incluyen conceptos como los de inmigración y creación de identidades.

Un poco más alejados en cuanto al ámbito de estudio pero cercanos en cuanto a método de trabajo, existen también estudios referentes a la unión de culturas extranjeras con la cultura española. Es el caso de los estudios de Susana Asensio<sup>20</sup> sobre música marroquí en España, o los de Cano<sup>21</sup> referido a la integración musical.

---

<sup>17</sup> KARTOMI, Margareth. The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts en *Ethnomusicology*. Ed. En castellano Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos. En Cruces, Francisco (ed.) *Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, pp.357-382.

<sup>18</sup> MARTÍ, Josep. Transculturación, globalización y músicas de hoy. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 2004 nº 8.

<sup>19</sup> CÁMARA DE LANDA, Enrique. "La música en la articulación de procesos sociales e individuales. Inmigración/marginalidad/globalización/identidad" en José Luis Alonso Ponga, Mitchell F. Rice (coords.). *Más allá de nuestras fronteras: cultura, inmigración y marginalidad en la Era de la Globalización*. Congreso Internacional, Valladolid 21-23 de mayo de 2002. Vicerrectorado de Relaciones Internacionales de la Universidad de Valladolid; [Texas]: Race and Ethic Studies Institute, Texas A&M University, 2003.

<sup>20</sup> ASENSIO, Susana. Etnomusicologia i emigració: marroquins a Barcelona: perspectives metodològiques. *Revista d'etnologia de Catalunya*, 1999, nº 14, p.132-139.

<sup>21</sup> CANO HERRERA, Mercedes. "La música y el baile como elementos integradores" en Jose Luis Alonso Ponga, Mitchell F. Rice (coords.). *Más allá de nuestras fronteras: cultura, inmigración y marginalidad en la Era de la Globalización*. Congreso Internacional, Valladolid 21-23 de mayo de 2002. Vicerrectorado de Relaciones Internacionales de la Universidad de Valladolid; [Texas]: Race and Ethic Studies Institute, Texas A&M University, 2003.



En esta investigación me centro en el contacto entre la música africana y la sociedad española. Para ello es interesante tener en cuenta el trabajo de Martín Casares<sup>22</sup>, que habla de este tema más bien desde un enfoque a nivel histórico. Aun así, pocas son las referencias bibliográficas que unan ambos espacios.

De otra forma, tampoco se pueden dejar de lado los documentos que hacen referencia a la metodología etnomusicológica porque de ellos se pueden extraer abundantes pautas aplicables a la forma de trabajo.

La etnomusicología ha tratado en abundantes ocasiones, sobre todo en las publicaciones más recientes, los distintos métodos para llevar a cabo trabajos de campo de este calibre.

Se deben tener en cuenta nuevas perspectivas como las que propone Barz<sup>23</sup>, nuevas experiencias como los de Rice<sup>24</sup>, la inclusión de aspectos culturales como indica Blacking<sup>25</sup>, y fenómenos como la globalización<sup>26</sup>. Estos nuevos enfoques permiten hacer un estudio más abierto y completo.

---

<sup>22</sup> MARTÍN CASARES, Aurelia y BARRANCO, Marga G. The musical legacy of black Africans in Spain: A review of our sources. *Anthropological Notebooks*, 2009, nº15/2, p.51-60.

<sup>23</sup> BARZ, Gregory. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Oxford [etc.]: Oxford University Press, 2008.

<sup>24</sup> RICE, Timothy. Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía. En Jesús Martín Galán y Carlos Villar-Taboada; autores, María Antonia Virgili Blanquet... [et al.], coordinadores. *Los últimos diez años de la investigación musical: Cursos de Invierno 2002*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro Buendía, D.L. 2004.

<sup>25</sup> BLACKING, John. El análisis cultural de la música. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, p. 181-202.

<sup>26</sup> AUBERT, Laurent. *The music of the other: new challenges for Ethnomusicology in a global Age*. Prólogo de Anthony Seeger, traducido por Carla Ribeiro. Adershot, Burlington, USA: Ashgate, 2007.

De manera más amplia, también resultan interesantes trabajos etnomusicológicos de corte más técnico o histórico, como los de Nettl<sup>27</sup> o Pelinski<sup>28</sup>, incluidos estudios como los de Blacking<sup>29</sup> donde se plantea la música desde un punto de vista social.

Por último, también es pertinente hacer un pequeño recorrido por algunos estudios dedicados a la relevancia de la radio, a su significación y a sus usos sociales. Sin entrar en profundidad en este ámbito, se pueden destacar algunas ideas interesantes para este trabajo de investigación.

El conocimiento de elementos extramusicales de la radio, como sus usos sociales y su influencia en el público, pueden configurar un horizonte más amplio en este estudio. Para ello, se pueden nombrar los trabajos de Héctor Gómez<sup>30</sup> y Gracia Catalá<sup>31</sup>, quienes ahondan en la significación de este medio de comunicación de una manera ilustrativa para esta investigación.

---

<sup>27</sup> NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concept*. Illinois: University of Illinois Press New ed. Urbana, 2005.

<sup>28</sup> PELINSKI, Ramón. *Invitación a la etnomusicología: Quinze fragmentos y un tango*. Madrid: Akal D.L., 2000.

<sup>29</sup> BLACKING, JOHN. *¿Hay música en el hombre?* Ed. española de Francisco Cruces. Prólogo de Jaume Ayats. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

<sup>30</sup> GÓMEZ VARGAS, Héctor. Los usos sociales de la radio. Que no pare la música. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, año/vol. VI número 16-17. Universidad de Colima. Colima, Méjico: 1994, pp.269-296.

<sup>31</sup> CATALÁ CONCA, Gracia. *Vidas de una historia: una investigación cualitativa sobre la audiencia de Radio Clásica*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia: 2011.

## MARCO TEÓRICO

El enfoque con el que se pretende desarrollar este trabajo es, ante todo, un enfoque amplio, que acoja diferentes teorías dirigidas a englobar de manera general una investigación que se nutre de distintas disciplinas y que tiene como punto central la música, la música africana.

Éste no es exclusivamente un estudio musicológico sino, más bien, un estudio musical enfocado desde un punto de vista principalmente antropológico. Tomo como marco teórico de referencia las corrientes que empezaron a promoverse a partir de los años setenta, en las que se concebían como imprescindibles algunos aspectos externos a la música, pero que sirven para complementarla y condicionan su desarrollo.

Como comenta Enrique Cámara<sup>32</sup>, desde Helen Myers con su texto *Ethnomusicology. Historical and regional studies*, quien otorgaba especial importancia a los datos extramusicales en la investigación etnomusicológica, hasta John Blacking en *How musical is man* se pone de manifiesto un interés por el estudio del contexto social.

Junto a ello, resulta relevante enfatizar el poder de la música como generadora de realidades sociales y el papel de relevancia social que se le puede atribuir, que bien explica Josep Martí en *Más allá del arte*<sup>33</sup>.

El contexto social y los significados de la música son algunos de los aspectos tomados aquí para desarrollar esta investigación. Todo ello dentro de una idea en

---

<sup>32</sup> CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Ethnomusicología*. Madrid: ICCMU, 2003, p.142.

<sup>33</sup> MARTÍ, Josep. *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallés: Deriva, 2000.

la que se pretende relativizar el discurso científico<sup>34</sup> incluyendo nuevas cuestiones anteriormente descartadas.

El método, por tanto, que se pretende utilizar en este trabajo se enmarca dentro de las corrientes más culturalistas de la etnomusicología, en el que se tienen en cuenta, por ejemplo, los distintos aspectos culturales<sup>35</sup> o sociales de la música<sup>36</sup>, o el papel - activo o no, pero siempre presente - que asume el investigador ante el objeto de estudio y del que debe ser consciente<sup>37</sup>.

En cuanto al estudio de la música africana, Kofi Agawu presenta una visión totalmente contemporánea en la que pretende poner a debate distintos modos de producción de conocimiento, así como distintos modos de análisis musical. Hace un recorrido desde los primeros trabajos de la mano de Hornbostel, pasando por Blacking y Arom hasta llegar a los estudios de la década de los noventa.

La visión que ofrece Agawu<sup>38</sup> se encuadra dentro de la teoría postcolonial, que entiende las culturas como entes híbridos y busca en el método de trabajo un modo más ético de construir identidades.

Similar es la idea de Gerhard Kubik<sup>39</sup>, que defiende una metodología flexible y aplicable a través de una *Teoría de la música africana*.

---

<sup>34</sup> PELINSKI, Ramón. *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal D.L., 2000, p.17.

<sup>35</sup> BLACKING, John. El análisis cultural de la música. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, p. 181-202.

<sup>36</sup> BLACKING, JOHN. *¿Hay música en el hombre?* Ed. española de Francisco Cruces. Prólogo de Jaume Ayats. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

<sup>37</sup> HERNÁNDEZ, Fernando y RIFÀ, Montserrat (coords.) *Investigación autobiográfica y cambio social*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2011.

<sup>38</sup> AGAWU, Kofi. *Representing African Music. Postcolonial notes, queries, positions*. New York/London: Routledge, 2003, p.xix.

<sup>39</sup> KUBIK, Gerhard. *Theory of African Music. Volume 1*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2010, p.7.

Respecto al estudio de los fenómenos transculturales, se pretende tomar herramientas como las que utiliza Pelinski<sup>40</sup> al hablar del recorrido geográfico que ha tenido el tango, transpasando fronteras y adquiriendo nuevos significados. Sirvan estos trabajos como modelo metodológico a la hora de abordar un tema diferente pero con abundantes paralelismos.

También, tener en cuenta el debate de conceptos como el de transculturación y la controvertida etiqueta de *world music*<sup>41</sup>, sobre la que se albergan algunos de los aspectos estudiados en esta investigación.

---

<sup>40</sup> PELINSKI, Ramón. *Invitación a la etnomusicología: Quinze fragmentos y un tango*. Madrid: Akal D.L., 2000.

<sup>41</sup> MARTÍ, Josep y MARTÍNEZ, Silvia. *Voces e imágenes de la etnomusicología actual: actas del VII Congreso de la SibE. Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Madrid: Ministerio de Cultura. Subdirección General de Museos Estatales, 2004.

# TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

## 1. MÚSICA AFRICANA

### 1.1 Introducción

*Si la esperanza no está rota y la verdad no está perdida, encontraremos el poder en la unidad. Voy a llorar otra vez porque África debe estar unida*<sup>42</sup>.

Así rezan las palabras del músico senegalés Youssou N'Dour en la canción *África Remembers* (Eyes Open, 1992) en la que manifiesta las pretensiones del panafricanismo, movimiento que persigue el hermanamiento de todos los pueblos africanos.

A menudo, y quizás también debido a este reflejo panafricano, se habla de música africana desde un punto de vista generalista en el que se engloban todo tipo de estilos dentro de un denominador común extremadamente amplio: todo un continente. Un continente con treinta millones de kilómetros cuadrados de superficie y con una variedad geográfica, social y cultural vastísima.

Por eso, la primera cuestión necesaria que se debe hacer para afrontar este trabajo sobre música africana es definir, o al menos acotar, el término. Un término para el que no existe una definición generalmente aceptada. La música africana es entendida, no como un repertorio finito, sino como un repertorio potencial<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Letra de la canción de Youssou N'Dour *África Remembers*, en CLARKE, Matthew. *Músicas del mundo: África*. Manzano Lizandra, Alberto, (tr.). Primera edición. Madrid: Celeste Ediciones, S.A., 1995, p.127.

<sup>43</sup> AGAWU, Kofi. *Representing African Music. Postcolonial notes, queries, positions*. New York/London: Routledge, 2003, p.xiv.

Como defiende García Martínez, el concepto de música africana es muy general. Se habla de África cuando Áfricas hay muchas, tantas como Europas o Américas puede haber<sup>44</sup>. Debido a esta premisa, he decidido referirme a la música de África de manera plural, teniendo en cuenta las distintas músicas que allí se interpretan y no tanto el marco geográfico que las une.

Por otra parte, y con la intención de delimitar aún más el ámbito de trabajo, pretendo tomar como referencia la división tradicional que divide a la música en tres ámbitos (el culto, el popular y el tradicional) para centrarme únicamente en el estudio de uno de ellos, siempre teniendo como marco geográfico el continente africano.

Precisamente tomar el modelo tripartito de música culta-tradicional-popular para estudiar las músicas africanas trae consigo un conflicto que enfrenta distintos paradigmas culturales. Mientras el paradigma occidental, desde el que inevitablemente me posiciono, se encuentra más habituado a esta división; el modelo africano difumina las fronteras considerando innecesaria en muchos aspectos la distinción entre la música popular y la culta.

Todo acto de designación terminológica trae consigo una carga de arbitrariedad<sup>45</sup>. La división de la música en estos tres patrones no es más que un ejemplo de que las categorizaciones, por muy rigurosas que pretendan ser, siempre tienen límites difusos.

Sin entrar aquí en la problemática que esto conlleva, ya que podría extenderse *ad infinitum*, he decidido tomar una postura primordialmente *etic*, o sea, observando

---

<sup>44</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, José María. *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 10.

<sup>45</sup> AGAWU, Kofi. *Representing African Music. Postcolonial notes, queries, positions*. New York/London: Routledge, 2003, p.123.

la cultura desde fuera, y utilizar esta división de la música en culta, popular y tradicional.

