



tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

UCUENCA

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº14 Diciembre de 2023

Alrededores, fronteras y periferias: Hacia una musicología del margen

Surroundings, borders and peripheries: Towards a musicology of the margin

SUSANA ASENSIO LLAMAS

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) (España)

susana.asensio@gmail.com

Firma invitada

RESUMEN:

Se dice que el sentido común solo es común entre personas que han experimentado lo mismo. En esta aseveración, como en tantas otras, la periferia existe respecto a un centro imaginado y se constituye como frontera de la normalidad de un grupo, de sus tipos de pensamiento y, quizá incluso, de sus gustos y sentimientos.

No obstante, como sucede en el arte, es habitual que los versos sueltos y las anomalías nos proporcionen testimonios culturales más interesantes, con más matices y mayor carga simbólica que los representantes de la norma.

Del mismo modo, los lindes y contornos tienen un papel mucho más dinámico y dramático en la investigación que en la vida cotidiana, revolviendo y redefiniendo los cimientos heredados, siempre en perpetuo movimiento y, por ello mismo, erosionando sin respiro la idea de modelo de referencia.

En este trabajo se repasarán, en su sentido más amplio, algunas de las ontologías (el estudio del ser y sus propiedades), geografías (lugares en el tiempo), y epistemologías (metodologías de investigación) del margen como concepto relevante en las culturas musicales y, por ende, en la investigación musicológica que intenta interpretar sus complejas manifestaciones.

PALABRAS CLAVE: Musicología, margen, transdisciplinariedad, interseccionalidad, vacío.

ABSTRACT:

It is said that common sense is only common among people who have experienced the same things. In this assertion, as in so many others, periphery exists with respect to an imagined center and is constituted as a border of the normality of a group, of its types of thinking and, perhaps even, of its tastes and feelings.

However, as happens in art, it is usual for single verses and anomalies to provide us with more interesting cultural testimonies, with more nuances and greater symbolic load than other representatives of the norm.

In the same way, boundaries and contours have a much more dynamic and dramatic role in research than in everyday life, stirring and redefining inherited foundations, always in perpetual movement and, therefore, relentlessly eroding the idea of a single reference.

This work will review, in its broadest sense, some of the ontologies (the study of being and its properties), geographies (places in time), and epistemologies (research methodologies) of the margin as a relevant concept in musical cultures and, therefore, in the musicological research that attempts to interpret its complex manifestations.

KEYWORDS: Musicology, margin, transdisciplinarity, intersectionality, emptiness.

* * * * *

1. Introducción

Se dice que el sentido común solo es común entre personas que han experimentado lo mismo. En esta aseveración, como en tantas otras, la periferia existe respecto a un centro imaginado y se constituye como frontera de la normalidad de un grupo, de sus tipos de pensamiento y, quizá incluso, de sus gustos y sentimientos. Hay una cierta tranquilidad cotidiana en estar dentro de la normalidad que se espera de nosotros en nuestros correspondientes entornos familiares, laborales o sociales.

No obstante, como sucede en el arte, es habitual que los versos sueltos y las anomalías nos proporcionen testimonios culturales más interesantes, con más matices y mayor carga simbólica que los representantes de la norma. El roce entre los infinitos márgenes que cada cultura engendra es una inmarcesible fuente de nuevas orillas a explorar.

Del mismo modo, los lindes y los contornos tienen un papel mucho más dinámico y dramático en la investigación que en la vida cotidiana, enturbiando y redefiniendo los cimientos heredados, siempre en perpetuo movimiento y, por ello mismo, erosionando sin respiro la idea de modelo de referencia. En la investigación, como en el arte, no es infrecuente desbordar los patrones precedentes para poder seguir avanzando.

Aquí se exploran, en su sentido más amplio, algunas de las ontologías (el estudio del ser y sus propiedades), geografías (lugares en el tiempo) y epistemologías (metodologías de investigación) del margen como concepto relevante en las culturas musicales y, por ende, en la investigación musicológica que intenta interpretar sus complejas manifestaciones.

