



Transculturación, globalización y músicas de hoy ^[1]

[Josep Martí](#)

CSIC, Barcelona

Resumen

La idea de *transculturación* constituye una categoría bien establecida dentro de la investigación etnomusicológica. *Transculturación* no obstante puede adolecer fácilmente de las mismas perspectivas esencialistas y etnicistas bajo las cuales se entiende tan a menudo el concepto de *cultura*, especialmente cuando se lo equipara a *sociedad*. A través de esta ponencia se introduce la idea de *entramado cultural* con la finalidad de restar fuerza al carácter etnocrático del concepto de *cultura* e ir ganando, poco a poco, otras visiones que pueden resultar mucho más sugerentes, y sobre todo también más útiles, para entender los procesos de transculturación. En la ponencia se relacionarán estas reflexiones de tipo teórico sobre la problemática de la transculturación con el caso concreto de la difusión internacional de las nuevas músicas.

Abstract

The idea of *transculturation* constitutes a solidly established category within ethnomusicological research. Nevertheless, *transculturation* can also very easily suffer from the same essentialist and ethnicist view such as so often is the case with the concept of *culture*, especially when this concept is equated with the idea of *society*. Throughout this article, the idea of *cultural frame* is also introduced, with the aim of diminishing the ethnocentric character of the concept of *culture* and to obtain other views which can be more suggestive and also more useful in understanding the transculturation processes. In the article, these theoretical reflections about the issue of transculturation are also related to the concrete case of the international diffusion of *new musics*.

La idea de *transculturación* constituye una categoría de uso harto frecuente en la investigación etnomusicológica. Hablamos de músicas surgidas en un determinado ámbito cultural, de su difusión y enraizamiento en otros ámbitos distintos, algo que para estas músicas siempre implica, obviamente, determinadas modificaciones tanto de carácter morfológico, como semánticas y funcionales. El mismo título que convenimos en dar a este coloquio, *Musics in and from Spain. Identities and transcultural processes* nos sugiere ideas

bastante precisas al respecto, además de relacionar transculturación con identidad, dos conceptos que, en realidad, se hallan en mutua dependencia.

En el caso de los conceptos que habitualmente usamos en nuestras reflexiones, hay dos aspectos básicos que son sumamente importantes: hasta qué punto estos conceptos están bien definidos y delimitados, y hasta qué punto representan una ayuda como herramienta analítica. Es decir, hasta qué punto son correctos y, además, útiles. Pero en ocasiones, nos deberemos preguntar también si el uso de estos conceptos representa el ejercicio de un cierto servilismo hacia una agenda oculta de tipo ideológico. Todas estas cuestiones nos las podemos plantear asimismo en relación a nuestra idea de *transculturación*.

¿Tiene sentido seguir hablando de procesos transculturales en nuestro mundo tan globalizado? Sin duda alguna creemos que sí. Lo que quizá ya sea más cuestionable es si debemos entender básicamente esta idea con toda la carga semántica que heredó del concepto que la precedió *-aculturación-*, un concepto que precisamente fue forjado pensando en la influencia mutua entre pequeños grupos culturalmente bien diferenciados y llevando, supuestamente, existencias autónomas.

En todo caso, hablar en términos críticos de *transculturación* presupone implicarnos asimismo en la problemática de la identidad. De la misma manera que decimos que "making history is a way of producing identity" (Friedman 1994: 118), también hacemos historia cuando aplicamos la idea de *transculturación* o de *aculturación*, y, por tanto, también entramos en el complejo fenómeno de las identidades. Sin la idea de identidad, el concepto de *transculturación*, sin duda alguna perdería fuerza y relevancia. Son dos ideas que se refuerzan y complementan mutuamente: En los términos clásicos del concepto, hay transculturación porque hay *culturas* -que se identifican (o son identificadas) como algo existente y diferente- que entran en contacto; hay identidad (entre otros motivos) porque la misma idea de *transculturación* implica la existencia de algo que se puede trascender y que, por tanto, posee su propia identidad. Las identidades son sólo significativas en cuanto interactúan entre ellas.

Utilizamos el término *transculturación* tal como lo acuñara Fernando Ortiz en los años cuarenta en el sentido de los procesos de transformación cultural debido al contacto entre dos culturas diferentes^[2]. Ortiz hablaba de un intercambio dinámico entre dos culturas, surgiendo de esta manera y como fruto de este intercambio nuevas ideas y configuraciones culturales (Cfr. Kartomi 1981: 234). En el ámbito etnomusicológico, se usa el término *transculturación* en ocasiones como alternativa a *aculturación* pero también de manera

complementaria a este mismo concepto, dado que a pesar de que hagan referencia al mismo fenómeno de contacto intercultural, en realidad, no forzosamente se asigna siempre a ambos conceptos una misma significación^[3]. Pero hablemos de *transculturación* o de *aculturación*, la crítica que puede efectuarse al uso que normalmente se hace de estos conceptos posee una doble vertiente. Por una parte, se tiende a reforzar con ellos una implicación semántica de la idea de *cultura* que no es precisamente la más adecuada y, mucho menos, útil. Me refiero, concretamente, a esta idea de cultura que implícitamente es confundida con la idea de sociedad, y que se entiende, también, en el sentido de *culturas nacionales*, como cuando, por ejemplo, se habla de *cultura francesa, alemana o japonesa*. La segunda vertiente de la crítica que puede hacerse al uso más habitual de *transculturación* o *aculturación* y que, en realidad, es una consecuencia directa del anterior punto, es el hecho de que no se entienda siempre como tales procesos los intercambios y mutuas influencias que se producen entre diferentes campos o entramados culturales que podemos hallar dentro de una misma sociedad, como, por ejemplo, entre diferentes clases o estratos sociales, grupos de edad, de género, etc.