Esto no me impide ser consciente de las abundantes diferencias terminológicas y conceptuales y de la necesidad de ser flexible ante afirmaciones taxativas que, inevitablemente, pueden implicar distintas significaciones según el contexto.

La multiplicidad de significados deriva del modelo tripartito antes expuesto al que se ha sujeto la clasificación de las artes africanas. El concepto de música *tradicional* se encuentra asociado a las creaciones artísticas de la sociedad precolonial, mientras que el concepto de música *culta* está relacionado con las élites contemporáneas y dotadas de cierto prestigio<sup>46</sup>.

En cambio, el término *popular* se mueve a caballo entre ambos conceptos. Según defiende Karin Barber<sup>47</sup>, *popular* es una categoría huidiza que se mueve hacia uno u otro lado dependiendo del contexto. Se trata de una categoría inestable, mucho más difusa que las anteriores.

Es precisamente éste el ámbito de mi estudio, la música popular, que en inglés toma más correctamente el término de *popular music*.

## 1.2 Música popular, música del siglo XX

Aunque inconscientemente hablar de música africana lleve a pensar en música tribal y en representaciones dentro de un contexto más o menos tradicional, a lo largo del siglo XX muchos músicos africanos se han alejado de este camino para acercarse a una música que tiene como escenario de creación, principalmente, la ciudad.

---

<sup>46</sup> AGAWU, Kofi. *Representing African Music. Postcolonial notes, queries, positions*. New York/London: Routledge, 2003, p.123.

<sup>47</sup> *Ibid*, p.124.



Los contactos de África con el mundo exterior, a partir de la época colonial y después durante el avance del siglo XX, han hecho posible un desarrollo musical nuevo. Un desarrollo con un camino de ida y vuelta: los esclavos africanos emigrados a otros países difundieron sus raíces musicales y aquellos que se quedaron en África tomaron elementos venidos del exterior.

Las influencias externas más claras que han recibido estos músicos vienen de la música afroamericana y latinoamericana que llegó a mediados del siglo XX al sur y oeste del continente<sup>48</sup>.

Este acercamiento vino potenciado por el desarrollo del gramófono y, posteriormente, de la radio, el cine y la televisión<sup>49</sup>; lo que derivó en una aceptación y apropiación de valores culturales occidentales por parte de los africanos que incluso comenzaron a educarse en un sistema musical occidental.

Con la llegada de nuevas formas musicales llegaron también nuevos instrumentos, como la guitarra, el violín o el acordeón. Estos instrumentos fueron reinventados para poder adaptarse al estilo musical ya existente<sup>50</sup>.

Los músicos africanos absorbieron los elementos de la música occidental y experimentaron incluyendo ritmos y melodías africanas. El resultado del producto

---

<sup>48</sup> WACHSMANN, Klaus y COOKE, Peter. "África" en *The New Grove of Musics and Musicians*. Segunda Edición. Editado por Stanley Sadie. Londres [etc.]: Macmillan, 1998, p.151.

<sup>49</sup> *Íbid.*

<sup>50</sup> IMPEY, Angela, Popular Music in Africa, en STONE, Ruth M. (Editor). *The Garland encyclopedia of world music 1, África*. New York; London: Garland Publishing, 1998, pp. 416.

p.416.

fue, como ocurrió con la música popular occidental, dirigido a grandes audiencias<sup>51</sup>.

Esta música es a la que podemos referirnos como *popular music*, la que desarrolló estilos como el *soukous*, el *afrobeat*, el *highlife* o el *mbalax*, entre otros. Cada área geográfica, a la sombra siempre de sus tradiciones culturales, se inclinó por un estilo diferente.

A continuación hablaremos de manera general de los más representativos, aquellos que incluso fueron capaces de traspasar fronteras y darse a conocer a lo largo y ancho del planeta.

### 1.3 Géneros y estilos musicales

#### ***Griot*, los trovadores africanos**

Muchos países del África Occidental mantienen, desde hace siglos, una tradición musical en manos de una figura conocida como el *griot*, un músico-poeta itinerante que se encarga de transmitir la memoria de sus antepasados y el conocimiento de su pueblo de generación en generación.

Estos afamados músicos, configurados por castas, transmiten su oficio de padres a hijos, delegando en ellos el conocimiento de la historia y las tradiciones de su pueblo desarrollando una función similar al de los trovadores medievales. Su papel, siempre ligado a reyes y a familias nobles, era muy bien considerado debido a su relevancia social y cultural.

Los *griots* han dominado la creación musical de países como Mali, Senegal, Guinea, Gambia y Costa de Marfil con cantos sobre historia y derecho, filosofía y

---

<sup>51</sup> WACHSMANN, Klaus y COOKE, Peter. "África" en *The New Grove of Musics and Musicians*. Segunda Edición. Editado por Stanley Sadie. Londres [etc.]: Macmillan, 1998, p.151.

ciencia, o proverbios y fábulas<sup>52</sup>. Actualmente, la figura del *griot* sigue vigente y su música, su estilo vocal y su instrumentación han servido de base para la creación de música contemporánea en esta zona, con músicos tan reconocidos como Youssou N'Dour (Senegal), Salif Keita (Mali), Baaba Maal (Senegal) y Mory Kanté (Guinea)<sup>53</sup>.

El maliense Salif Keita, peculiar por su condición de albino y a la vez pertenecer a una familia de alto linaje, fue uno de los músicos más representativos que llegó a triunfar en occidente.

Comenzó su carrera musical en Le Super Rail Band Du Buffet Hotel De La Gare de Bamako en los años setenta y acabó convirtiéndose en la estrella musical de Mali<sup>54</sup>. En los años 80 se trasladó a París, lo que le permitió conseguir un contrato discográfico que terminó por llevarle a la fama internacional.

Por su parte, Mory Kanté dio el salto a occidente convirtiéndose en los años ochenta en uno de los primeros éxitos en la historia de la *world music*, con la pegadiza “Yéké Yéké”. Aunque los más puristas se lo reprocharon, Kanté les contestó diciendo que nunca antes una canción interpretada por un músico africano en su propia lengua había conseguido semejante éxito en las listas de discos de pop<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> CLARKE, Matthew. *Músicas del mundo: África*. Manzano Lizandra, Alberto, (tr.). Primera edición. Madrid: Celeste Ediciones, S.A., 1995, p.10.

<sup>53</sup> IMPEY, Angela, Popular Music in Africa, en STONE, Ruth M. (Editor). *The Garland encyclopedia of world music 1, África*. New York; London: Garland Publishing, 1998, p. 419.

<sup>54</sup> CLARKE, Matthew. *Músicas del mundo: África*. Manzano Lizandra, Alberto, (tr.). Primera edición. Madrid: Celeste Ediciones, S.A., 1995, p.66.

<sup>55</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, José María. *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 35.

### ***Mbalax***

El género musical *mbalax*, propio de países como Senegal, nació bajo la influencia de la música de los *griots* del África occidental. Se trata de una combinación de las melodías tradicionales, normalmente acompañadas de instrumentos como la kora (arpa-laúd), junto con los ritmos afrocubanos llegados a los puertos senegaleses desde el continente americano y que habían conseguido hacerse muy comunes entre el público senegalés.

Este estilo es conocido, además de por su nombre *mbalax*, por el nombre de afro-pop. Es una fusión que mantiene un ritmo acelerado y muy bailable y toma su nombre del ritmo ceremonial *wolof* (etnia senegalesa)<sup>56</sup>. Comenzó a desarrollarse en los años setenta, consiguiendo hacerse un hueco en el panorama internacional gracias al músico Youssou N'Dour.

Con su grupo, N'Dour ha participado en el festival WOMAD y ha conseguido incluirse dentro de las listas musicales de la MTV<sup>57</sup>. Pero, lo que para unos supone un gran avance de música africana hacia el mundo, para una parte de la crítica senegalesa N'Dour se ha dejado atrapar por las fauces de la occidentalización.

### **El *highlife* o el gusto por la vida**

En 1847, Liberia se constituyó como el primer país independiente africano, con el primer presidente de color. Esta nueva situación derivó en que la población, tanto antiguos esclavos como comerciantes, se acoplaron a un nivel de vida elevado, en el que disfrutaban del ocio como nunca antes lo habían hecho, tomando como modelo las costumbres de sus antiguos colonos.

---

<sup>56</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, José María. *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 44.

<sup>57</sup> CLARKE, Matthew. *Músicas del mundo: África*. Manzano Lizandra, Alberto, (tr.). Primera edición. Madrid: Celeste Ediciones, S.A., 1995, p.107.

Por las calles sonaba música de bandas, valeses, polcas, etcétera; lo que después derivó en el surgimiento de nuevos géneros interpretados por los grupos más humildes y que imitaban a éstos.

Estos estilos de música terminaron derivando en lo que se conoció como el *highlife*, término que hacía alusión tanto a un tipo de música como a un ideal de vida: “*highlife* significaba la buena vida imposible, la que llevaban los europeos en las ciudades de la Costa de Oro, a la que aspiraba la mayoría de la población africana”<sup>58</sup>.

El *highlife* se desarrolló entre los años treinta y sesenta del siglo XX en países como Ghana o Sierra Leona y se distribuyó una enorme cantidad de discos de este estilo por todo el territorio del África occidental. Se caracterizaba por tener un “ritmo bailable, una melodía atrayente, una armonía discreta, una divertida improvisación y un importante mensaje musical y verbal”<sup>59</sup>.

Con el empuje que la música *jùjú* nigeriana tuvo en los años setenta, el *highlife* perdió popularidad. Pero gracias al desarrollo del mercado de la *world music* y el movimiento de muchos artistas relevantes de *highlife* hacia Europa se consiguió un *revival* del género, retomando su lugar como uno de los estilos populares más influyentes del oeste de África<sup>60</sup>.

### ***Soukous*, una rumba de ida y vuelta**

El *soukous* es un estilo musical desarrollado entre los años cincuenta y sesenta que se caracteriza por combinar elementos de la rumba venida de Latinoamérica junto con ritmos tradicionales congoleños.

---

<sup>58</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, José María. *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p.51.

<sup>59</sup> AGAWU, Kofi. *Representing African Music. Postcolonial notes, queries, positions*. New York/London: Routledge, 2003, p.129.

<sup>60</sup> IMPEY, Angela, Popular Music in Africa, en STONE, Ruth M. (Editor). *The Garland encyclopedia of world music 1, África*. New York; London: Garland Publishing, 1998, p. 423.

La música de la República Democrática del Congo, antiguamente Zaire, ha tenido siempre un enorme impacto entre la música comercial producida en el África subsahariana y el estilo del *soukous* ha sido uno de los más relevantes.

Se formó a partir de la rumba latinoamericana que llegó a África (rumba que ya tomaba cosas de los ritmos africanos de los esclavos emigrados) y se renovó haciéndose propiamente zaireña. De ahí que este género también se conozca como rumba zaireña.

Los elementos que la definen son su interacción fluida de ritmos, sus solos de guitarra y sus suaves melodías<sup>61</sup>, con una fórmula pegadiza muy utilizada. En esencia, la rumba zaireña es la música más cercana al mercado de masas de todo África.

La banda Grand Kallé es considerada la primera agrupación de soukous en el Congo y el guitarrista, Franco Luambo, uno de los personajes más conocidos dedicados a este tipo de música. Franco supo reaffricanizar la rumba zaireña sin hacerle perder nunca su condición de músicaailable<sup>62</sup>.

También en la República Democrática del Congo destacó el músico Papa Wemba, quien perteneció a la orquesta Zaiko Langa Langa, una de las más conocidas del país.

### ***Jùjú*, los ritmos de Nigeria**

La música *jùjú* se encuadra dentro del territorio de Nigeria. Nació en la década de los treinta de mano de agrupaciones que combinaban voces, percusión, banjo y una especie de carraca. Los materiales armónicos y melódicos fueron tomados del

---

<sup>61</sup> IMPEY, Angela, Popular Music in Africa, en STONE, Ruth M. (Editor). *The Garland encyclopedia of world music 1, África*. New York; London: Garland Publishing, 1998, p. 423.

<sup>62</sup> *Ibid*, p.424.

folklore musical de la etnia yoruba, de himnos cristianos y de influencias de géneros contemporáneos<sup>63</sup>.

El nombre *jùjú* viene de la pandereta de la música yoruba, que se encontraba asociada con todo lo misterioso y lo esotérico. También era el término poco amistoso con el que los colonizados se referían a los colonizadores<sup>64</sup>.

La orquesta de la música *jùjú* alterna la instrumentación occidental con la nigeriana. Mientras las guitarras hacen el sustento armónico y una de ellas la melodía principal, los instrumentos de percusión siguen un sistema rítmico heredado de las músicas tradicionales nigerianas. La voz sigue el esquema de pregunta-respuesta<sup>65</sup>.

Uno de los máximos representantes de la música *jùjú* es King Sunny Ade, quien adaptó sus composiciones nacionales para conseguir el éxito internacional. Aunque este éxito le costó caro en su país, no se puede negar la enorme influencia musical que proyectó por todo el planeta.

### ***Afrobeat***

También en Nigeria, pero con otro estilo completamente diferente, hay que nombrar al músico Fela Kuti. Éste destaca por ser el máximo representante del *afrobeat*.

Es un género musical que fusiona la música negra americana con la música africana. Influenciado por varias formas musicales, el *afrobeat* goza de un ritmo (beat) muy marcado y repetitivo, una serie de improvisaciones y una agrupación instrumental generalmente de gran tamaño.