Es importante que antes de comenzar repensemos de manera general el margen como una periferia respecto a otro centro, que a su vez se puede convertir en centro por sí mismo, además de constatar que el margen es, de alguna manera, ese límite que separa lugares ideacionales y físicos diferentes entre sí. La piel es un margen, al igual que las fronteras administrativas, los acantilados, la ribera de un río, o la memoria que nos conecta a unos lugares y nos separa de otros.

Si todo esto puede ser entendido como zonas liminales, lo cierto es que las periferias, como la belleza, están, sobre todo, en el ojo del que mira, y las miradas que extendemos a nuestro alrededor configuran nuestro propio margen, creativo, intelectual, físico... nuestros límites personales. En resumen, el concepto de margen que se utiliza en este trabajo es una mirada que se escoge, independientemente de la situación de las personas o fenómenos culturales estudiados. Quizá esto sea así por la cantidad de trabajos imprescindibles que se han dedicado a diferentes situaciones culturales relativas a centros geográficos o de poder en nuestra propia historia del arte y de los hechos. Quizá, el mundo actual en el que se desarrollan nuestras investigaciones, ve ahora de una manera más clara el subir y bajar de los antiguos centros culturales – sus cambios, sus fluctuaciones, sus conversiones, regresiones, mutaciones... y sus miserias.

Desde este punto de vista, todas las disciplinas son bienvenidas a orillar nuestras pesquisas, y la interseccionalidad, ese término recuperado del lenguaje del derecho feminista y racial (Crenshaw, 1989), nos sirve, junto con la transdisciplinariedad, otro término reactualizado desde su enunciación (Klein, 1990), en la labor de abordar, de una manera más ajustada al momento actual, todo aquello que nos separa y nos conecta con los otros.

5

Las riberas de lo que escogemos como temas de investigación siempre tienen otras enseñadas que se comunican transversalmente con lo que aún no hemos tenido en cuenta. Los centros son relativos, móviles y fluctuantes, y sus periferias devienen en focos centrales cuando la mirada se posa sobre ellas, alejando las referencias de antaño en favor de otras nuevas que también, en algún momento, serán sustituidas, quizá, por otras miradas.

Lo que aquí se propone no es otra cosa que acercarse a los fenómenos culturales – a través de unos ejemplos musicales y musicológicos – desde un punto de vista fractal (Mandelbrot, 1975), que tiene en cuenta su relatividad respecto a otros centros, otras miradas, otras geografías y epistemologías, otras maneras de entender el mundo que son igualmente relevantes. Asimismo, como en todo fenómeno en el que varios vectores se entrecruzan, la teoría del pensamiento complejo (Morin, 2008) nos puede ayudar en la navegación de los nuevos territorios a los que intentemos acercarnos desde más puntos de vista que el nuestro. Al fin y al cabo, no hay nada más complejo que nuestro propio sistema fisiológico y nuestros pensamientos.

2. Ontologías

Si algo hemos aprendido en las últimas décadas de investigación musical y musicológica es que la música tiene diferentes acepciones dependiendo no solo del lugar en el que se interpreta, sino también de la cultura que se expresa a través de ella. El término *musiké*, «el arte de las musas», se originó en la antigua Grecia en relación a la inspiración de las musas para transmitir a los humanos la sabiduría universal – la sabiduría de entonces, y en aquella civilización. En nuestros tiempos más cercanos evoca la organización de materiales sonoros, más allá de la complejidad antigua, que varía de época a época – aunque hay algo que aún se nos escapa, como veremos más adelante.

Hasta aquí, nada nuevo ya en la historia de la musicología más cultural: cada cultura tiene un concepto diferente de música, al igual que una manera distinta de organizar los sonidos, y circunstancias particulares en las que se interpreta – recordemos que habíamos dejado de incluir la complejidad multidisciplinar del *musiké* en nuestros recuentos de la música antigua.