Estos usos del término *transculturación* o de su predecesor *aculturación* hace que, por lo que se refiere al campo musical, y tal como ya ha sido criticado en más de una vez, se hable en ocasiones de *músicas transculturadas* o *aculturadas*, sugiriendo indirectamente con ello que pueda haber músicas resultado de los procesos de transculturación y otras que no lo son. Obviamente, ello es consecuencia de la manera de entender *cultura* a la que aludía pocas líneas más arriba. Pero, de hecho, sabemos que la transculturación es un proceso inherente a la creación cultural. "Toda música, de una manera u otra es producto de la aculturación" expresó certeramente Robert Kauffman a principios de los años setenta (Kauffman 1972: 47), algo que también subrayaría Margaret J. Kartomi una década más tarde en su conocido trabajo sobre música y transculturación:

"If this is so, then it is unhelpful, even meaningless, to speak of an acculturated music (as a result of contact) on the one hand and a nonacculturated one in the other. Intercultural musical synthesis is not the exception but the rule. Conflict and change are part of the nature of reality, even in seemingly timeless, static societies. As long as we labor under the false assumption that there is such a thing as a 'pure', 'untainted' line of musical tradition on the one hand, and an 'acculturated' or 'adulterated' one on the other (and in so doing imply that the former is more valuable than the latter), then we must logically expect to disapprove of all the musics that exist, have existed and will exist in the universe at large" (Kartomi 1981: 230).

Si, en el fondo, toda música es el resultado de procesos aculturativos, esto nos tiene que hacer pensar en porqué y cómo usamos el término *aculturación* (o *transculturación*), y si ese uso, en determinadas ocasiones, quizás más bien tergiversará la realidad en lugar de ayudarnos a comprenderla mejor.

Tal como decíamos líneas más arriba, el principal problema que muestra el concepto de transculturación es su fácil asociación con la idea de cultura en el sentido del *todo* cultural aplicado a sociedades concretas, y que hoy se materializa en la idea de *cultura nacional*.

A pesar de la realidad verdaderamente calidoscópica de la vida musical de las sociedades actuales, en el ámbito de la investigación musical nos empeñamos a hablar en términos de culturas (musicales) estatales, nacionales o regionales para caracterizar o referirnos al legado de un país o de una región determinados. Así hablamos de *música catalana, portuguesa, marroquí*, etc. En principio, con la música no hacemos sino lo mismo que sucede con el término *cultura*, cuando lo aplicamos a estados, naciones o regiones.

Sin embargo, los problemas aparecen cuando el especialista intenta utilizar estos conceptos con valor instrumental. Entonces se da cuenta de que todavía nadie los habrá definido de una manera convincente, y es posible que lo acabe haciendo él mismo realizando múltiples equilibrios para llegar finalmente a definiciones que a menudo resultarán ambiguas o realmente poco operativas.

Así, por ejemplo, Paulo Ferreira de Castro en un coloquio del *International Council for Traditional Music* realizado en Lisboa el año 1986, no pudo obviar este tipo de cuestiones: ¿Qué es música portuguesa?, se planteó:

"[...] it may seem at first sight that the best criterion for the definition of Portugueseness is that which I shall refer to as the *pragmatic criterion*: all music produced in Portugal by the Portuguese or even by foreigners participating regularly in Portuguese musical life (and so in some way *naturalized*) will be considered *Portuguese music*."(Ferreira 1997: 163)

Esta solución es posible que extrañe a más de un lector, ya que puede parecer forzado llegar a equiparar la portuguesidad musical a toda la extremadamente rica y variada vida musical que Portugal, como cualquier otro país moderno, posee en la actualidad. La portuguesidad, pues, mucho más allá de los fados, los *ranxos folklóricos* o de las nuevas composiciones surgidas en el sí de los conservatorios del país. En el fondo, no obstante, el criterio pragmático es el que a la fuerza se ha de acabar imponiendo si no se quiere caer en interpretaciones esencialistas de la realidad. Pero es

que, de hecho, la base de la misma cuestión "qué es música portuguesa" ya está profundamente empapada de percepciones esencialistas de la realidad.

En este tipo de discursos, la idea de *cultura* descansa más que en presupuestos étnicos, en presupuestos etnicistas, que es algo muy diferente. Tal como se ha escrito: "Definir una cultura es una cuestión de definición de fronteras, algo que ya es de por sí esencialmente político" (Wallerstein 1997: 94). La *cultura nacional*, en su cualidad de constructo, no es sino un gigante con pies de barro. Y si se habla de *culturas nacionales*, no nos tiene que extrañar que, en el campo musical, también se haya llegado a creer en los estilos musicales nacionales, una idea que aún hoy conserva una cierta vigencia, a pesar de que la mayoría de los historiadores del arte no vean actualmente en ella más que una mera construcción ideológica (Holzinger 1998: 138).

Estas percepciones tienen sus repercusiones que van más allá de los campos de batalla meramente intelectuales. Considerar o no una música como propia del país puede tener consecuencias importantes en el ámbito de las programaciones y subvenciones, o incluso puede suponer importantes prejuicios a la hora de valorar intérpretes nacidos en sociedades a las que no se identifica con el ámbito musical en cuestión. Susan Miyo Asai, nos habla, por ejemplo, del rechazo que un *nisei* (hijo de inmigrantes japoneses) de los Estados Unidos de Norteamérica tuvo que experimentar como cantante de ópera después de haber realizado todos los estudios de rigor en el conservatorio de música de Chicago. Se lo rechazaba simplemente por el hecho de identificarlo con la cultura japonesa, a pesar de haber nacido y haber sido educado en los Estados Unidos de América (Asai 1995: 434). Problemas similares los han tenido cantantes de ópera a causa de su piel negra. En Cataluña, en relación a intérpretes japoneses de música clásica de origen occidental, en más de una ocasión he podido escuchar apreciaciones basadas exclusivamente en prejuicios al estilo de "tiene muy buena técnica, pero le falta el espíritu..."

Un somero análisis de la realidad nos muestra que nuestras actitudes respecto los mundos musicales están profundamente impregnadas de visiones esencialistas sobre el ámbito de la cultura. En el fondo, recurrimos a menudo al "hacen aquello que hacen porque son lo que son"; y tal como escribió Friedman, la palabra clave de esta línea de razonamiento es *esencialismo* (Friedman 1994: 73). Todos estos hechos ocasionan que la maquinaria intelectual con la que intentamos aproximarnos al hecho musical de una comunidad concreta chirríe estrepitosamente. ¿Hasta qué punto se puede hablar de culturas musicales bien identificadas y definidas? Si esto siempre ha de haber

sido muy complicado, la realidad actual de un mundo cada vez más globalizado no hace sino agravar la problemática.