---

<sup>63</sup> WATERMANN, Christopher. "Jùjú" en *The New Grove of Musics and Musicians*. Segunda Edición. Editado por Stanley Sadie. Londres [etc.]: Macmillan, 1998.

<sup>64</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, José María. *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p.56.

<sup>65</sup> *Íbid.*

Fela Kuti hizo del *afrobeat* un medio populista para emitir mensajes políticos y decidió cantar en la lengua *pidgin*, lengua criolla que adapta palabras inglesas a una estructura gramatical africana. Esto hizo que fuera fácil traspasar fronteras y llegar a todo el público anglófono del continente africano<sup>66</sup>.

Aunque su actitud le trajo grandes problemas políticos, su interés renació de nuevo en los años noventa y su estela continua en la actualidad con alguno de sus descendientes, como Femi Kuti.

### ***Makossa***

El *makossa* es un ritmo camerunés que se hizo conocido gracias al músico Manu Dibango. Alejado de tópicos, Dibango tocaba el saxofón y se dedicaba a la música de jazz pero terminó encontrando una receta para mezclar su pasión por el jazz con los ritmos tradicionales de su país. La receta que le llevó al éxito internacional (de hecho, mucho más que nacional).

Cambió la sección rítmica de jazz por instrumentos electrónicos y dio una pulsación métrica constante sustentada en un ritmo de la región *douala*, conocido como *makossa* y que estaba inspirado en el sonido que emiten los animales cuando están en celo<sup>67</sup>.

Con este estilo, Dibango fue una de las primeras estrellas africanas en triunfar en Europa, quien además contribuyó a crear una imagen de la música africana eléctrica y moderna.

### ***Mbube, las voces sudafricanas***

La música zulú de Sudáfrica se caracteriza por emplear una forma musical *a capella* basada en el esquema pregunta-respuesta, un esquema muy típico de los

---

<sup>66</sup> CLARKE, Matthew. *Músicas del mundo: África*. Manzano Lizandra, Alberto, (tr.). Primera edición. Madrid: Celeste Ediciones, S.A., 1995, p.74.

<sup>67</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, José María. *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p.66.



géneros africanos pero que sin duda tiene su máxima representación en el sur del continente.

Desde los inicios del siglo XX esta forma vocal sin acompañamiento instrumental, muy arraigada también al himno cristiano, se dio a conocer por todo el mundo. La canción titulada *Mbube* (que significa león en zulú) consiguió ser el primer disco africano en vender más de 100.000 copias ya en el año 1939. Canción que fue posteriormente versionada en múltiples ocasiones y que consiguió también enormes éxitos<sup>68</sup>.

En los años sesenta, los norteamericanos Tokens se animaron a grabar su versión *The lion sleeps tonight* (1961), pero quien le dio un último empujón fue el grupo sudafricano Ladysmith Black Mambazo que grabó *Graceland* (1986) junto al músico Paul Simon. También Miriam Makeba, un icono de la música sudafricana y uno de los primeros éxitos de la *world music*, realizó su propia versión de la canción.

### ***Morna, llantos de mujer***

Junto con Miriam Makeba, Cesaria Évora es una de las mujeres más conocidas dentro del panorama musical africano. Proveniente de Cabo Verde, su estilo musical es la denominada *morna*.

La *morna* nació como expresión del sentimiento anticolonialista y como respuesta a la obstinada presencia portuguesa en las islas de Cabo Verde. Su instrumentación se funde entre los sonidos de la guitarra, el cavaquiño y el violín; y sus melodías se mueven entre tonalidades menores y un espíritu de tristeza ligeramente enlazado con el espíritu del fado portugués.

Cesaria Évora ha llevado por todo el mundo el espíritu de este género.

---

<sup>68</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, José María. *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p.37.

### **Otros géneros**

La lista de estilos musicales desarrollada anteriormente no es más que una pequeña muestra de algunos de los géneros más importantes del continente africano, pero muchos de ellos se quedan fuera. Las razones son múltiples. No se pretende hacer aquí un estudio monográfico sobre los estilos de música popular africana, sino presentar de manera sencilla aquellos estilos que servirán para este trabajo.

Faltan por nombrar géneros relevantes como el *palm wine*, género cercano al *highlife*; el *rai* de Algeria; el reggae; o las diferentes formas que el rap ha adoptado en el continente, como es por ejemplo el *hiplife* de Ghana.

## 2. TRANSCULTURACIÓN

### 2.1 Concepto de transculturación

Las conexiones entre culturas son inevitables. Las sociedades se relacionan entre sí, intercambian productos, conocimientos e ideas. Intercambian patrones culturales y también, por qué no, músicas.

Este contacto produce procesos de fusión y transformación de las culturas musicales, con lo que músicas surgidas en un determinado lugar terminan por difundirse y enraizar en otros espacios diferentes, dentro de un fenómeno que se conoce como transculturación.

La transculturación se entiende como un “acto de difusión que implica cambios formales, semánticos y funcionales como resultado de la propia constitución y dinámica interna del nuevo entramado cultural en el cual se ha producido la difusión”, según define Josep Martí<sup>69</sup>.

De una manera más sencilla, se asemeja al delicado proceso de trasplantar una planta de una maceta a otra<sup>70</sup>, cambio que siempre desencadena una transformación, en este caso de carácter cultural.

---

<sup>69</sup> MARTÍ, Josep. Transculturación, globalización y músicas de hoy. *TRANS-Revista Transcultural de Música* [on line], 2004 nº 8. [Consultado 7 agosto 2011]. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy>

<sup>70</sup> KARTOMI, Margareth. The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts en *Ethnomusicology*. Ed. En castellano Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos. En Cruces, Francisco (ed.) *Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, p.360.

La idea de transculturación es algo más compleja. Sugiere movimiento, un movimiento que tiene un punto concreto de partida y un punto de llegada, y también implica la idea de algo nuevo y diferente que se aporta a un contexto cultural distinto al de su surgimiento<sup>71</sup>.

Hay que tener en cuenta que los contactos culturales han existido a lo largo de toda la historia de la humanidad. Ciertamente es que, en la actualidad y bajo el fenómeno absorbente de la globalización, estos contactos se producen cada vez con más celeridad y son tan complejos que resultan a veces difíciles de analizar.

Pero aun así, entendiendo que la transculturación es un proceso íntimamente ligado a la naturaleza del ser humano, se puede decir, como defiende Kartomi, que hay una fuerte probabilidad de que todas las músicas sean síntesis de más de una influencia cultural porque la interculturalidad no es la excepción, sino la regla<sup>72</sup>.

En principio, cualquier música es susceptible de formar parte de un proceso de transculturación y de involucrarse en cualquier otra música. De hecho, así ocurre.

Pero este proceso, a simple vista sencillo, trae consigo una serie de resultados que pueden comportar grandes dimensiones. Bruno Nettl habla de diferentes respuestas que se pueden desarrollar como consecuencia del contacto cultural: la consolidación, la exageración, el abandono, la modernización o la occidentalización de la música, entre otros. Kartomi añade algunos como la transferencia de rasgos musicales o directamente el rechazo<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> MARTÍ, Josep. Transculturación, globalización y músicas de hoy. *TRANS-Revista Transcultural de Música* [on line], 2004 nº 8. [Consultado 7 agosto 2011]. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy>

<sup>72</sup> KARTOMI, Margareth. The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts en *Ethnomusicology*. Ed. En castellano Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos. En Cruces, Francisco (ed.) *Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, p.361.

<sup>73</sup> *Íbid*, p.367.

Aunque la mayoría de las culturas se comportan eminentemente de una manera conservadora, toda música tiene a priori posibilidades de ser aceptada (o, igualmente, de ser rechazada). Numerosos factores influyen en la resolución de este proceso.

Los medios de comunicación de masas, las innovaciones tecnológicas y los instrumentos electrónicos, así como las presiones económicas pueden servir como catalizadores de desarrollos como el de, por ejemplo, la adaptación de la música negra al gusto blanco para aumentar las ventas<sup>74</sup>.

Por el contrario, existen muchas otras formas musicales del África negra que no han sido objeto de interés por parte del público occidental.

Y es que en todo proceso de transculturación se debe contar con el factor semántico, ya que cualquier movimiento transcultural conlleva cambios de significado, acompañado también de cambios de funcionalidad.

Estos elementos tienen un importante poder a la hora de comprender cómo se interrelacionan unas músicas con otras en el panorama transcultural en el que se mueven. Y eso es lo que precisamente hace que el contacto cultural no se quede en un mero acto de difusión sino de transculturación.

Aunque estos procesos pueden darse a mucho niveles, existe en la actualidad un fenómeno ligado a la industria musical y a los medios de comunicación de masas por el cual se produce un gran número de ejemplos de transculturación. El fenómeno de la *world music* es, en este momento, uno de los más poderosos capaces de interrelacionar músicas de todo el mundo.

---

<sup>74</sup> GRAY, Eduard en KARTOMI, Margareth. The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts en *Ethnomusicology*. Ed. En castellano Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos. En Cruces, Francisco (ed.) *Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, p.377.

## 2.2 *World music*. África se abre al mundo

Actualmente, las aceleradas transformaciones que sufre el planeta debido al fenómeno de la globalización nos permiten acceder a las músicas de cualquier parte del mundo con sorprendente facilidad.

Internet, las nuevas tecnologías o los medios de comunicación de masas consiguen hacer de unas manifestaciones musicales propias de un pequeño grupo un gran concierto masivo o una grabación asequible para cualquier melómano.

Las músicas, por tanto, se mueven con enorme rapidez a lo largo y ancho de todo el mundo. Todo, o casi todo, puede ser escuchado. Todo, enmarcado dentro de un término amplísimo, casi un cajón desastre, como el de *world music*.

*World music* es un concepto relativamente joven (nacido en la década de los ochenta) que surgió como una etiqueta comercial del mercado discográfico con afán de hacer referencia en un principio a la música africana, pero que se diversificó después para referirse a las diferentes músicas del mundo.

El término se encuentra supeditado a diferentes connotaciones. Por un lado, su visión más conciliadora se refiere a la diversidad musical del planeta abarcando todas las regiones y culturas existentes. Por otro, como etiqueta comercial que es, hace referencia a toda la música no occidental, a aquella que no entraba en los cánones tradicionales, lo que en cierta manera termina minimizando su valor<sup>75</sup>.

Bohlman utiliza como metáfora la idea de un gran bazar en el que se encuentran mezclados productos tan diversos como el pop, el folk y la música clásica. Un

---

<sup>75</sup> IMPEY, Angela, Popular Music in Africa, en STONE, Ruth M. (Editor). *The Garland encyclopedia of world music 1, África*. New York; London: Garland Publishing, 1998, p. 418.

bazar al que siempre sitúa en un entorno urbano y que se rige únicamente por las leyes del mercado<sup>76</sup>.

Es un mercado que se ha visto apoyado por un creciente interés por nuevas músicas, entre ellas la africana, por parte de los circuitos de festivales de países de Europa, Asia y Norteamérica y, sobre todo, bajo la sombra del gigante mercado discográfico.

Así, si en la primera mitad del siglo XX la cultura africana tuvo un primer contacto con los países occidentales y se dejó impregnar de elementos que enriquecieron su música, no fue hasta las décadas de los años setenta y ochenta cuando comenzó a difundirse de manera internacional.

El disco *Graceland* (1986), de Paul Simon, en el que colaboró el grupo de músicos sudafricanos Ladysmith Black Mambazo, fue uno de los primeros en convertirse en un éxito mundial y abrió el camino a los músicos del continente africano para acercarse al público occidental. A ello le siguieron plataformas tan importantes como el festival WOMAD, apadrinado por el músico de rock Peter Gabriel<sup>77</sup>.

El apoyo que algunos músicos occidentales otorgaron para el desarrollo de la música africana fuera de sus fronteras fue tal que, sin duda, se debe reconocer que sirvieron de puerta para conectar un mundo con el otro.

El otro camino, mucho más largo y complejo, fue el que realizaron aquellos músicos africanos que llamaron directamente a las puertas de las discográficas

---

<sup>76</sup> BOHLMAN, Philip Vilas. *The study of folk in the modern world*. Indianapolis: Ed. Bloomington, Indiana University Press, 1988, p.122.

<sup>77</sup> IMPEY, Angela, Popular Music in Africa, en STONE, Ruth M. (Editor). *The Garland encyclopedia of world music 1, África*. New York; London: Garland Publishing, 1998, p. 418.

norteamericanas y europeas huyendo de un mercado discográfico africano con un escaso abanico de posibilidades<sup>78</sup>.

Ambos caminos, apoyados por el surgimiento de un movimiento globalizador en el que se promovía un ideal de *world music* rico y variado, permitieron que el pop africano se diera a conocer a nivel internacional.

Pero, como ya he apuntado antes, esta etiqueta ha terminado por referirse a un grupo de músicas al que en muchas ocasiones se le han asignado connotaciones negativas. Como comenta Josep Martí<sup>79</sup>, hablar de *world music* es hablar indirectamente de la música del Tercer Mundo y este ideal termina por formar parte de una concepción esencialista, nada beneficiosa, de la cultura.

Junto a esta división entre Primer y Tercer mundo que inevitablemente se ha asociado al término, se encuentran otra serie de efectos contraproducentes que terminan por desvirtuar la carga semántica inicial que se pretendía otorgar al término. *World music* se asocia con una tendencia a la exotización, a la infravaloración de determinados productos musicales y a la tergiversación de significados<sup>80</sup>.