Sin embargo, algo tan obvio como lo mencionado entra en conflicto cuando se presenta ante nosotros una cultura que no conoce la palabra música ni su significado tal como lo hemos expuesto. En la zona interior del Mato Grosso brasileño, un territorio amazónico que también llega a Bolivia, sobrevive la cultura *Bororo*, que fue brevemente expuesta a la invasión española en el siglo XVI; esto causó su división en dos grupos fundamentales y uno de ellos permaneció oculto por siglos hasta los años treinta del siglo XX, cuando fueron estudiados por primera vez por Lévi-Strauss (trabajo que luego publicaría dentro de *Tristes Tropiques*, 1955). Para los bororos, estudiados más tarde por diferentes profesionales de las ciencias humanas y sociales, su intensa vida ritual, que incluye adornos, danzas, cantos, ritos específicos, y una compleja aproximación a la muerte, hay una palabra que incluye todo lo mencionado, pero no existe un concepto que se pueda confinar al rango de lo sonoro. Gran parte de sus ritos, textos asociados, sonidos y adornos complejísticos fueron estudiados más tarde por Canzio (1992, 1997), demostrando que nuestra ontología musical es solo una posibilidad entre una infinidad, aunque creamos que con abarcar el reino de lo sonoro es suficiente para abarcarlo todo.

Al igual que la ontología de lo que es musical ya no puede circunscribirse a lo sonoro si tenemos en cuenta otras culturas – o si recordamos cómo los griegos definían hace ya milenios la *musiké* como la sabiduría nacida del arte de las musas, incluyendo sonido,

danza y texto, por lo menos – la noción de *música normativa* también ha sufrido serios vaivenes en las últimas décadas de estudios culturales y etnomusicológicos.

El estudio de algunos lugares periféricos, *no centrales* en la cultura oficial francesa del siglo XIX nos da un panorama muy diferente de la supuesta centralidad parisina. Una mirada un poco más atenta a lo que sucedía en estos lugares, centrales asimismo para la vida cultural y social del país, nos aleja considerablemente del centro geográfico, y también de la naturaleza de la *referencia* como término relativo. Un buen ejemplo es un lugar tan particular como Eaux-Bonnes, un balneario del sur del Francia, cerca de la frontera española, donde los baños de aguas medicinales se complementaban con un sinfín de actividades culturales y, particularmente, musicales. A finales de siglo, un renombrado violinista, Fernando Palatín, se hizo cargo de las actuaciones musicales del lugar por un extenso periodo tiempo (1884-1907) y convirtió el lugar en un centro de peregrinación médico y cultural para la élite burguesa, no solo francesa, sino europea y americana:

Eaux-Bonnes era un lugar cosmopolita, que gozaba de un sólido prestigio dentro de la cultura europea de las aguas medicinales. Cuando alguien se encuentra fuera de su tierra suele recibir con agrado cualquier alusión que le recuerde su identidad. Este hecho, que suele teñirse de nostalgia en el caso de los exiliados o de los emigrantes, no pasa de constituir un guiño amable cuando se está disfrutando de una estancia vacacional. También sucede que la música puede ser identitaria de lugares del todo ajenos al auditor. Entonces se activan los mecanismos de la imaginación y el oyente se ve envuelto en una idea, más bien tópica y preconcebida, de los territorios evocados en una determinada composición. En este caso, el exotismo y el color local que se atribuyen a diversos países y culturas actúan como resorte del propio placer auditivo (Medina, 2023, pp. 173-174).

7

La hegemonía parisina en el universo musical francés se ve de esta manera erosionada y complementada por *otros* lugares de referencia – la referencialidad ya no se piensa en singular – que se constituyen como ejes vertebradores de experiencias musicales totalmente diferentes a las de la capital, pero fundamentales para la comprensión de la vitalidad de la música de la época. Las músicas de referencia en el país ya no eran solo músicas oficiales, ni siquiera francesas, sino aquellas más populares entre los consumidores burgueses que querían apartarse de la locura parisina – o metropolitana, en general – durante unas semanas al año. El concepto de *referencia musical* ya no se sitúa solamente en un centro oficial administrativo, sino que se dispersa y se reintegra parcialmente en otras localizaciones que incluyen otros parámetros significativos.