Resulta extremadamente negativo el hecho de equiparar cultura a sociedad, dos conceptos que no deben ser confundidos por una razón muy sencilla: Está claro que en nuestro mundo actual, toda sociedad genera hechos culturales específicos. Pero no es verdad que la cultura de esta sociedad se limite a estos hechos culturales específicos, ni que la cultura de esta sociedad se presente de manera uniforme e igual para todos sus miembros. Si en este contexto, el término *cultura* aparece, pues, claramente *viciado*, también lo estará el mismo concepto de *transculturación*, dado que éste se basa en aquel^[4].

El término *aculturación* aparece muy marcado por las experiencias de aquella antropología colonial o inmediatamente postcolonial que forjó buena parte de sus conceptos a través de los trabajos de campo realizados entre pequeños sistemas culturales -las denominadas *tribus*- a los que con más o menos acierto se los consideraba culturalmente autónomos y con claras líneas de separación entre sus grupos vecinos. De esta manera, así se entienden las definiciones clásicas que se aplican a *aculturación*, todas ellas basadas evidentemente en la definición dada por Melville J. Herskovits (Herskovits 1938: 10):

"The term 'acculturation' is widely accepted among American anthropologists as referring to those changes set in motion by the coming together of societies with different cultural traditions" (Spicer 1968: 21).

"Acculturation comprehends those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact, with subsequent changes in the original cultural patterns of either or both groups" (Robert Redfield et al., citado en Spicer 1968: 22).

"[...] acculturation may be defined as culture change that is initiated by the conjunction of two or more autonomous cultural systems" (Broom et al. 1954: 974).

En todas estas definiciones se habla de sistemas culturalmente independientes, un hecho que si ya podría ser muy cuestionable en los tiempos heroicos de la antropología, para la época actual no es en absoluto pertinente. Ésta es una de las críticas que Kartomi realizó certeramente al concepto de *aculturación*. Pero aun con las ventajas que implicaba el término *transculturación* por sobre del de *aculturación*, uno de los principales problemas que presenta este último concepto y que no se soluciona con el cambio terminológico es

la manera de entender el núcleo lexical que ambos poseen en común: *cultura*.

El musicólogo Charles Seeger entendió perfectamente que no se debía limitar la idea de aculturación a su significación primitiva, sino que debería entenderse de una manera más amplia, como un fenómeno, por ejemplo, que también se puede producir entre los diferentes estratos sociales de una misma sociedad:

"I shall regard acculturation as affecting any or all traditions that form a culture, including those of social organization. I shall regard it as operating not only in contacts between more or less distinct culture groups but also between more or less distinct social strata within each culture group, that is, not only in social extent but in social depth as well and, of course, over considerable duration of time" (Seeger 1977: 184).^[5]

Pero esta visión manifestada a principios de los cincuenta, no era la idea dominante para la época:

"Thus, cultural changes induced by contacts between ethnic enclaves and their encompassing societies would be definable as acculturative, whereas those resulting from the interactions of factions, classes, occupational groups, or other specialized categories within a single society would not be so considered. Hence, socialization, urbanization, industrialization, and secularization are not acculturation processes unless they are cross-culturally introduced rather than intraculturally developed phenomena" (Broom et al. 1954: 974).

Y, en este sentido, también Margaret J. Kartomi asumía para el campo etnomusicológico la misma idea oficial de *aculturación* (aunque hablase de *transculturación*), mostrándose en claro desacuerdo con Seeger y considerando inapropiado el uso del concepto para la interacción entre diferentes estratos sociales:

"[...] But the literal meaning of acculturation precludes its usage for interclass contacts in the one culture. It is inappropriate to use a word meaning the addition of cultures for the interaction between social strata" (Kartomi 1981: 245).

Quizás no se es siempre consciente de que esta particular significación de *cultura* que se halla implicada en la manera de entender los conceptos de *aculturación* o *transculturación* no hace sino ayudar a mantener una idea mixtificada de *cultura*, *cultura* prácticamente como sinónimo de sociedad, y, claro está, fiel al uso que se le dio en el viejo colonialismo occidental. Este concepto de *transcultural* se presta perfectamente como refuerzo y justificación a

la idea de lo cultural como "un medio para marcar y limitar entidades grupales", tal como han criticado antropólogos no occidentales (Gupt 1997: 139). Ésta es, en definitiva, la visión etnocrática de cultura, lo que permite entenderla -aunque no se exprese siempre así- como *culturas nacionales*. Esto permite también entender la cultura como sistema al margen de sus mismos portadores; *culturas* que entran en contacto entre ellas como sistemas autónomos, casi como seres vivos. George List, en su artículo sobre *Acculturation and Musical Tradition*, nos hablaba en términos que nos remiten claramente a este trasfondo conceptual; hablaba de "la vitalidad de cada una de las culturas que compiten entre sí" (List 1964: 18) como uno de los factores que determina el grado de aculturación. En el fondo, esta visión de *cultura* llegó a ser posible, en palabras de J. Friedman, debido al cambio radical ocurrido en el uso del término *cultura* a fines del siglo XIX con la emergencia de la explícitamente relativista antropología de Frans Boas en los Estados Unidos de Norteamérica. Este cambio consistió en la abstracción de *cultura* de su base demográfica o *racial*. *Cultura* pasó a ser "supraorgánica", es decir, arbitraria con respecto a sus portadores (Cfr. Friedman 1994: 67).