El término no deja de estar supeditado a los intereses comerciales de un determinado sector de la población mundial y la criba que se realiza no es más que una selección dominada por el sistema capitalista.

La música africana que se comercializa en manos de grandes empresas debe cumplir una serie de requisitos que muchas veces no contemplan el desarrollo

---

<sup>78</sup> CLARKE, Matthew. *Músicas del mundo: África*. Manzano Lizandra, Alberto, (tr.). Primera edición. Madrid: Celeste Ediciones, S.A., 1995, p.27.

<sup>79</sup> MARTÍ, Josep. Mesa redonda World music, ¿el folklore de la globalización? en MARTÍ, Josep y MARTÍNEZ, Silvia. *Voces e imágenes de la etnomusicología actual: actas del VII Congreso de la SibE. Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Madrid: Ministerio de Cultura. Subdirección General de Museos Estatales, 2004, p.412.

<sup>80</sup> *Ibid*, p.415.



natural de las creaciones musicales en África. Por ejemplo, Francia ha sido el único país del mundo que ha aceptado incluir en su Top-10 canciones interpretadas por africanos en su propia lengua<sup>81</sup>.

Por otra parte, la imagen de tradición a la que se liga la *world music* es, en gran medida, creada por el mercado para atraer a los gustos locales. Así, algunos estilos han sido conscientemente “tradicionalizados” para reflejar movimientos nacionalistas y simbolizar una determinada unidad cultural<sup>82</sup> que conquiste al público por su carga simbólica y semántica.

La creciente demanda por una música africana “auténtica” por el mercado de la *world music* ha afectado profundamente la naturaleza de la producción musical, cuya construcción se envuelve, según Impey<sup>83</sup>, “en un complejo entramado de oportunismo y explotación, fantasía e imaginación, estilo y recolección, asimilación y apropiación”.

---

<sup>81</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, José María. *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p.29.

<sup>82</sup> IMPEY, Angela, Popular Music in Africa, en STONE, Ruth M. (Editor). *The Garland encyclopedia of world music 1, África*. New York; London: Garland Publishing, 1998, p. 418.

<sup>83</sup> Íbid, p.418. Traducción propia.

### 3. MÚSICA AFRICANA EN LOS MEDIOS RADIOFÓNICOS: *ÁFRICA PACHANGA*

Los movimientos transculturales han provocado un acercamiento por parte de la música africana al público español. Son cada vez más los festivales dedicados a promover los valores de la cultura africana, las veces que en algún programa de radio se puede escuchar este tipo de música o el espacio que dedican las tiendas de discos a una parte de este repertorio musical.

Aun así, existe un gran vacío dentro de los medios de comunicación y son pocos los que dedican un espacio únicamente a la difusión de este tipo de música. *África Pachanga* es uno de los pocos programas de radio especializado en dar a conocer la música africana al público español.

A continuación, desarrollo un análisis detallado de éste, definiendo sus características, ideas y realizando un estudio de su significado y su función social.

#### 3.1 Descripción del programa de radio *África Pachanga*

*África Pachanga* es un programa de radio en el que se emite música únicamente africana. El único en España que dedica la totalidad de su programación/contenido a este tipo de música. Se emite desde Radio Enlace y Radio Círculo, dentro de la Comunidad de Madrid, pero todos sus podcast se pueden encontrar en su página web en Internet.

*África Pachanga* se encuentra al cargo de Jesús Herranz, una apasionado de la música africana que, sin dedicarse profesionalmente al mundo radiofónico, lleva ya diez años al frente de este proyecto. Un proyecto que empezó a gestarse mucho antes, cuando Jesús Herranz comenzó a coleccionar en su discoteca privada discos

de música africana y que después se canalizaron en una propuesta firme de programa radiofónico.

Este programa, titulado *África Pachanga*, tiene como contenido potencial todas aquellas músicas populares que provengan del continente africano (principalmente del África negra) y que estén realizadas por africanos. Ésta es la propia definición que da su locutor a la hora de razonar la temática que prima en su programación.

Dentro de este espectro, que aunque a veces parece estrecho la existencia de este programa demuestra que es amplísimo; la música más escuchada dentro de *de África Pachanga* es aquella realizada en las décadas de los años sesenta y setenta. Se escuchan artistas históricos como Youssou N'Dour o Salif Keita que, según el propio locutor, nunca pasan de moda. Pero también se encuentran las últimas novedades discográficas, reediciones y recopilatorios.

### **Título**

El nombre del programa de radio, *África Pachanga*, sugiere ciertas connotaciones. En primer lugar, y la más evidente, ayuda al oyente a situarse en un espacio geográfico concreto, al menos virtualmente: el continente africano. En segundo lugar, puntualiza ciertas características que se dan en ese espacio.

La palabra *Pachanga*, como comenta el director del programa Jesús Herranz, pretende reivindicar la parte más festiva yailable de la música africana y, en general, de la vida en África.

Intenta proyectar así una visión positiva de un continente oscurecido por la imagen negativa que constantemente se ofrece de él en los medios de comunicación. Un continente lleno de vitalidad y alegría y donde la música forma una parte fundamental de su existencia.

Independientemente de esto, Herranz reconoce que en la palabra *Pachanga* hay un pequeño homenaje a uno de sus grupos favoritos, Mano Negra, el grupo que Manu Chao regentaba hace unos veinte años. La mezcla que realizaban de música latina, pachanga, rock y música árabe fue bautizada por ellos mismos como *patchanka*.

### **Objetivos temáticos**

El objetivo principal que persigue este programa de radio es dar a conocer música únicamente venida de África. Es un programa especializado, que da la espalda a las actuales y ya extremadamente comunes muestras de músicas del mundo en pro de ofrecer unos contenidos mucho más concretos.

Cuando surgió el programa, tres eran los pilares principales hacia los que se pensaba dirigir el contenido musical:

- En primer lugar, la intención era recuperar la historia de la música africana popular, haciendo un recorrido por los mejores músicos de esta cultura y centrándose en las décadas de los sesenta y setenta por ser ésta una etapa de rica producción musical en el continente africano.

A partir de este periodo, se podría realizar entonces un barrido temporal de la música producida en África, música que muchas veces ha sido continuada por los herederos de estos artistas primigenios de los años sesenta.

- En segundo lugar, pretendía atender a las últimas novedades discográficas del mundo de la música africana. Muchas de ellas responden a colecciones de recopilatorios o reediciones de canciones pasadas que aún siguen teniendo una vigencia en la actualidad.

- En tercer y último lugar, también se pretendía tener en cuenta y dar cabida a la música que actualmente se escucha en los países africanos, aquella que muchas veces no llega al continente europeo por encontrarse fuera de los patrones de la globalización. Aunque muchas de ellas terminan filtrándose hacia países occidentales, otras tantas apenas tienen repercusión fuera de su propio continente.

Sobre este último apartado deben puntualizarse varios aspectos. El propio locutor, Jesús Herranz, reconoce que ha sido el tema más difícil de alcanzar de los que aspiraba en un inicio por múltiples razones.

Según argumenta, la primera de ellas es que todavía hoy en la era de la globalización en la que todo parece estar conectado sigue siendo difícil acceder a determinados materiales, en este caso musicales. Desde Madrid, España, aún no se tiene acceso a mucha de la música que se graba y se escucha en los países africanos.

Por otra parte, otra de las razones que hacen complicado llevar a la radio estas músicas es la paulatina pérdida de calidad musical a la que se han visto sometidas las producciones musicales africanas. Me refiero a la negativa influencia que ha tenido en los países subdesarrollados la crisis del mercado discográfico.

Si la compra de discos en los países capitalistas es cada vez infinitamente más pequeña y la producción musical está sufriendo cada vez más restricciones, los países en vías de desarrollo se ven involucrados indirectamente en esta situación agrandándose aún más las repercusiones de la crisis.

Esto se ve en que las producciones deben ser entonces mucho más baratas, por lo que, por ejemplo, las habituales agrupaciones que incluían grandes bandas y secciones de vientos son ahora sustituidas por simples sonidos creados por ordenador.

Estas agrupaciones tan comunes en la década de los 70 han ido desapareciendo desde hace unos diez o quince años. Incluso, los estudios de grabación que contaban con bandas preparadas para los montajes, los llamados músicos de sesión, han ido prescindiendo de esta figura del músico hasta hacerlo desaparecer.

### **Fuentes**

Uno de los aspectos más interesantes, que merece la pena destacar, de la conformación del programa de radio es la obtención de las fuentes musicales. Éstas se consiguen únicamente de manera privada. Es decir, es el propio locutor el que obtiene los discos que después se van a emitir. La principal razón es la económica, ya que estamos hablando de una radio que goza de pocos recursos económicos.

Estos aspectos, así como los referidos a su organización, serán desarrollados más adelante. Aún así deben ser nombrados aquí para entender los criterios de selección de las fuentes sonoras que se retransmiten en el programa.

Como comenta el locutor Jesús Herranz, todos los discos que se escuchan en *África Pachanga* pertenecen a su colección personal. Se trata de una colección privada bastante amplia que se ha ido gestando desde mucho antes del comienzo del programa, simplemente debido al gusto personal del presentador.

Él mismo reconoce, por tanto, que el único filtro existente a la hora de seleccionar las fuentes musicales es su gusto personal. Las razones que da son principalmente económicas, como ya he comentado antes.

Debido a esta condición, unas músicas serán más predominantes que otras, e incluso algunas quedarán ignoradas. Herranz defiende que existen músicas africanas bastante comerciales que nunca han sido de su interés, aunque tengan un alto reconocimiento social. Por lo tanto, no han sido escuchadas en el programa de

radio. Sirva de ejemplo la última aparición de Salif Keita con un disco sobre *chanson française* al que ha decidido no prestarle atención.

Aún así, comenta que el acceso gratuito a ellas sería suficiente motivación para incluirlas dentro de los contenidos ofertados.

En relación a las novedades discográficas que van apareciendo, el acceso a ellas también se ve condicionado por cuestiones económicas principalmente. De ahí que el locutor vuelva a defender que la selección de los nuevos materiales que se van incorporando a la discoteca se rija únicamente por unos criterios personales.

### **Contenidos del programa**

Una vez descritos los objetivos temáticos que se pretendían abordar en el programa y la forma de obtención de las fuentes sonoras, se puede establecer un contexto en el que enmarcar los contenidos sobre los que versa el programa.

Los anteriores aspectos descritos ponen de manifiesto una serie de condicionantes, e incluso podríamos decir inconvenientes, que implican una manera de encauzar el contenido que se puede incorporar a *África Pachanga*.

Los objetivos iniciales se ven restringidos a un ámbito de actuación más pequeño. La falta de medios económicos para acceder a una discografía más o menos completa de la música africana y la dificultad para acceder a las últimas creaciones musicales que se mueven por los países africanos han llevado a Jesús Herranz a centrarse, sobre todo, en hacer un recorrido musical por distintas épocas.

Si la música de las décadas de los sesenta y setenta es tratada con mayor insistencia que las posteriores, esto responde principalmente al gusto del propio locutor y a que éstas son las más abundantes dentro de su discografía.

También, la presencia continuada de música de algunos artistas en concreto dentro de las diferentes sesiones del programa hace determinar el grueso del contenido de *África Pachanga*. Aun así, Jesús Herranz puntualiza que tampoco es partidario de obtener toda la discografía completa de un determinado músico o grupo porque prefiere alejarse de la homogeneidad. La riqueza musical la consigue poco a poco, mediante la adquisición paulatina de nuevas grabaciones musicales.

Para conocer en mayor profundidad y de manera más concreta cuáles son los contenidos que se emiten en el programa de *África Pachanga*, adjunto en los anexos una serie de fichas de análisis de cada uno de los programas escuchados.

Esto, realizando una comparativa, permite establecer una serie de generalidades que pueden considerarse las características principales del programa de radio:

- Predomina la aparición de figuras universales de la música africana, músicos que se han dejado llevar por las necesidades del mercado discográfico occidental y que han sido bien acogidos en los países desarrollados.
- Son especialmente relevantes, se podría decir, los clásicos. Aquí se engloban todos aquellos músicos que destacaron en las décadas de los sesenta y setenta pero que siguen siendo escuchados y considerados de actualidad, muchas veces debido a la función que representan socialmente.

Estos artistas, entre los que se puede nombrar a Salif Keita, Youssou N'Dour o Fela Kuti, se encuentran indisolublemente ligados a una incidencia social, cultural o política por el papel que cumplieron como embajadores de la cultura africana.

Los significados que la cultura occidental asocia a las creaciones de estos músicos son mayoritariamente extramusicales y quizás por ello sean también los más escuchados.



- El repertorio musical es esencialmente vocal e instrumental, en el que se presentan estilos propios de la música popular africana. Resulta común, por tanto, escuchar una instrumentación moderna donde aparecen guitarras e instrumentos electrónicos combinados con algunos de carácter más tradicional. Por ejemplo, la kora, el arpa-laúd predominante en la costa oeste de África, ha sabido adaptarse muy bien al gusto occidental con músicos como Alí Farka Touré y Toumani Diabaté.
- Por lo general, no se encuentran músicas pertenecientes a la parte más septentrional del continente. La música árabe queda aquí apartada, dejando un espacio más amplio para las creaciones del África central y meridional.
- Se tienen muy en cuenta los diferentes estilos y géneros musicales, identificándolos en cada momento con la idea de ofrecer una información adicional al oyente pero de carácter básico.