También, en una situación más compleja y trascendente que la anterior, las guerras definen jerarquías ontológicas por su propia capacidad destructiva. Durante la Guerra Civil española (1936-1939), el gobierno golpista tomó la capital, Madrid, mientras que el gobierno republicano, elegido democráticamente, tuvo que desplazarse primero a Valencia, luego a Barcelona y, finalmente, al exilio europeo que resultaría en su desaparición. A veces el centro es el mismo, pero cambia radicalmente de significado (cambia de alguna manera su propio ser, su propia ontología) por eventos catastróficos, como la guerra, asociando a un mismo lugar, culturas y visiones totalmente contrapuestas, a la vez, durante un tiempo. En la llamada Edad de Plata española (entre 1898 y 1939, más o menos), Madrid fue una capital cultural cosmopolita, boyante, atrayente y dinámica. Tras la guerra, los casi cuarenta años de dictadura definieron a la capital como un centro represor, estanco, cerrado y anclado en el tiempo. Las periferias españolas se constituyeron durante décadas como sustitutas múltiples de la vitalidad cultural y musical que en su día tuvo Madrid y al fin de la dictadura ya eran por derecho propio nuevos centros de referencia que habían desarrollado sus propias jerarquías sociomusicales.

3. Geografías

Aunque quizá las geografías sean las más proclives a albergar los conceptos de alrededores, periferias y márgenes, la supervivencia cultural de algunos géneros musicales se ha dado curiosamente mediante la creación de subsecuentes nuevas periferias *centrales* en otros lugares. En algunos casos, los alrededores no solo alojan fenómenos culturales que migran, sino que llegan a constituirse en sus nuevos centros de referencia.

El *rai* es un género musical argelino extendido por el norte del Magreb hasta Túnez y Marruecos. Su origen como género tradicional popular confinado a una pequeña región de la frontera argelino-marroquí no hacía pensar que, tras algunas décadas de persecución, guerras, censura y marginación (incluyendo asesinatos de artistas por parte de las facciones islamistas más radicales), se convertiría oficialmente en patrimonio inmaterial de la humanidad en 2022. Este género tiene una curiosa historia que le lleva de representar una pequeña zona cultural rural en el norte de Argelia a simbolizar culturalmente la emigración magrebí en la mitad de Europa (Virolle, 1995; Asensio, 1997, 1998, 2002). Las sucesivas olas emigratorias procedentes del Magreb que Europa recibió a lo largo del siglo XX se intensificaron en la última década con la Guerra Civil argelina (1992-2002,

aproximadamente), y sucesivas poblaciones, sobre todo en la costa mediterránea europea, como Marseille o Barcelona, comenzaron a tener comunidades magrebíes suficientemente numerosas como para articularse musicalmente en torno a sus propias tradiciones. El raï, que había sobrevivido marginalmente en zonas rurales, transmitido e interpretado por mujeres mayores en gran parte, explotó con la emigración y se convirtió en un género de referencia en los paisajes sonoros de muchas grandes ciudades europeas, principalmente Paris. Cheikha Rimitti (1923-2006) fue una de las últimas intérpretes en haber vivido personalmente el cambio de la marginalidad total a la adoración internacional, pero otros artistas, como Cheb Khaled (nacido en 1960 en una Argelia sometida aún al poder francés) ya desarrollaron su exitosa e internacional carrera directamente desde Europa. Con el ascenso de su popularidad, se generaron nuevos roces entre la población francesa y los «emigrados», pero aquí ya se daba la paradoja de que los emigrados eran franceses antes de moverse gracias al poder colonial del país hasta bien avanzado el siglo XX. Los roces entre los diferentes habitantes del imperio francés colonial ya eran para entonces raciales, políticos, religiosos, administrativos... pero difícilmente culturales, ya que la hibridación había unido mucho más a las periferias entre sí para hacer frente a un centro que no representaba la variedad del país.