No resulta siempre fácil, pues, evitar que el concepto de *transculturación* rinda vasallaje a todas estas ideas. Cuando hablamos de *transculturación* se habla de algo que es *trans-cendido*, y la tentación a intuir ese *algo* como un todo orgánico y sistémico es grande. En el fondo de la cuestión, está la idea de identificar ese algo con ámbitos culturalmente más o menos bien definidos y con personalidad propia, tal como era el caso de las áreas culturales boasianas pero aplicado también hoy día a tipos de sociedades completamente diferentes a las que estudiaba el antropólogo alemán. Pero, actualmente, no debemos olvidar que

"The view of an authentic culture as an autonomous internally coherent universe no longer seems tenable in a postcolonial world. Neither 'we' nor 'they' are as self-contained and homogeneous as we/they once appeared. All of us inhabit an interdependent late 20th-century world, which is at once marked by borrowing and lending across porous cultural boundaries, and saturated with inequality, power, and domination" (Rosaldo 1988: 87, citado en Friedman 1994: 75).

El hecho de entender fenómenos como la aculturación o transculturación especialmente en función de la visión de la idea de *cultura* equiparada a *ethnos* hace llegar a conclusiones que, en ocasiones, nos pueden parecer extremadamente dudosas o cuestionables. Así, por ejemplo, el mismo Allan P. Merriam, en un trabajo sobre aculturación publicado en «American Anthropologist» en el que intentaba comparar procesos de aculturación entre los

indios norteamericanos Flathead y sociedades africanas, llegaba a la conclusión de que

“Western and Flathead musical systems, having little in common, have in fact exchanged virtually no ideas. Flathead music is little affected by Western traditions, and Western music has borrowed virtually nothing from the Flathead, for the two systems are simply not compatible. On the other hand, African and Western music, having a great deal in common, are mutually influential upon one another; we have borrowed much from Africa and Africa has borrowed much from us” (Merriam 1955: 34).

Pero en estas conclusiones hay dos aspectos concretos que nos hacen dudar. En primer lugar, y hablando en términos de sistemas, la sociedad de los Flathead y la(s) sociedad(es) africana(s) resultan difícilmente comparables en razón de sus dispares magnitudes. Pero la principal objeción que podemos expresar dentro del contexto que estamos tratando, es el hecho de que Merriam reconoce que es en las culturas urbanas africanas donde se aperciben estos procesos de aculturación, ya que en la selva las cosas son completamente diferentes:

“The greatest change is taking place in urban centers; in large areas in the bush where contact has not been sustained Western influences are of no importance” (Merriam 1955: 32).

En el caso de los Flathead no podemos hablar de cultura urbana pero sí en el ámbito africano donde trabajó Merriam. En este último caso, existe, pues, un particular entramado cultural con su dinámica propia que es precisamente característico para las urbes. Podríamos pensar, pues, que el hecho de que los procesos de aculturación fuesen mucho más acusados entre los africanos que entre los Flathead podría ser debido, más que a cuestiones relativas a la *esencia* de estas *culturas musicales* -la similitud de ciertas estructuras musicales-, al hecho de la existencia o ausencia de la variable *cultura urbana*.

Hasta ahora hemos visto, pues, algunas de las implicaciones criticables que sugiere el término *transculturación*. De hecho, los procesos de transculturación constituyen, como resulta evidente, casos concretos de difusión. En la actual situación de globalización del planeta, el hecho de que las músicas atraviesen fronteras nacionales o estatales no es condición suficiente para que hablemos de *transculturación*. Para seguir reflexionando sobre la cuestión de los procesos transculturales nos puede ser de provecho centrar nuestra atención en estos casos de difusión de corrientes musicales contemporáneas en los que no pensamos en términos de transculturación. Tomemos, por ejemplo, el caso de la introducción de la música *New Age* en España. Este ámbito musical no es

precisamente lo que entenderíamos por una música castiza española, sin embargo, que yo sepa, a nadie se le ha ocurrido hablar en este caso de procesos transculturales para referirnos a la consolidación de este estilo musical en el país. Quizá puede resultar interesante reflexionar sobre el porqué.

En realidad, la música *New Age* llegó bien pronto a España. A finales de los setenta, el país ya contaba con fans de la *música cósmica* de Tangerine Dream, Vangelis o Jean Michel Jarre, y durante los ochenta, al mismo tiempo que se iba consolidando a nivel internacional la etiqueta *New Age*, surgían asimismo compositores en España que se interesaban por esta nueva corriente musical. Michel Huygen (*Neuronium*), de padres belgas pero barcelonés de adopción, es uno de los músicos de *New Age* más representativos de la escena española, tanto por su larga trayectoria ya iniciada a finales de los setenta como por el reconocimiento conseguido en el ámbito internacional de la *New Age*. Pero, además, podemos citar otros nombres como Suso Saiz, Juan Alberto Arteche, Luis Paniagua, Guillermo Cazenave o los grupos MacGarin Ensemble, El sueño de Hyparco, y Orfeón Gagarin.

Generalmente no se habla de *transculturación* para referirnos a la introducción en España de los nuevos estilos musicales de corte internacional como es el caso de la *New Age*. Por diversas razones. Una de ellas es seguramente por el hecho de considerar la sociedad española dentro del ámbito cultural occidental, y dados los usos habituales del término a los que nos hemos referido anteriormente, no resultaría procedente usarlo en este contexto. La idea de *transculturación* sugiere un punto concreto de partida y otro de llegada, y por lo que se refiere al punto de partida, para el caso de la *New Age* es bien difícil de concretar.

Está claro que la introducción de la *New Age* en España no es un paradigma de lo que podemos entender por procesos transculturales, pero para ello puede haber asimismo otra razón importante. La idea de *transculturación*, como símil de transplantar un árbol o una planta de un sitio a otro, resulta quizá en ocasiones algo simplista. *Transculturación* implica sobre todo la idea de algo nuevo y diferente que se aporta a un contexto cultural distinto al de su surgimiento. En el popular diccionario de la lengua inglesa Collins, por ejemplo, la escueta definición que se da de *transculturación* es "La introducción de elementos ajenos a una cultura establecida". Ésta es, en definitiva, la idea que tenía Ortiz cuando hablaba de los ritmos africanos aportados a la cultura cubana. Pero en el caso de la *New Age*, en relación a España, ésta no sería la manera más adecuada de entender su introducción en el país. Antes de que la etiqueta *New Age* empezara a ser usada, ya existía en España un caldo de cultivo derivado del rock, el rock sinfónico o el rock psicodélico. La *New Age*

no representó algo completamente externo, algo que sencillamente se transplantara como se puede hacer con un árbol, sino que podía ser considerado muy bien como la continuación lógica de unos estilos que ya habían arraigado en España. De la misma manera, y por lo que a los aspectos ideacionales de esta corriente musical se refiere, también se había desarrollado en el país aquella contracultura que se considera en muy buena parte predecesora de la filosofía de la *New Age*.