Aparecen géneros como el *highlife*, el *soukous* o la rumba congoleña, el *mbalax*, el *afrobeat* o la música *jùjú*. Estos géneros ya han sido descritos con anterioridad, por lo que no es necesario detenerse en definirlos.

- Aún así, predomina un determinado tipo de formas musicales que aparece en la programación con mucha asiduidad. Es el caso, por ejemplo, del *afrobeat*, género muy recurrente debido principalmente a los gustos del propio presentador del programa.
- Por último, también es frecuente escuchar una serie de grupos que, aunque formados por africanos, se encuentran instalados en países occidentales. Son pertinentes debido a que se mueven en una línea estilística semejante a los grupos establecidos en África. Sirva como ejemplo la banda neoyorquina Kokoló, a la que se ha cedido un amplio espacio dentro de la programación (ya sea en 2006 como en 2011).

### **Estructura y organización del programa**

*África Pachanga* tiene una estructura formal muy homogénea, que se mantiene casi intacta desde sus inicios. Prueba de ello es, por ejemplo, la sintonía de apertura del programa, la pieza *Heygana* de Alí Farka Touré (The River, 1990). Ésta se ha mantenido desde el comienzo del proyecto hace ya más de diez años y pocas veces se escucha otra cosa en la cabecera del programa, a no ser que exista una razón especial.

Como excepción, puedo poner como ejemplo el programa del 16 de Mayo de 2011 en homenaje a los treinta años de la muerte de Bob Marley. Aquí, el presentador consideró más relevante comenzar la sesión con una pieza del músico jamaicano.

El grueso del programa está integrado principalmente por piezas musicales intercaladas con la locución de Jesús Herranz (una locución curiosamente realizada siempre en primera persona del plural) con la que se presentan las pistas y se hacen comentarios explicativos sobre ellas.

En muchas de las grabaciones analizadas, el comienzo del programa trata de atraer al oyente con alguna novedad discográfica o algún tema que se encuentre de actualidad por alguna razón. En gran parte de las ocasiones se trata de la presentación de un nuevo disco sacado a la venta con, más o menos, actualidad. Éste servirá, entonces, de tema principal o incluso de hilo conductor del programa.

El locutor reconoce que ésta es normalmente su manera de trabajar, aunque también es importante destacar que muchos de los programas escuchados se rigen por otra serie de temas.

Resulta muy habitual escuchar programas en los que su contenido tiene como común denominador un determinado género, ya puede ser la música *afrobeat*, el

*soukous* o el funk. Así, la casi una hora de duración que tiene el programa muestra distintas piezas dentro de un mismo estilo musical.

En otros casos se trata de una cuestión geográfica y entonces lo que prima es la música de un determinado país, atendiendo a diferentes músicos o grupos musicales y también a diferentes periodos temporales. Esto sirve para mostrar un panorama musical general de una determinada zona geográfica.

Otro de los aspectos que pueden servir para articular el contenido del programa es el de tomar a un artista como punto de partida y realizar un recorrido de su obra a lo largo de la historia.

Con todo, se ve una homogeneidad pretendida en todas las posibilidades de organización temática aquí descritas. Pero una homogeneidad que en algunas ocasiones se rompe debido a la inclusión de otros temas que se alejan del inicial que, como dice Herranz, “muchas veces no tienen nada que ver con el tema”.

Ambos criterios utilizados conjuntamente dan coherencia y a la vez variedad a la programación, dos elementos necesarios para realizar un buen trabajo radiofónico.

### **Grabación y edición**

La retransmisión de *África Pachanga* se realiza en diferido. Esto se debe a que, actualmente, el mismo programa es emitido por dos radios distintas – Radio Círculo y Radio Enlace, de las que hablaré a continuación -, y en un espacio temporal de diferencia de apenas unos días, y resulta imposible una retransmisión en directo.

La manera de trabajar de Jesús Herranz consiste en realizar la grabación en diferido en el estudio de Radio Círculo, para después enviarla a Radio Enlace. De manera paralela, también sube el programa a un portal gratuito de Internet.

En primer lugar, cabe destacar que el protagonista al que me estoy refiriendo no es un profesional de los medios de comunicación, su dedicación profesional bien poco tiene que ver con ello. Los conocimientos radiofónicos que tiene han sido adquiridos en muchos casos de manera autodidacta o gracias a la ayuda de alguno de los técnicos que le enseñaron aspectos básicos de grabación.

Se encarga de grabar 52 minutos de programa en formato wav, que posteriormente edita en Audacity (cortando o modificando lo que sea necesario) y comprime en mp3 para poder subir el podcast a la web. Este método de trabajo es el que utiliza desde 2006, cuando Radio Enlace pasó de las grabaciones en cinta de cassette a digital.

Ahora, debido a los medios de Radio Círculo, es allí donde se lleva a cabo la grabación.

El cambio de ubicación también ha traído consigo otra manera de hacer el programa. Si antes, en Radio Enlace, existía la posibilidad de hacerlo en directo, ahora esta opción queda descartada. Aún así, Herranz reconoce que le gustaba mucho más: “Tiene el encanto del directo”.

También, en la actualidad, y con la soltura que ha ido cogiendo a lo largo de estos años al frente del micrófono, ha optado por dejar de lado la lectura de un guión establecido y llevar un sencillo esquema de los temas a tratar.

Jesús Herranz confiesa que realiza esta labor sin ninguna pretensión y manteniendo ese aire de aficionado que poco a poco se ha ido perdiendo y que, mientras pueda, seguirá al frente del programa *África Pachanga*.

### **Características de Radio Enlace y Radio Círculo**

Radio Enlace es una radio comunitaria de la Comunidad de Madrid que lleva más de veinte años en funcionamiento (desde 1989) y que tiene su sede en el barrio de Hortaleza.

Se caracteriza por ser una radio asociativa con fines culturales y sociales, sin ánimo de lucro. Su naturaleza altruista tiene como único principio el respeto a los derechos humanos. Como ellos mismos se definen, componen una radio social que entiende este medio de comunicación como un medio de participación ciudadano<sup>84</sup>.

Su estructura se sustenta mediante la cuota de sus socios principalmente, así como de pequeñas subvenciones públicas que les otorgan algunas entidades. Cuentan con otras fuentes de financiación adicionales, como son la venta de lotería de Navidad y las recaudaciones de algunas fiestas organizadas con el fin de darse a conocer y obtener apoyos económicos.

A pesar de regirse dentro de los estatutos de una asociación, no tienen el reconocimiento legal como radio, cosa que ocurre con muchas de las radios comunitarias. Esto se debe a que la propia Comunidad Autónoma no les da licencia de emisión. Se trata de un problema legal complejo ya que, a pesar de que existe una Ley General de Comunicación Audiovisual de carácter estatal desde hace un año que reconoce a las radios comunitarias<sup>85</sup>, ésta debe ser desarrollada por las Comunidades Autónomas.

En este caso concreto, sería la Comunidad de Madrid la que debería encargarse de tal gestión pero hasta el momento, como comenta Jesús Herranz, sólo ha reconocido a aquellas radios que dependen de la administración y a las radios comerciales con ánimo de lucro.

---

<sup>84</sup> Radio Enlace. Asociación Cultural Taller de Comunicación Radio Enlace. [Consultado 7 julio 2011] Disponible en <http://re.urcm.net/spip.php?article213>

<sup>85</sup> Ley General de Comunicación Audiovisual. Boletín Oficial de Estado, 1de abril de 2010

Por lo tanto, esta radio comunitaria a la que me estoy refiriendo y otras tantas aún se encuentran en un limbo legal difícil de resolver.

Jesús Herranz comenta que es común que cada cuatro o cinco años Radio Enlace reciba una orden de cierre, que al final es revocada gracias a la defensa que ofrecen asociaciones como la Unión de Radios Libres y Comunitarias de Madrid (URCM)<sup>86</sup>.

Esta situación aquí descrita entra en contradicción con las subvenciones ocasionales que Radio Enlace recibe del Ayuntamiento de Madrid para realizar actividades, cursos de radio, etcétera.

Las características de Radio Círculo son completamente distintas. Se trata de una radio que depende del Círculo de Bellas Artes y que recibe sus fondos por esta fuente.

En el Círculo de Bellas Artes existe una persona encargada de la radio, así como un par de técnicos encargados del control de sonido. Los responsables de cada programa realizan su trabajo, al igual que ocurría en Radio Enlace de manera totalmente altruista. Además, tienen total independencia en cuanto al contenido.

Las posibilidades que ofrece Radio Círculo a su favor se centran sobre todo en cuestiones técnicas, ya que los medios que tiene son mucho mayores. Financiada por el Círculo de Bellas Artes, cuentan con equipos y dos salas de grabación para retransmitir en directo y en diferido.

---

<sup>86</sup> La URCM lucha, entre otras cosas, por defender la necesidad de dar carta de legalidad a la realidad de la radiodifusión social.

### **Características de la retransmisión por Internet. Los podcast**

*África Pachanga* tiene una página web, <http://africapachanga.podomatic.com>, que ofrece información sobre los contenidos del programa de radio, su director, el horario de retransmisión y las características de cada sesión.

Aquí se puede encontrar una pequeña descripción hablando de lo que trata la sesión, así como el título y el autor de todas las canciones incluidas. Se acompaña de imágenes que, por lo general, pertenecen a las carátulas de los discos de los que trata cada programa.

Además, esta página web se suma a las nuevas vías de la radio on line incluyendo los podcast del programa, para poder escucharlos en cualquier momento con hacer un solo click en el enlace o descargándolos de la red.

Podomatic permite subir gratuitamente hasta un total de 500 Mb, lo que se traduce en unos quince programas de una hora de duración aproximadamente. Por lo tanto, el funcionamiento consiste en que cada semana que se sube uno nuevo y el más antiguo desaparece.

Aunque la página web no tiene un contador de visitas, sí existe un control para conocer cuántas descargas se realizan. Esta herramienta es una de las pocas con las que podemos contar para realizar un estudio del público receptor de este programa, punto que se desarrolla a continuación.

### **Público**

Una vez analizadas las características internas del programa de radio, cabría hacer un acercamiento a uno de los elementos fundamentales, que no se puede dejar de lado, dentro del proceso de comunicación: el receptor.

En este caso, conocer el receptor, la audiencia de *África Pachanga*, resulta sumamente complicado. Como hemos visto, se trata de un programa de radio que

se emite por unos canales de comunicación muy reducidos. No se encuentran adscritos al Estudio General de Medios (EGM) que determina el público receptor de los medios de comunicación, por lo que resulta imposible obtener datos que informen sobre la cantidad de personas que escuchan este programa de radio.

Se pueden tener en cuenta, como simples referencias, el ámbito de extensión geográfica de las propias radios y las descargas que se realizan desde Internet. En este caso, la página web es la única fuente de la que podemos tomar datos numéricos, ya que se conoce el número de descargas mensuales que se producen: alrededor de 500 y 600 al mes.

Hasta el momento, ésta puede ser la fuente más fiable para conocer una parte de la audiencia pero será imposible determinar un número estimativo en el que se engloben los oyentes de ambos espacios.

### 3.2. Análisis de *África Pachanga*

Durante los diez años que lleva funcionando *África Pachanga* ha habido una paulatina evolución en el programa de radio, incluyendo progresivos cambios pero manteniéndose fiel a sus principios básicos y a sus propuestas de contenido.

Es una radio en la que se puede escuchar lo más relevante de la música popular africana, los músicos más reconocidos a nivel internacional, pero que también goza de personalidad propia incluyendo aspectos poco comunes y algo más alejados de la manida etiqueta de la *world music*.

A lo largo de su trayectoria en las ondas, se ha mantenido fiel a la retransmisión de un determinado repertorio, centrándose en un pequeño campo de actuación limitado geográficamente por las fronteras del continente africano y estilísticamente por un determinado tipo de géneros musicales.



Estos elementos lo hacen diferente en comparación con la mayor parte de la oferta musical de los medios de comunicación.

El panorama radiofónico actual no contempla, o al menos no se encuentran de manera habitual, formatos tan específicos como éste. Influenciados por el mercado discográfico, los programas que emiten música por la radio están encorsetados en unos patrones muy estables, estandarizados y repetitivos, que les hacen capaces de dirigir las diferentes pautas de preferencias musicales<sup>87</sup>.

Precisamente, los programas más alejados de estos modelos son aquellos que pertenecen a pequeños grupos de comunicación, e incluso de carácter independiente, en los que se abarcan temáticas más específicas.

En relación a la temática que aquí nos atañe, cabe decir que prácticamente no se encuentran en España más programas radiofónicos con este mismo perfil<sup>88</sup>.

El programa versa sobre música africana pero se centra únicamente en el repertorio popular de los últimos cincuenta años. Este parámetro (intencionado o no) sirve para transmitir una visión de África más moderna, desarrollada y en creciente evolución.

Esto, a la vez, conlleva a facilitar una identificación del oyente; un oyente occidental normalmente más que acostumbrado a la música popular urbana. Esta música africana, sin duda, se encuentra mucho más cercana al público occidental porque, en muchos casos, se ha visto envuelta en procesos transculturales que han servido para llegar mejor a este grupo de población por medio de la globalización.