Con todo esto no pretendo decir, evidentemente, que el surgimiento de la *New Age* en España se produjese de forma autónoma. La *New Age* surgió dentro de un amplio entramado cultural del cual participaban con mayor o menor intensidad muchos ámbitos geográficos del planeta, entre ellos el estado español. Este entramado cultural poco tiene que ver con las *culturas nacionales*. El mundo de la *New Age*, tal como sería posible afirmar de otros ámbitos musicales, forma precisamente un *entramado cultural*.

Un entramado cultural está constituido por diferentes hechos culturales articulados entre sí y presupone la existencia de un código sistémico compartido por los agentes sociales que participan de este entramado cultural (Martí 2002). Desde la perspectiva de los agentes sociales, participar de un entramado cultural determinado significa compartir con otros un mundo particular de objetividades (Berger 1999: 25). En su calidad de sistema, a través de todos los procesos de conflicto y negociación que ello implica, los entramados culturales tienen una cierta coherencia y autonomía. El entramado está constituido por un conjunto polidimensional de elementos culturales pertenecientes tanto al ámbito de las ideas, de las acciones y de los productos concretos. Por lo que se refiere al caso concreto de la *New Age*, el entramado cultural está constituido por todos aquellos elementos musicales y extramusicales que hacen en definitiva que podamos hablar de un ámbito musical concreto: patrones sonoros muy determinados, la componente ideacional con sus correspondientes paratextos, *performance*, estética visual, etc. Esta articulación presupone la existencia de puntos de referencia comunes y la interacción mutua entre los diferentes miembros del sistema que forman este entramado. Así pues, compositores de la escena internacional de la *New Age* como por ejemplo Vangelis, Klaus Schulze, Kitaro, Jean Michel Jarre o Andreas Vollenweider, entre otros, constituyen importantes puntos de referencia tanto para la *New Age* que se pueda hacer en España como en otros ámbitos geográficos.

Con todo esto, estamos hablando sencillamente de la *cultura de la New Age* que, obviamente, trasciende límites nacionales, un hecho que es además enormemente facilitado por razones de identidad. Precisamente, una de las características más propias de la base

ideacional de la *New Age* es su nivel de consciencia a nivel planetario. El conocido compositor japonés Kitaro puede introducir deliberadamente en su producción musical algún detalle que nos recuerde su Japón natal, de la misma manera que Michel Hyugen (*Neuronium*) presume en ocasiones de que su música sólo puede haber surgido de un país con luminosidad mediterránea^[6]. Pero, en realidad, la tendencia dominante de todos estos músicos *New Age* es trascender la vieja idea de culturas nacionales y entender su música para un público planetario, como una estética planetaria, y enmarcada en una filosofía planetaria: "música netamente internacional, que no sea de un lugar concreto, ...una música cósmica."^[7]

La *New Age* constituye un fenómeno típico dentro de lo que Alvin y Heidi Toffler entienden por tercera gran revolución del planeta, la de la nueva sociedad de la información. En su terminología, una nueva civilización que toma el relevo a la revolución industrial que, a su vez, siglos atrás se impuso a la civilización agrícola. "Poetas e intelectuales de los estados de la tercera ola cantan las virtudes de un mundo *sin fronteras* y de *consciencia planetaria*" (Toffler 1995: 33). La consciencia planetaria de estos músicos de *New Age* queda perfectamente reflejada en los títulos de sus composiciones en las que a diferencia de otros estilos musicales, se desconectan de lo propio y local para buscar lo planetario. Esto nos introduce un nuevo problema conceptual. ¿Hasta qué punto esta idea que usamos con tanta ligereza de *música* (o *cultura*) *occidental* no requiere una profunda revisión?^[8] ¿Hasta qué punto representa una realidad, una inercia heredada del pasado, o unos intereses muy concretos de querer seguir erigiendo fronteras ante una dinámica sociocultural que las elimina? Está claro que la base intrínsecamente musical de la *New Age* proviene de la tradición occidental. Pero resultaría hoy día totalmente incorrecto querer seguir viendo esta música como *occidental* por razón de sus orígenes. Gran parte de la excelente literatura india moderna no es literatura inglesa a pesar de que se sirva de esta lengua como medio de expresión, ni tampoco es española la literatura de Neruda o García Márquez. Quizá no estaría tampoco del todo mal decir, que deberíamos cuestionarnos la validez actual de esta oposición occidental/resto del planeta.

La *New Age* se halla estrechamente relacionada con la estética de la *World Music*, de manera que también sus compositores escudriñan la riqueza musical del planeta para incorporar aquello que les interese para su producción particular. Pero, en el caso de la *New Age*, esto no se hace con la finalidad de celebrar lo indio, lo japonés, o lo celta, tal como se hace en otros estilos o ámbitos musicales, sino que aquello que prevalece es la búsqueda de nuevas sonoridades.^[9] Esta completa asimilación de elementos musicales puede llevar a decir a Luis Paniagua, otro conocido representante de la *New Age* española,

"A mí el sitar ya no me suena a oriental, me suena a sitar" (Munnshe 1995: 123).

La vida musical de la sociedad actual japonesa nos ofrece otras posibilidades de reflexión en cuanto a la problemática de los procesos transculturales. Como punto de partida nos puede servir la siguiente anécdota que pude experimentar en junio de 1999. En ocasión de la celebración de un simposio internacional en Hiroshima, varios musicólogos nos reunimos para cenar en un restaurante de la localidad. Tal como es bastante habitual, nuestro restaurante disponía de ambientación sonora a través de hilo musical. En un momento de la cena, uno de los comensales, concretamente el musicólogo israelí Dan Harrán, aludió al hecho de que la música que servía de fondo era en realidad música barroca europea, a pesar de que tanto la decoración del restaurante como la cena servida era *típicamente* japonesa. Este detalle de la ambientación sonora sorprendió al conocido musicólogo; le sorprendió, porque los occidentales acostumbramos a percibir aún este tipo de música como algo externo o postizo a la realidad japonesa. En aquella ocasión concreta, no se habló de *transculturación* pero evidentemente, aquel gesto de sorpresa implicaba clara y decididamente esta idea: "¿Qué hacía una música como aquella en un lugar como aquel?"

Así como no hablaríamos de *transculturación* en el caso de la introducción de la música *New Age* en España, tampoco lo haríamos en cuanto a la difusión actual de las músicas internacionales en un país como Japón. Sin duda hubo procesos muy importantes de transculturación a finales del siglo XIX y principios del XX en Japón pero, actualmente, estas músicas no son ya algo postizo al mundo japonés, tal como en ocasiones puede parecer al observador occidental que se empeña en seguir queriendo entender Mozart, Beethoven o los Beatles como músicas *occidentales*. De hecho, los diferentes momentos musicales que se producen en este país en los que se interpretan o escuchan obras de estos compositores se articulan dentro de la lógica del propio y bien específico entramado cultural de estas músicas que, tal como en otros países, se halla plenamente consolidado en Japón.

Dentro de la articulación interna del universo musical japonés se habla del *hogaku* -denominación que engloba toda música de tradición japonesa- que coexiste con la denominada *música internacional*, que comprende tanto la tradición clásica de origen europeo como la de factura más moderna como jazz, pop, rock, etc. ¿Cuál es en realidad la música japonesa? Si partimos de la idea de que al margen de la historia y de las peculiaridades genéticas, 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 (Martí

2000: 79), resulta claro que hoy día esta "música internacional" es también perfectamente japonesa. En este país asiático, se vende un número incomparablemente mayor de pianos o violines que de shamisen o shakuhachi; la enseñanza musical oficial se halla completamente focalizada hacia esta música internacional, y en los medios de comunicación, la presencia del *hogaku* es realmente minoritaria. Asimismo, los porcentajes de ventas de discos, o el número de conciertos y recitales de música correspondientes al ámbito de la música internacional presentan una abrumadora ventaja con relación a la música de *tradición* japonesa.

Además, hay otro dato muy significativo que nos remite a la plena relevancia social de las músicas internacionales en el Japón. Su uso prácticamente exclusivo en las *músicas invisibles*, es decir, en aquellas músicas que se oyen sin necesidad de ser escuchadas: las músicas de las bandas sonoras de las películas, de los anuncios publicitarios, del hilo musical de restaurantes, grandes almacenes u oficinas. Que al japonés no le choca el uso de estas músicas en todas estas ocasiones, queda perfectamente reflejado en el hecho de que, incluso en aquellas producciones cinematográficas de temática costumbrista japonesa, donde todo, hasta el más mínimo detalle, reproduce el ambiente local previo a la apertura de la sociedad japonesa al mundo occidental a finales del siglo XIX, la música de fondo de las bandas sonoras pertenece al ámbito de la música internacional. Las músicas invisibles son las músicas de la cotidianidad. Generalmente, para cumplir sus funciones deben ser músicas que debido a su familiaridad puedan pasar desapercibidas, precisamente para que no distraigan demasiado la atención del oyente de aquello que realmente interesa: la acción de la película, el anuncio del producto comercial, la compra en el supermercado.^[10]

En el caso japonés sería, pues, totalmente tergiversador de la realidad seguir pensando en términos de *transculturación* ante la actual presencia del jazz, del rock, de la *New Age* o de la música barroca de origen europeo, ya que ello implicaría:

1. Mantener una visión determinista en cuanto se refiere al origen de las músicas y sus posibilidades de relevancia social en un momento dado. El jazz, el rock o gran parte de la música de tradición culta transmitida a través de los conservatorios ya no son solamente *occidentales*. Han devenido músicas internacionales. Ya hemos hecho alusión a esta realidad al hablar de la música *New Age*.
2. Ignorar o no dar la debida importancia a la existencia de entramados culturales con una dinámica propia y al margen de las *culturas nacionales*.

3. Ignorar la realidad musical actual de la sociedad japonesa en la que las músicas internacionales poseen una relevancia social mucho mayor que la del *hogaku*.

En el caso de la música *New Age* en España o de la práctica actual de la música internacional en Japón, no hablaríamos, pues, de procesos transculturales dado que lo que se produce es un simple acto de difusión dentro de las coordenadas de un mismo entramado cultural que trasciende fronteras nacionales. En cambio, el asunto puede ser bastante diferente cuando dentro de una misma sociedad se produce la difusión de un elemento cultural específico entre dos entramados culturales distintos. Un ejemplo podría ser el transvase de elementos culturales entre estratos sociales diferentes, caso que, como he indicado antes, Charles Seeger ya calificaba de "proceso aculturativo". Tomemos para el caso español el ejemplo de los cantantes de ópera. El mundo de la ópera sugiere en España ciertas asociaciones de naturaleza elitista. La popularización del espectáculo por parte de actos protagonizados por los *Tres Tenores*, o similares, significó la penetración de este tipo de música en ámbitos que anteriormente no le eran familiares. Pero, obviamente, este transvase de contenidos de un entramado cultural a otro, tal como es normal que suceda en los procesos transculturales, implicó determinados cambios de tipo formal: el hecho de cantar series de arias en lugar de óperas completas, el uso de estadios en lugar de teatros de ópera, etc. Y también tuvo sus repercusiones en el ámbito operístico original: la infravaloración y las negativas críticas que bien pronto se levantaron contra este tipo de actuaciones. Recuérdese, por ejemplo, las críticas del ya fallecido Alfredo Kraus o de Mirella Freni.^[11]

Pensemos también en el conocido caso del éxito obtenido hace algunos años en España por el canto gregoriano de los monjes de Silos. Se trata de un ejemplo claro de transculturación puesto que se produjo precisamente un intercambio entre dos entramados culturales diferentes. El canto gregoriano que se podía escuchar en las discotecas poseía unos agentes sociales, significaciones, usos y funciones completamente diferentes a lo que es habitual en la práctica de este tipo de canto. No hace falta decir, que el entramado cultural propio del canto gregoriano también acusó este transvase de elementos, produciéndose un aumento de interés por la práctica del canto gregoriano en su contexto original.^[12]

Otros casos clarísimos en los que se producen procesos de tipo transcultural dentro de una misma sociedad son los relacionados con el folclorismo o la práctica del folklore en las grandes ciudades. El paso de un contexto originariamente rural y muy limitado a un nuevo contexto urbano conduce a importantes modificaciones de tipo formal, semántico y funcional, de manera que muchas de las producciones musicales o coreográficas que se nos ofrecen

actualmente como *folklore* son el resultado de un proceso transcultural producido por la interacción de dos entramados culturales muy diferentes: el de una sociedad rural de corte preindustrial y el de un nuevo contexto social urbano.