---

<sup>87</sup> GÓMEZ VARGAS, Héctor. Los usos sociales de la radio. Que no pare la música. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, año/vol. VI número 16-17. Universidad de Colima. Colima, Méjico: 1994, p.288.

<sup>88</sup> *África Musical*, programa de Radio Pimienta (La Orotava, Tenerife), tiene un formato similar que debería ser estudiado en futuras investigaciones.

Prueba de ello es que la gran mayoría de la música escuchada en *África Pachanga* puede clasificarse dentro de dos principales grupos. El primero de ellos abarca a todos aquellos músicos africanos que han sido demandados por la industria musical occidental (normalmente porque han sido vistos con objetivos económicos). El segundo, y no tan alejado, abarcaría a los africanos que ya afincados en países del mundo desarrollado han continuado realizando creaciones artísticas con estilos similares.

Aunque el director de *África Pachanga*, Jesús Herranz, no hablara de este segundo grupo como objetivo de su trabajo; el análisis de la programación pone de manifiesto la inclusión de estos grupos musicales que, teniendo raíces africanas, se encuentran sumergidos en culturas muy diferentes (por ejemplo, la banda neoyorquina Kokoló).

Aceptando éstos también como grupos de música africana, es necesario volver a recordar la idea de Agawu<sup>89</sup> de que la música africana abarca un repertorio potencial. Las fronteras terminológicas se diluyen y se encuentran en continuo cambio.

---

<sup>89</sup> AGAWU, Kofi. *Representing African Music. Postcolonial notes, queries, positions*. New York/London: Routledge, 2003, p.xiv.

## CONCLUSIONES

La presencia de la música africana en España es un fenómeno actual, pero para nada novedoso. Ya desde el siglo XVI, debido a la evidente proximidad geográfica, se registra la estancia de grupos africanos en la península que, sin duda, dejaron un legado cultural y artístico importante<sup>90</sup>.

Desde entonces, la aplicación de estereotipos o el establecimiento de grupos identitarios ha permanecido hasta nuestros días, aunque sufriendo constantes variaciones.

El actual fenómeno de la globalización lleva a escena nuevas realidades sociales enormemente complejas, envueltas muchas veces en un entramado repleto de imbricaciones sociales, económicas o políticas que hacen de las expresiones culturales unas manifestaciones difíciles de analizar.

En un mundo en el que todo parece estar conectado, no es extraño encontrar en nuestro dial de la radio un canal dedicado a ritmos latinos como la samba, la rumba, la bachata o cualquiera de tantos; o en el programa del festival musical de la ciudad un espacio dedicado a la música africana.

Esto puede ser, para muchos, razón suficiente para cambiar el dial. Pero para otros, al contrario, la diferencia puede producirles cierta curiosidad.

Sean cuales sean los intereses individuales, es evidente la notable presencia y aumento de nuevas realidades musicales en las sociedades occidentales dentro de las denominadas músicas del mundo (*world music*).

---

<sup>90</sup> MARTÍN CASARES, Aurelia y BARRANCO, Marga G. The musical legacy of black Africans in Spain: A review of our sources. *Anthropological Notebooks*, 2009, nº15/2, p.52.

En este sentido, tres son los parámetros fundamentales que se deben destacar para comprender la relevancia de este fenómeno: la relación entre globalización y localismo, la resemantización o cambio de significados de la música debido a la transculturación, y la recepción social positiva o negativa que pueda conllevar.

#### 4.1. Globalización/localismo

“La globalización del mundo actual ha traído consigo la necesidad de acercar dialógicamente perspectivas intelectuales para crear las condiciones de posibilidad de una comunicación intercultural, sin anular sus diferencias”<sup>91</sup>. Según Pelinski, el aperturismo al que se abraza la globalización pretende apoyar un sistema en el que tengan cabida todas las culturas de manera igualitaria.

Evidentemente, aunque el desarrollo moderno no suprime las culturas populares<sup>92</sup>, éstas son enormemente modificadas por un maleable sistema global.

El mensaje al que se adscribe el fenómeno de la globalización reza que “todas las culturas han de ser iguales en su derecho y ejercicio de la diferencia”<sup>93</sup> pero cuando las músicas viajan de unos lugares a otros, no todas lo hacen con la misma equidad.

La música que se comercializa como *world music* debe encuadrarse dentro de un determinado producto de consumo y debe satisfacer unas expectativas del público occidental, supeditándose a una infraestructura comercial y a unos mismos

---

<sup>91</sup> PELINSKI, Ramón. *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal D.L., 2000, p.161.

<sup>92</sup> *Íbid*, p.19.

<sup>93</sup> MARTÍ, Josep. *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallés: Deriva, 2000, p.137.

códigos estéticos<sup>94</sup>. De ahí que las tecnologías de grabación y reproducción que nos acercan estilos distantes los vuelvan fácilmente asimilables al someterlos a un gusto regido por los mismos patrones<sup>95</sup>.

La música africana que llega a España por los cauces de la globalización (que es su gran mayoría) también ha pasado por este tipo de filtros, y mucho más si en ella intervienen los grandes medios de comunicación.

El programa radiofónico de música *África Pachanga*, bastante alejado de los cánones comerciales, pero inevitablemente ligado a ellos, presenta una serie de elementos en los que se ponen de manifiesto las poderosas prácticas globales.

El producto musical mayoritario que prima en el contenido del programa es un producto envuelto en la etiqueta de la *world music*. Esto se debe a que las fuentes musicales africanas a las que tiene acceso un ciudadano medio español son, en su mayoría, las que entran en los circuitos comerciales.

Pero cabe cuestionarse que todo lo que llega a nuestros oídos no es todo lo que hay.

Resulta interesante detenerse a observar cómo se combinan las relaciones globales con las locales en una especie de red, de telaraña cultural.

Se crea una relación dialéctica entre globalización y localismo donde ambos conceptos pueden convivir pacíficamente dentro de un mismo espacio. Como dice

---

<sup>94</sup> *Íbid*, p137.

<sup>95</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 1997, vol. III número 5. Colima, Méjico: Universidad de Colima, pp.109-128.

Pelinski<sup>96</sup>, “el postmodernismo desencadena el poder de lo local, regional, idiosincrático para homogeneizarlo globalmente bajo la forma de *world music*”.

Para comprender mejor esta idea, basta con imaginar un músico situado en cualquier punto del mundo (por ejemplo, Mali) que es absorbido y transformado bajo unos parámetros comerciales y trasladado a otro punto del planeta (por ejemplo, España), mostrando allí su nueva música.

El contexto, el significado y todos los elementos que componen su música han cambiado radicalmente y nunca serán entendidos de la misma forma que lo fueron anteriormente.

Esto es, más o menos, a lo que se refiere Martí<sup>97</sup> cuando dice que las manifestaciones sonoras de cualquier parte del planeta son descontextualizadas y fagocitadas dentro de un entramado ideológico y comercial en el que lo que menos importa son las personas.

Priman las jerarquías y las músicas se entienden formando parte de un gran paquete de la producción simbólica del Tercer Mundo, que siempre ocupará dentro de la escala de valores occidental una posición de inferioridad<sup>98</sup>.

Pero este movimiento musical que permite la globalización, en definitiva, no es más que un trasplante (del que hablaba Kartomi al referirse al concepto de transculturación) de un pequeño espacio local a un nuevo escenario, también local. Únicamente el medio que conecta a ambos es global.

---

<sup>96</sup> PELINSKI, Ramón. *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal D.L., 2000, p.287.

<sup>97</sup> MARTÍ, Josep. Mesa redonda World music, ¿el folklore de la globalización? en MARTÍ, Josep y MARTÍNEZ, Silvia. *Voces e imágenes de la etnomusicología actual: actas del VII Congreso de la SibE. Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Madrid: Ministerio de Cultura. Subdirección General de Museos Estatales, 2004, p.413.

<sup>98</sup> *Íbid*, pp.416-417.

Esto es, no existe nada más local que un pequeño grupo de música de la ciudad de Bamako (Mali) que acompaña a Salif Keita en un concierto, ni nada más local que una pequeña radio comunitaria del barrio de Hortaleza de Madrid.

Ambos puntos del planeta terminan por conectarse gracias a una estructura global sumamente compleja, pero que en ningún momento consigue absorber en su totalidad su característico localismo.

Como defiende Pelinski, a pesar de la integración global, las identidades locales no desaparecen. Las identidades territorializadas en perspectivas locales tienen la posibilidad de abrirse a las identidades diaspóricas que les ofrece la globalización<sup>99</sup>.

## 4.2. Resemantización

La música no es meramente sonido. Eso defiende John Blacking<sup>100</sup> cuando pretende explicar que es necesario entender la significación de la música dentro de un contexto. Y el contexto es el principal elemento que se sitúa en el punto de mira al estudiar procesos de transculturación musical.

Entendiendo que ningún significado musical es absoluto<sup>101</sup>, éste se ve condicionado por el contexto en el que se desarrolla la música; y su valoración se debe, en su gran mayoría, a los procesos extramusicales a los que se encuentra supeditada.

---

<sup>99</sup> PELINSKI, Ramón. *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal D.L., 2000, p.287.

<sup>100</sup> BLACKING, John. El análisis cultural de la música. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, p.197.

<sup>101</sup> *Íbid*, p.119.

Cabe preguntarse, entonces, en qué medida el contexto y los elementos extramusicales influyen en las músicas sometidas a procesos transculturales. O de otra forma, en palabras de Blacking, “dado que la música no puede expresar nada extramusical, a no ser que la experiencia a la cual se refiere ya exista en la mente del oyente, ¿puede comunicar algo en absoluto a mentes no preparadas o no receptivas?”<sup>102</sup>.

¿Cómo recibe el público español una música ajena a su cultura, con la que apenas comparte características rítmicas o melódicas, y mucho menos lingüísticas? ¿Qué significados puede atribuir este oyente occidentalizado a una música cargada de valores semánticos muy alejados de su realidad cultural?

Si, como dice Kartomi<sup>103</sup>, la transculturación se produce sólo cuando un grupo de personas selecciona nuevos principios conceptuales o ideológicos organizadores – musicales y extramusicales- para adoptarlos, entonces se puede hablar en este ejemplo de que ha habido una transculturación en dos niveles: uno afecta al emisor y el segundo al receptor.

El producto musical que escucha el oyente venido de África ha sido, generalmente, creado o, en parte, moldeado por la industria discográfica occidental. El emisor se ha sometido (consciente o inconscientemente) a un proceso de transculturación que le lleva desde su origen africano hasta un destino occidental y en el que indudablemente ha habido un cambio conceptual e ideológico.

---

<sup>102</sup> *Íbid*, p.80.

<sup>103</sup> KARTOMI, Margareth. The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts en *Ethnomusicology*. Ed. En castellano Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos. En Cruces, Francisco (ed.) *Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, p.378.



En muchos casos, la música africana que se transmite a través de la denominada *world music* se adscribe a ideales sociales o políticos, como pudo ser en su momento la promoción del panafricanismo.

Por otra parte, el receptor también se ha encontrado inmerso en un proceso transcultural en el que adopta nuevas músicas cargadas de nuevos conceptos extramusicales. Aunque novedosas para él, carga a las músicas que escucha de significados. Significados muy diferentes a los iniciales pero que sirven para aceptar un nuevo repertorio musical.

Este proceso de cambios de significados, conocido como resemantización o resignificación, se produce de manera inevitable dentro de los fenómenos de transculturación porque, como decía Blacking<sup>104</sup>, la música se entiende cuando se entiende su significación dentro del contexto en el que se realiza.

#### 4.3. Recepción. Aceptación social o rechazo

Las sociedades tienden a crear unas conductas culturales determinadas y, en cuanto a los comportamientos musicales, terminan por crear unas expectativas receptoras de escucha.

Según comenta Gonzalo Abril, los oyentes se acostumbran a escuchar de una cierta manera. Esto genera ciertos formatos de escucha que hay que ver desde el punto de vista de la lógica de la funcionalización industrial y mercantil<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> BLACKING, John. El análisis cultural de la música. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, p.197.

<sup>105</sup> ABRIL, Gonzalo. Mesa redonda World music, ¿el folklore de la globalización? en MARTÍ, Josep y MARTÍNEZ, Silvia. *Voces e imágenes de la etnomusicología actual: actas del VII Congreso de la SibE. Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Madrid: Ministerio de Cultura. Subdirección General de Museos Estatales, 2004, p.420.

El mercado de la *world music* ha conseguido hacer llegar un producto musical externo que nunca antes se había codeado con el mercado discográfico del pop. Las *músicas étnicas*, como a veces se las llama, o las músicas del mundo, han alcanzado un pequeño público occidental interesado en nuevos patrones culturales.

En ocasiones, el poder y el prestigio han servido como factores de penetración ideológica y cultural<sup>106</sup> y, en otros casos, no se ha conseguido tal acercamiento. El contacto entre culturas implica, inevitablemente, un choque, siempre conflictivo en un primer momento, entre diferentes manifestaciones musicales. Este contacto deriva, de una manera lógica, en procesos de transculturación que pueden conllevar resultados tan dispares como la aceptación o el rechazo<sup>107</sup>.

Los procesos de transculturación provocan con extrema facilidad el surgimiento de patrones de rechazo en contra de la innovación que representan, unos patrones cuya razón de ser no siempre se debe a cuestiones intrínsecamente musicales, sino que recaen, precisamente, muy a menudo en razones de identidad<sup>108</sup>.

Estos patrones de rechazo pueden deberse a múltiples causas. Entre ellas, Kartomi<sup>109</sup> distingue las siguientes:

---

<sup>106</sup> CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU, 2003, p.243.

<sup>107</sup> KARTOMI, Margareth. The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts en *Etnomusicology*. Ed. En castellano Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos. En Cruces, Francisco (ed.) *Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, p.367.

<sup>108</sup> MARTÍ, Josep. Transculturación, globalización y músicas de hoy. *TRANS-Revista Transcultural de Música* [on line], 2004 nº 8. [Consultado 7 agosto 2011]. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy>

<sup>109</sup> KARTOMI, Margareth. The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts en *Etnomusicology*. Ed. En castellano Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos. En Cruces, Francisco (ed.) *Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, p.367.

- Por resistencia emocional al préstamo
- Por interés de mantener la pureza
- Por orgullo etnocéntrico

Se pueden destacar otras razones de tipo comercial, pero en las que, creo, también subyace un trasfondo etnocéntrico heredado de posturas coloniales aún latentes.

Es el hecho de vender determinadas músicas etiquetándolas con términos “aperturistas”, que abogan por la interculturalidad pero que en el fondo toman únicamente las connotaciones negativas de la globalización: venden un producto occidental disfrazado con tintes globales. Disimulan su etnocentrismo comercial ocultándolo con pequeños retoques.

Por ejemplo, la idea que muestran ciertos medios sobre lo que es la música negra condiciona la concepción que el público se hace de ella.

Si Spotify lanza un anuncio:

“Escucha en Spotify la mejor música negra del momento, todos los estilos, desde el pop más pegadizo al dance, pasando por el rap más actual [...] Ponte a escuchar la mejor música internacional”<sup>110</sup>.

Esto condiciona al oyente en dos aspectos:

En primer lugar, el público relaciona la música negra con los éxitos de las discográficas actuales y reduce el término a simples intereses comerciales.

En segundo lugar, mediante un silogismo, relaciona la música negra con la música internacional. Esto es, abarca música supuestamente de cualquier punto del planeta. El término *world music* se nutre, en su significado, de las mismas características. Por lo tanto, la idea que se transmite termina siendo reduccionista y, en parte, falaz.

---

<sup>110</sup> Escuchado en Spotify el 14-4-2011

Esta correlación hace que el oyente crea que tiene a su alcance cualquier música a través de los medios de comunicación, que es receptivo a cualquier género, que es abierto en cuanto a adoptar y aceptar música de otras culturas.

El problema surge cuando el oyente se encuentra con un estilo extraño, proveniente de otra cultura, pero que no reconoce. Esto puede llevar a confrontaciones culturales y producir un rechazo mayor. La diferencia es más grande y las posibilidades de aceptación se reducen.

Aún así, cabe decir que el rechazo total a una cultura musical es, verdaderamente, poco probable porque siempre puede existir un mínimo grado de entendimiento<sup>111</sup>.

De todas formas, aunque existiera un rechazo social, estos patrones de rechazo deben verse como una respuesta tan válida como la de aceptación. Es decir, para una cultura es tan sintomático aquello que se acepta como aquello que se rechaza porque estos patrones forman parte de la evolución de todo sistema cultural<sup>112</sup>.

El hecho de encontrar un programa radiofónico de música africana en Madrid de escasa difusión y de ámbito reducido sirve para dar cuenta de la relevancia social y el espacio que ocupa en nuestra cultura una cultura externa como la africana.

Una de las principales cuestiones que se me plantean una vez realizado este trabajo de investigación es qué relevancia social puede tener un fenómeno como el estudiado y en qué medida es representativo de los comportamientos culturales del público español.

El concepto de relevancia social aplicado al ámbito de la música, según Martí, hace referencia al grado de incumbencia de una música para una sociedad

---

<sup>111</sup> KARTOMI, Margareth. The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts en *Ethnomusicology*. Ed. En castellano Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos. En Cruces, Francisco (ed.) *Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, p.372.

<sup>112</sup> MARTÍ, Josep. *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallés: Deriva, 2000, p.96.

determinada y su relevancia dependerá, no de la música misma, sino de su contextualización en un marco espaciotemporal concreto<sup>113</sup>.

Evidentemente, no se puede negar que la música africana en España se mueve en un ámbito concreto, reducido pero con cierta aceptación por parte del público. Esta música, que ha conseguido llenarse de usos y funciones nuevas para un público nuevo, ha conseguido entonces un cierto grado de relevancia social.

Como comenta Martí<sup>114</sup>, “una música pertenece a un área sociocultural determinada cuando tiene relevancia social. Y una música tiene relevancia social cuando posee en la colectividad significados, usos y determinadas funciones”; independientemente de que consiga mayor o menor amplitud.

Apoyándome en estos argumentos, queda justificada entonces la idea de relevancia social que puede tener un programa de música africana emitido en las ondas españolas. Su estudio y seguimiento, junto con el estudio de otros fenómenos culturales similares, permitirán poner en conocimiento de manera más concreta la relevancia social a la que me he estado refiriendo.

Por esta razón resulta necesaria una continuación de esta investigación que contemple un espectro más amplio, que permita resolver dudas y plantear nuevas cuestiones; cuestiones que todavía aquí quedan abiertas y que sirven siempre para iniciar un nuevo camino dentro de la investigación.

---

<sup>113</sup> *Íbid*, p.79.

<sup>114</sup> MARTÍ, Josep. *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallés: Deriva, 2000, p.79.

## BIBLIOGRAFÍA

África Pachanga. [Consultado 7 julio 2011] Disponible en <http://africapachanga.podomatic.com>.

AGAWU, Kofi. *Representing African Music. Postcolonial notes, queries, positions*. New York/London: Routledge, 2003.

ASENSIO, Susana. Etnomusicología i emigració: marroquins a Barcelona: perspectives metodològiques. *Revista d'etnologia de Catalunya*, 1999, nº 14, p.132-139.

AUBERT, Laurent. *The music of the other: new challenges for Ethnomusicology in a global Age*. Prólogo de Anthony Seeger, traducido por Carla Ribeiro. Adershot, Burlington, USA: Ashgate, 2007.

BARZ, Gregory. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Oxford [etc.]: Oxford University Press, 2008.

BEBEY, Francis. *Musique de l'Afrique*. D.L. París: Horizons de France, 1969.

BLACKING, John. El análisis cultural de la música. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, p. 181-202.

BLACKING, JOHN. *¿Hay música en el hombre?* Ed. española de Francisco Cruces. Prólogo de Jaume Ayats. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

BOHLMAN, Philip Vilas. *The study of folk in the modern world*. Indianapolis: Ed. Bloomington, Indiana University Press, 1988.

CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU, 2003.

CÁMARA DE LANDA, Enrique. “La música en la articulación de procesos sociales e individuales. Inmigración/marginalidad/globalización/identidad” en José Luis Alonso Ponga, Mitchell F. Rice (coords.). *Más allá de nuestras fronteras: cultura, inmigración y marginalidad en la Era de la Globalización*. Congreso Internacional, Valladolid 21-23 de mayo de 2002. Vicerrectorado de Relaciones Internacionales de la Universidad de Valladolid; [Texas]: Race and Ethic Studies Institute, Texas A&M University, 2003.

CÁMARA DE LANDA, E., Martínez García, S., Arom, S., & Alario Trigueros, T. *Approaches to african musics*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro Buendía, 2006.

CANO HERRERA, Mercedes. “La música y el baile como elementos integradores” en Jose Luis Alonso Ponga, Mitchell F. Rice (coords.). *Más allá de nuestras fronteras: cultura, inmigración y marginalidad en la Era de la Globalización*. Congreso Internacional, Valladolid 21-23 de mayo de 2002. Vicerrectorado de Relaciones Internacionales de la Universidad de Valladolid; [Texas]: Race and Ethic Studies Institute, Texas A&M University, 2003.

CATALÁ CONCA, Gracia. *Vidas de una historia: una investigación cualitativa sobre la audiencia de Radio Clásica*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia: 2011.

CLARKE, Matthew. *Músicas del mundo: África*. Manzano Lizandra, Alberto, (tr.). Primera edición. Madrid: Celeste Ediciones, S.A., 1995.

COLLINS E. John. *Highlife Time*. Accra: Anansesem Press, 1996.

ECO, U. *Cómo se hace una tesis* Primera edición. Barcelona: Gedisa, 2001.

ERLMANN, Veit. *Nightsong: performance, power, and practice in South Africa*. introducción de Joseph Shabalala. Chicago [etc.]: University of Chicago, 1996.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 1997, vol. III número 5. Colima, Méjico: Universidad de Colima, pp.109-128.

GARCÍA MARTÍNEZ, José María. *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

GÓMEZ VARGAS, Héctor. Los usos sociales de la radio. Que no pare la música. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 1994, vol. VI número 16-17. Colima, Méjico: Universidad de Colima, pp.269-296.

HERNÁNDEZ, Fernando y RIFÀ, Montserrat (coords.) *Investigación autobiográfica y cambio social*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2011.

IMPEY, Angela, Popular Music in Africa, en STONE, Ruth M. (Editor). *The Garland encyclopedia of world music 1, África*. New York; London: Garland Publishing, 1998, pp.415-437.

KARTOMI, Margareth. The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts en *Ethnomusicology*. Ed. En castellano Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos. En Cruces, Francisco (ed.) *Las culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 2001, pp.357-382.

KUBIK, Gerhard. *Theory of African Music. Volume 1*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2010.

Ley General de Comunicación Audiovisual. Boletín Oficial de Estado, 1de abril de 2010

MARTÍ, Josep. *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallés: Deriva, 2000.

MARTÍ, Josep. Transculturación, globalización y músicas de hoy. *TRANS-Revista Transcultural de Música* [on line], 2004 nº 8. [Consultado 7 agosto 2011]. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy>

MARTÍ, Josep y MARTÍNEZ, Silvia. *Voces e imágenes de la etnomusicología actual: actas del VII Congreso de la SibE. Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Madrid: Ministerio de Cultura. Subdirección General de Museos Estatales, 2004.

MARTÍN CASARES, Aurelia y BARRANCO, Marga G. The musical legacy of black Africans in Spain: A review of our sources. *Anthropological Notebooks*, 2009, nº15/2, p.51-60.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concept*. Illinois: University of Illinois Press New ed. Urbana, 2005.

PELINSKI, Ramón. *Invitación a la etnomusicología: Quinze fragmentos y un tango*. Madrid: Akal D.L., 2000.

Radio Enlace. Asociación Cultural Taller de Comunicación Radio Enlace. [Consultado 7 julio 2011] Disponible en <http://re.urcm.net/spip.php?article213>

RICE, Timothy. Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía. En Jesús Martín Galán y Carlos Villar-Taboada; autores, María Antonia Virgili Blanquet... [et al.], coordinadores. *Los últimos diez años de la*



*investigación musical: Cursos de Invierno 2002*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro Buendía, D.L. 2004.

STONE, Ruth M. (Editor). *The Garland encyclopedia of world music 1, África*. New York; London: Garland Publishing, 1998.

WACHSMANN, Klaus y COOKE, Peter. “África” en *The New Grove of Musics and Musicians*. Segunda Edición. Editado por Stanley Sadie. Londres [etc.]: Macmillan, 1998, pp.144-153.

WATERMANN, Christopher.”Jùjú” en *The New Grove of Musics and Musicians*. Segunda Edición. Editado por Stanley Sadie. Londres [etc.]: Macmillan, 1998.

## ANEXOS

### **Podcast analizados**

A continuación, presento las fichas de las sesiones analizadas del programa de radio *África Pachanga*, en las que se ha tenido en cuenta unos parámetros comunes que permiten su fácil y rápida comparación.

El orden en el que se presentan se debe a una organización temporal, siendo ésta desde las grabaciones más actuales hasta las más antiguas.

Cabe puntualizar que las fechas de los programas analizados corresponden a la fecha en la que ha sido subido el podcast a Internet. He escogido este criterio para la clasificación debido a que, por ser emitido cada programa en dos fechas diferentes a la semana, no resulta claro tomar ninguna de estas dos como referencia. He preferido tomar esta elección a favor de una simplificación que permita, al menos, conocer a qué semana del mes corresponde cada programa emitido, ya sea por Radio Enlace como por Radio Círculo.