Los procesos de transculturación provocan con extremada facilidad el surgimiento de patrones de rechazo en contra de la innovación que representan, unos patrones cuya razón de ser recae precisamente muy a menudo en razones de identidad. El rechazo que experimentó el jazz por considerársele mezcla africana y occidental, la denigración del rock por sus también en ocasiones atribuidas influencias africanas, el rechazo del flamenco por ciertos sectores sociales de Cataluña por considerarlo negativo hacia la propia identidad del país, etc. (Cfr. Martí 2000: 95 y ss.). Y en los ejemplos sobre procesos de transculturación dentro de la misma sociedad española acabados de mencionar es asimismo clara la aparición de estos patrones de rechazo. Ya he aludido a las negativas críticas hacia los espectáculos de ópera dados por los tres tenores, tachándolos incluso de no ser verdadera ópera. Lo mismo sucedió con el éxito que obtuvo el canto gregoriano en las discotecas, no faltando voces escandalizadas por este peculiar escenario de lo que se considera música religiosa por excelencia. Y también los productos del folklorismo son a menudo entendidos como no genuinos o falsos representantes de la tradición (Martí 1996).

Podemos entender todo proceso de transculturación como aquel acto de difusión que implique 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. En la transculturación, el elemento cultural difundido experimenta un cambio de puntos focales. En este contexto, creo que puede tener un cierto interés pensar más en términos de *entramados culturales* que en términos de *culturas* por su fácil y en ocasiones automática equiparación a la problemática idea de *culturas nacionales*. Todas estas consideraciones tienden, en definitiva, a restar fuerza al carácter etnocrático del concepto de *cultura* e ir ganando, poco a poco, otras visiones que pueden ser mucho más sugerentes, y sobre todo también más útiles. Creo que es importante intentar entender el fenómeno de la transculturación o aculturación completamente desligado de la visión etnocrática que a menudo conlleva la idea de *cultura*. Cualquier producto cultural se entiende ligado a agentes sociales, formas, usos, funciones, significaciones, valores, etc. Todos estos diferentes elementos constituyen un entramado de *cultura*. La idea de nación y todo lo que ello conlleva no se corresponde a una *cultura* en el sentido holístico del término sino que, sencillamente, constituye un entramado cultural más. El mundo de una persona, de una ciudad, de una sociedad está formado por muchos entramados culturales distintos. La sociedad X tendrá su propio entramado

cultural que la podrá determinar como nación. Pero, además, tendrá una miríada de entramados culturales diferentes que, en su totalidad, son los que permiten vivir a esta sociedad como tal. Los diferentes entramados culturales dentro de una misma sociedad se entrecruzan, sobrepone y a menudo también se contradicen y generan conflicto. Cuando se habla de *culturas nacionales* se tiende a entenderlas como conjuntos cerrados de elementos culturales muy determinados que son los que al fin y al cabo definen al portador ideal e idealizado de esta cultura. Pero lo que se entiende por *cultura nacional* podrá llegar a aspirar como máximo a ser *cultura representativa* (Martí 2000: 164) pero no la cultura total de la población del país. ¿Cómo se puede equiparar cultura -en el sentido holístico del término- a cultura nacional, ahora que somos más conscientes que nunca de que toda nación es una comunidad imaginada? Como resulta obvio, todo esto cambia radicalmente cuando se entiende la sociedad como un conjunto de muy diferentes entramados culturales, siendo el de la cultura nacional tan sólo uno de ellos.

Entendiendo, pues, la sociedad constituida por diferentes entramados culturales con su propia dinámica interna, y entendiendo la denominada *cultura nacional* como uno más dentro de los muchos entramados que podemos detectar en cualquier sociedad, no resulta tan difícil aligerar el contenido etnicista de la idea de *transculturación*, entendiendo como procesos transculturales aquellos puntos de contacto que se producen entre diferentes entramados culturales, pertenezcan o no a una misma sociedad.

A manera de conclusiones querría destacar los siguientes puntos:

1. Podemos entender por *transculturación* todo proceso de difusión entre entramados culturales que implique cambios formales, semánticos y funcionales en aquello que se difunde debidos a la diferente constitución y dinámica interna de los entramados.
2. La idea de *transculturación* es entendida fácilmente dentro de un conjunto de narrativas que deben ser todas ellas revisadas en su conjunto. Especialmente la idea de cultura equiparada a *ethnos* de la que se desprende la idea de *culturas nacionales* y similares (por ejemplo *cultura occidental*).
3. Siempre que se pretenda utilizar el término *transculturación* en el sentido exclusivo de transplante entre *culturas* entendidas como sistemas sociales autónomos o en el sentido de *cultura nacional* se está reforzando una idea de cultura (occidental)-etnocéntrica y sumamente reduccionista. O dicho de otra manera, el uso exclusivo de estos términos para aquellos entramados culturales de justificación etnicista fortalece una visión etnocrática del concepto de cultura.

4. Pensar en términos de *entramados culturales* para entender y utilizar el concepto de *transculturación* puede representar una solución respecto a la problemática especificada en el anterior punto.
-

NOTAS:

1. El texto de la comunicación presentado en el simposium de 1999 *Musics in and from Spain: Identities and Transcultural Processes* sirvió de base para un artículo con el mismo título que fue publicado en «Boletín Música» 8, 2002, pp. 3-21, revista editada por la *Casa de las Américas* de la Habana. Para esta edición en TRANS se ha respetado el texto original tal como se leyó en Oviedo aunque se ha efectuado alguna pequeña corrección y de manera muy puntual se ha añadido asimismo alguna nueva referencia bibliográfica. [§]
2. "Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de la vida." (Ortiz 1963: 99) [§]
3. Véase al respecto el artículo ya citado de M. J. Kartomi. [§]
4. Al respecto véase Josep Martí, *Antropòlegs sense cultura?**Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia+ 19, 2003, pp. 35-54 [§]
5. Originalmente en Seeger 1952 [§]
6. Entrevista mantenida con Michel Hyugen en mayo de 1999. [§]
7. Entrevista mantenida con Michel Hyugen en mayo de 1999. [§]
8. La prueba más evidente de ello es el uso extremadamente ideologizado que muestra el concepto *occidental*, y que se puso especialmente en evidencia en el tan difundido libro de Samuel P. Huntington *The clash of civilizations and the remaking of world order*. Véase un crítica a estas ideas en Martí 1999b: 13-29. [§]
9. Aunque con ello también al mismo tiempo se rinda culto a algunos de los principios ideacionales de la *New Age* que caen en la mitificación de determinados ámbitos culturales (Tibet, India, indios americanos, etc.) [§]
10. No obstante, no ignoramos el hecho de que dentro de las actuales estrategias de *marketing*, en ocasiones conviene que estas músicas pierdan algo de su invisibilidad. Véase al respecto: Martí 1999a. [§]

11. Véanse respectivamente «El País» 1992: 36 y García 1995: 30. [§]
12. Además de otros detalles pequeños en importancia pero indudablemente sintomáticos como, por ejemplo, ciertos problemas algo polémicos que aparecieron por cuestiones de las retribuciones de los derechos de autor dado que hasta entonces el canto gregoriano no había experimentado nunca ventas masivas. [§]

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ASAI, Susan Miyo
1995 "Transformations of Tradition: Three Generations of Japanese American Music Making", *The Musical Quarterly* 79/3: 429-453
- BERGER, Peter
1999 *El dosel sagrado. Para una teoría sociológica de la religión*. Barcelona: Kairós.
- BROOM, Leonard et alii
1954 "Acculturation: an exploratory formulation". *American Anthropologist* 56: 973-1000.
- EL PAÍS 2.3.1992: 36.
- FERREIRA DE CASTRO, Paulo
1997 "Musical Nationalism, or the ambiguities of Portugueseness". En: El-Shawan Castelo-Branco, Salwa ed.), 163-170. *Portugal and the world. The encounter of cultures in music*, Lisboa: Dom Quixote.
- FRIEDMAN, J.
1994 *Cultural Identity and Global Process*. London: Sage.
- GARCÍA, Fernando
1995 "Entrevista a Mirella Freni". *La Vanguardia* 30.8.1995: 30.
- GUPT, Bharat
1997 "What is ethnic?". *The Eastern Anthropologist* 50/2: 139-146.
- HERSKOVITS, Melville J.
1938 *Acculturation, The Study of Culture Contact*. New York: Augustin Publisher.
- HOLZINGER, Wolfgang
1998 "*Estilos nacionales. Un constructo y sus funciones. Contornos de una sociología política del arte*". En *Flamenco y nacionalismo*, eds. Gerhard Steingress y Enrique Baltanás, 137-104. Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Sevilla, Fundación el Monte.
- HUNTINGTON, Samuel P.
1988 *The clash of civilizations and the remaking of world order*.

- London: Simon & Schuster (en español: *El choque de civilizaciones*, Barcelona: Paidós, 1997).
- KARTOMI, Margaret J.
1981 "The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts, *Ethnomusicology* 25/2: 224-249.
 - KAUFFMAN, Robert
1972 "Shona urban music and the problem of acculturation", *Yearbook of the International Folk Music Council* 4: 47-56.
 - LIST, George
1964 "Acculturation and musical tradition", *Journal of the International Folk Music Council* 16: 18-21.
 - MARTÍ, Josep
1996b *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
 - Id.
1999a "Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión". *Antropología* 15-16: 227-242.
 - Id.
1999b "Quan el bosc no ens deixa veure els arbres: Cultures, individus i drets humans", *Revista de l'Alguer* 10: 13-29.
 - Id.
2000 *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva.
 - Id.
2002 "Las culturas musicales vistas a través de la perspectiva de los entramados culturales". En: *Barcelona, Mosaic de cultures*, eds. C. Fauria y Y. Aixelà, 255-266. Barcelona: Museu Etnològic/Edicions Bellaterra.
 - Id.
2003 "Antropòlegs sense cultura?". *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia* 19: 35-54.
 - MERRIAM, Alan P.
1955 "The use of music in the study of a problem of acculturation". *American Anthropologist* 57: 28-34.
 - MUNNSHE, Jorge
1995 *New Age*. Madrid: Cátedra.
 - ORTIZ, Fernando
1963 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
 - REDFIELD, Robert; Ralph Linton; and Melville J. Herskovits
1936 "Outline for the Study of Acculturation". *American Anthropologist* 38: 149-152.
 - ROSALDO, Renato
1988 "Ideology, place and people without culture". *Cultural Anthropology* 3: 77-87.

- SEEGER, Charles
1952 "Music in Society: Some New-World Evidence of their Relationship", *Proceedings of the Conference on Latin American Fine Arts*, 84-97. Austin: University of Texas Press.
1977 *Studies in Musicology 1935-1975*, Berkeley: University of California Press.
- SPICER, Edward H.
1968 "Acculturation". En *International Encyclopedia of the Social Sciences*, ed. David L. Sills, vol. I, 21-27. New York: The Macmillan Company & The Free Press.
- TOFFLER, Alvin y Heidi Toffler
1995 *Creating a new Civilization*. Atlanta: Turner Publishing.
- WALLERSTEIN, Immanuel
1997 "The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture?". En: *Culture, Globalization and the World-System*, ed. Anthony D. King, 91-106. Minneapolis: University of Minnesota Press.

E