## Año 2011

FECHA	18-7-2011
TEMA GENERAL	Anuncio de conciertos de músicos africanos en España, con su consiguiente presentación de disco. Afroclubism y Ebo Taylor
MÚSICA RETRANSMITIDA	Afroclubism Afroclubism Afroclubism Ebo Taylor Ebo Taylor Blo Geraldo Pino Thomas Mapfumo Sam Mangwana
COMENTARIOS	Anuncio del concierto que AFROCLUBISM dará en Madrid el jueves 28 de julio (9:30 Puerta del Angel) dentro de la programación de Los Veranos de La Villa. Y la actuación de EBO TAYLOR en el IMAGINAFUNK el viernes 5 de Agosto (Torres, Jaén)
OBSERVACIONES	

FECHA	12-7-2011
TEMA GENERAL	Presentación de la reedición del segundo álbum que grabó Alhaji K. FRIMPONG en el año 77, un disco mítico buscado por coleccionistas de mano de uno de los grandes del Highlife de Ghana de los años 70.
MÚSICA RETRANSMITIDA	Alhaji K. Frimpong Alhaji K. Frimpong Amakye Dede Ebo Taylor Alex Konadu Manteca Costa Kasse Mady Orchestra Baobab Tony Allen
COMENTARIOS	

OBSERVACIONES	
---------------	--

FECHA	5-7-2011
TEMA GENERAL	Temática centrada en las músicas de las antiguas colonias portuguesas: Cabo Verde, Mozambique y Angola.
MÚSICA RETRANSMITIDA	Bana Ferro Gaita Orchestra Marrabenta Star de Mozambique Os Kiezos Ze Da Lua Fela Kuti Fela Kuti , Alfred Chisala Franco
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	Llama la atención la ausencia de la cantante mítica Cesaria Évora

FECHA	27-6-2011
TEMA GENERAL	Presentación de LAGOS DISCO INFERNO un recopilatorio de finales de los años 70 de música disco nigeriana
MÚSICA RETRANSMITIDA	Doris Ebong Pogo LTD Nana Love Prof. Jay Small Axe Daara J Ikwunga Bembeya Jazz National Ambassadeurs
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	

FECHA	21-6-2011
TEMA GENERAL	Repaso de algunas de las últimas novedades que se han presentado en <i>África Pachanga</i> las últimas semanas
MÚSICA RETRANSMITIDA	Ebo Taylor Ebo Taylor Orchestre Poly-Rythmo de Cotonu Ali Ibrahim Moussa Doumbia Papa Noel Duro Ikujenyo Debademba Orchestre Veve Koffi Olomide
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	

FECHA	14-6-2011
TEMA GENERAL	Muestra del álbum debut de DEBADEMBA un proyecto de 2 grandes músicos: el guitarrista y compositor Abdoulaye Traore de Burkina Faso y el gran cantante Mohamed Diaby de Costa de Marfil. Un album que contiene música basada en los ritmos mandinga, fusionada con funk, blues, jazz etíope, flamenco, ...
MÚSICA RETRANSMITIDA	Debademba Debademba Debademba Issa Juma Simba Wanyika Original Brothers Bama & The Family Café Creme & Les Freres Smith Orchestra Abass Papa Wemba
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	

FECHA	6-6-2011
TEMA GENERAL	Presentación del disco COTONOU CLUB de la ORCHESTRA POLY-RYTHMO, un gran disco de esta mítica banda de Benín, que después de más de 20 años sin grabar, se han vuelto a reunir en un estudio de grabación, gracias a la iniciativa del sello STRUT.
MÚSICA RETRANSMITIDA	Orchestre Poly-Rythmo de Cotonu Orchestre Poly-Rythmo de Cotonu Orchestre Poly-Rythmo de Cotonu Gangbé Brass Band SoulJazz Orchestra Roy Stephen Oche Kassale et les Ziglibitiens Prince Dgibs Tiken Jah Fakoly Afrocubism Super Rail Band
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	

FECHA	31-5-2011
TEMA GENERAL	Recopilatorio de la música que el gran guitarrista, compositor y arreglista EBO TAYLOR hizo en los años 70 en Ghana. El disco se llama LIFE STORIES y se encuentra editado por el sello STRUT.
MÚSICA RETRANSMITIDA	Ebo Taylor Ebo Taylor Super Sounds Namba C.K.Mann Nuta Jazz Band Msondo Ngoma Sekouba Bambino Femi Kuti
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	

FECHA	16-5-2011
TEMA GENERAL	Homenaje a Bob Marley por los 30 años de su muerte. Reggae africano
MÚSICA RETRANSMITIDA	Bob Marley Bob Marley Alpha Blondy Askia Modibo Chief Checker Youssou N' Dour Bob Marley Takana Zion Mad Melon Tiken Jah Fakoly Bob Marley
COMENTARIOS	Bob Marley murió hace 30 años, en mayo de 1981, y en <i>África Pachanga</i> , hemos decidido hacer un especial con algunas de sus canciones y haciendo un recorrido por algunos de los más importantes músicos africanos de reggae.
OBSERVACIONES	Comienza con la canción de Bob Marley <i>I shot the sheriff</i> directamente, no pone la música de cabecera. El locutor apela al oyente, descolocándole un poco al principio pero avisa de la importancia de elegir este tema, por la influencia que tuvo el músico en la música africana.

FECHA	9-5-2011
TEMA GENERAL	Último trabajo de DURO IKUJENYO, un disco editado por el sello nigeriano JAZZHOLE y distribuido por Sterns Music.
MÚSICA RETRANSMITIDA	Duro Ikujenyo Duro Ikujenyo Fatai Rolling Dollars Seyi Sholagbagde Madiop Seck Takarnasse Konono N°1 Kasai All Starts Staff Benda Bilili
COMENTARIOS	Invitación a la fiesta de RADIO ENLACE para

	recaudar fondos el 14 de mayo. Con actuaciones musicales, sesiones de dj's, talleres de radio y actividades infantiles.
OBSERVACIONES	

FECHA	26-4-2011
TEMA GENERAL	Recopilatorio de música de los 70 de Costa de Marfil cercana al funk. Se llama IVORY COAST SOUL y está editado por HotCasa Records.
MÚSICA RETRANSMITIDA	Pierre Antoine Jimmy Hyacinthe Okoi Seka Athanase Ernesto Djedje Afrocubism Papa Noel Pepe Kalle Akoya
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	

FECHA	11-4-2011
TEMA GENERAL	Sellos discográficos que han reeditado la música de Nigeria de los años 70 cercana al AfroBeat y al AfroFunk: STRUT, HONEST JONES y SOUNDWAY Records.
MÚSICA RETRANSMITIDA	Joni Haastrup Peter King Ify Jerry Krusade Victor Olaiya Thony Shorby Nyewl Collins Oke Elaiho George Akaeze T-Fire Godwin Omabuwa Tunji Oyelana
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	



FECHA	4-4-2011
TEMA GENERAL	Presentación del disco del 2007 "Cafe Noir" de PAPA NOEL.
MÚSICA RETRANSMITIDA	Papa Noel Papa Noel Sam Mangwana Ray Lema David Ze Alliace Makiadi Quim Manuel Yaaba Funk Tiken Jah Fakoly Issa Juma
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	

FECHA	28-3-2011
TEMA GENERAL	Homenaje a la revista Enlace Funk por su 15º aniversario, en la que se trata sobre música africana entre otros temas.
MÚSICA RETRANSMITIDA	Youssou N'Dour Ernesto Djedje Ernesto Djedje Ernesto Djedje Alhaji K. Frimpong (Ghana afro-rock) Geraldo Pino (Funk Sierra Leona)
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	

**Año 2006-2008. Sin fecha**

FECHA	29-5-2008
TEMA GENERAL	
MÚSICA RETRANSMITIDA	Baaba Maal Sekouba Bambino Samba Mapangala Msondo Ngoma Colombiafrica Batata Sam Mangwana Sweets Talks Youssou N'Dour Manu Dibango Massak AIFF SoulJazz Orchestra Gogo Jungle Prof Jay Weird MC Takana Zion
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	

FECHA	29-4- 2008
TEMA GENERAL	Es una session del Dj Tubabu del afrofunk de los 70
MÚSICA RETRANSMITIDA	No comenta de qué se trata
COMENTARIOS	No existe ninguno, el locutor no aparece
OBSERVACIONES	Tiene una calidad bastante mala, muchos discos están rayados o presentan problemas de reproducción.

FECHA	Programa 285
TEMA GENERAL	Presentación de novedades discográficas, entre las que se encuentran el último disco de las Amazonas de Guinea, el Cd African Scream

	Contest y otros
MÚSICA RETRANSMITIDA	Las Amazonas de Guinea Las Amazonas de Guinea Napo de Mi Amor Ouinsou Corneille Orquestre Poly-Rithmo de Cotonou Kanté Manfila Tony Allen Takana Zion
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	

FECHA	Programa 282
TEMA GENERAL	La música afrobeat como tema principal, en apoyo de las actividades que está realizando la asociación Afrobeat Project.
MÚSICA RETRANSMITIDA	Kokoló Kokoló Afro Soul Toasting (afrofunk) Tony Allen Jujuba Amedéé Pierre (Costa de Marfil) François Lougah (Costa de Marfil) Ernesto Djédjé
COMENTARIOS	La asociación Afrobeat Project está haciendo actividades
OBSERVACIONES	

FECHA	Programa 278
TEMA GENERAL	Presentación del nuevo disco Nigeria 70 - Lagos Jump, continuación de un disco con el mismo nombre relacionado con el funk de los años 70 en este país.
MÚSICA RETRANSMITIDA	Sir Shina Peters (juju) Ashanti Afrika Jah (highlife) Peter King Chief Checker Hallelujah Chicken Run Band

	Tony Allen (afrobeat) King Ayisoba (hiplife de Ghana) VIP (hiplife de Ghana) Franco
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	

FECHA	Programa 277
TEMA GENERAL	Programa especial sobre la música de Senegal en los últimos treinta años
MÚSICA RETRANSMITIDA	Thione Seck (mbalax, influenciado por la música árabe) Fallou Dieng Youssou N'Dour Star Band de Dakar Orquesta Baobab Kasumai Baaba Maal Daraji Kine Lam Cheik Lho Canari de Kaolak
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	Realizado sin ningún orden cronológico ni temático

FECHA	Programa 259_2008
TEMA GENERAL	Programa dedicado a dar una visión de lo mejor del afrobeat del año 2007
MÚSICA RETRANSMITIDA	Fela Kuti Jujuba (jùjú y afrobeat) Orlando Julius (highlife y soul) Sandra Isadore Antibalas Security Kokoló Afrosoul toasting Fanga
COMENTARIOS	

OBSERVACIONES	
---------------	--

FECHA	Programa 258_2008
TEMA GENERAL	Repaso de la música retransmitida en el año anterior, el año 2007.
MÚSICA RETRANSMITIDA	Alí Farka Touré Basekuku Yaté Atongo Zimba The refugies all star Bokus Band Orquesta Baobab Peter Miles Musa Dumbia Super Rail Band
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	

FECHA	Programa 254
TEMA GENERAL	Variedad temática, comenzando con el artista que pone música a la sintonía del programa
MÚSICA RETRANSMITIDA	Alí Farka Touré Orquesta Baobab Atongo Zimba Atongo Zimba Soki Onenes of jùjú Kekelé Bielengue
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	No existe un hilo conductor

FECHA	Programa 243
TEMA GENERAL	Muestra del disco Klub África, recopilación de canciones afro, no necesariamente grabadas en

	África
MÚSICA RETRANSMITIDA	Wanda Kenia Buari Mandingo Femi Kuti Bantú y Ayuba Eyufuro Pepe Kallé Kotoya
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	

FECHA	Programa 241
TEMA GENERAL	Música funk de los años 70, tomada del segundo volumen de la colección África Funk (2000), del sello Harlem.
MÚSICA RETRANSMITIDA	The Rwenzori's Ice Vecchio (afrorock) Geraldo Pino (Sierra Leona) (black power) Oriental Brothers (highlife) Daraji (rap) Amadou Balaké (Burkina Faso) Sekouba Bambino (Guinea) Femi Kuti
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	

FECHA	Programa 238
TEMA GENERAL	Programa dedicado al afrobeat
MÚSICA RETRANSMITIDA	Orlando Julius (afrobeat años 70) Inemo (Nigeria) Antibalas (New York) Kokoló (la parte más latina del afrobeat) Orchestre Poly-Rythmo de Cotonu Omar Penn (Senegal) Salif Keita Pepe Kallé (rumba congoleña)

COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	

FECHA	Programa 232
TEMA GENERAL	Presentación del nuevo disco del grupo de afrobeat Kokoló
MÚSICA RETRANSMITIDA	Kokoló (afrobeat) Kokoló Tony Allen (afrobeat años 70) Ndjang Le Zappeur (bikutsi) Messi Martin (bikutsi) Amadou Balaké Alif (rap Senegal) Necessary Noize (rap Kenia) Msondo Ngoma (Tanzania)
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	Predominan el rap y el afrobeat

FECHA	Programa 224
TEMA GENERAL	Últimas novedades discográficas del año 2006
MÚSICA RETRANSMITIDA	Les Mangelepa Ba Cissoko (kora) Toumani Diabaté (kora) Daraji (rap de Senegal) Nanan Badu (highlife de Ghana) Alhaji K. Frimpong (Ghana) Ernesto Djedjé Fela Kuti
COMENTARIOS	Última sesión de 2006
OBSERVACIONES	Prima el high life de Ghana y músicos de kora, pero no deja de lado los clásicos como Djedjé y Kuti

FECHA	Programa 203
-------	--------------

TEMA GENERAL	Celebración del quinto aniversario del programa <i>África Pachanga</i>
MÚSICA RETRANSMITIDA	Pepe Kallé Salif Keita Femi Kuti Kokolo Otros...
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	Mezcla de diferentes géneros: afrobeat, rumba congolesa, rap...

FECHA	Programa 188
TEMA GENERAL	Resumen del año anterior, del 2005, de las novedades discográficas más importantes
MÚSICA RETRANSMITIDA	Salif Keita Amadou et Mariam Kokoló Otros...
COMENTARIOS	
OBSERVACIONES	Al inicio del programa hay una cuña de Radio Enlace.  Entonces sólo se emitía por Radio Enlace, los lunes de 20 a 21 horas