Otros géneros musicales, como el flamenco, también se alimentaron de la movilidad de sus intérpretes, pero en este caso, esa movilidad fue doble a lo largo de todo el siglo XX: músicos flamencos que desarrollaban su carrera en las Américas y músicos de todos los lugares que llegaban a Andalucía a aprender a tocar, cantar o bailar flamenco. Esa mezcla, unida al carácter fuertemente comunitario, socializante e híbrido de sus músicas, dio lugar a diversas corrientes de flamenco transnacional que desembocaron en auténtica fiebre en lugares como Japón (la revista flamenca de mayor tirada mundial sigue haciéndose desde Tokio), Estados Unidos (California o New York se consolidaron como centros flamencos imprescindibles en las giras de los intérpretes españoles e internacionales). Y en este viaje transnacional, tras conquistar todas las fronteras, paradójicamente, el flamenco más antiguo se revitalizó, recuperó y floreció en el sur andaluz, que de nuevo se constituyó como un centro de referencia fundamental tras la consolidación internacional del flamenco – recordemos los cantes de ida y vuelta que nos orillaban en otros continentes. Curiosamente, el flamenco también vivió momentos bajos durante la dictadura franquista – factor que favoreció su extensión internacional definitivamente – y fueron sus desarrollos fuera de España los que ayudaron a su

recuperación y documentación. En 2010 también fue designado patrimonio inmaterial de la humanidad por la Unesco. En la actualidad, gran parte de las literaturas, festivales, cursos, escuelas e interpretaciones asociadas al género se producen fuera de ese centro geográfico, y sus estudiosos nos desperdigamos por las geografías más dispares (v.g. Washabaugh, 1996; Asensio, 2004a; Steingress, 2006).

Más allá de los géneros, algunas propuestas musicales recientes, sobre todo las ligadas a los inicios del boom de la *Electronica*, también han configurado nuevas maneras de entender la propia cultura en función de una elegida y heterogénea transnacionalidad. El colectivo NorTec surgió en México a finales de los años noventa del siglo pasado y tuvo una intensa y corta vida que redefinió radicalmente el concepto de borde o de frontera cultural entre México y EE.UU. Entre sus integrantes había músicos, productores, fotógrafos, diseñadores, instrumentistas, cineastas... en definitiva, una enorme variedad de artistas que decidieron dotar al borde – *the border* – de nuevos sonidos e iconografías. Partiendo de los descartes de las grabaciones musicales que algunas bandas sinaloenses habían llevado hasta la frontera de Tijuana, y con un complejo trabajo de reapropiación, los urbanitas mexicanos (y más tarde otros latinoamericanos que se unieron) utilizaron los *samples* como materia prima sonora para desarrollar su propia versión de la frontera, con imágenes, vídeos y escenografía futurística, irónica y autorreflexiva.

El colectivo tuvo una vida breve, pero en menos de una década llevaron sus propuestas a todos los principales escenarios internacionales, fueron invitados de honor en los principales festivales del mundo y redefinieron para el futuro la imagen de la frontera tijuanense, incorporando el estigma heredado de las drogas y la violencia, pero complementándolo con imágenes y sonidos en sintonía con los nuevos tiempos transnacionales (Asensio, 2001, 2004b; Madrid, 2008).

El caso de la música sefardí es paradigmático de cómo el suelo geográfico no es necesariamente determinante para el desarrollo cultural. Los sefardíes son judíos descendientes de aquellos que fueron expulsados de España en el siglo XV. Desde entonces han *colonizado* una vasta y diversa cantidad de ciudades, riberas, continentes... Tras su expulsión (o conversión, si se quedaban) llegaron a los Países Bajos, y de allí fueron expulsados y se distribuyeron, por un lado, en casi todos los litorales del Mar Mediterráneo y, por otro, a través de Portugal, en casi toda América. Sus numerosísimas comunidades repartidas por todo el planeta, sin embargo, tienen en común la música sefardí (y aquí la parte *común* es relativa), y a pesar de las numerosísimas variedades de

músicas sefardíes a lo largo y ancho de la geografía y de la historia, la identificación con un patrimonio musical común ha seguido existiendo de maneras absolutamente originales hasta la actualidad. Los restos de sus músicas originales, y de las creadas *ex profeso*, constituyen un monumento a la supervivencia cultural en medio de los cambios, persecuciones, migraciones, mezclas y reasentamientos sefardíes a lo largo de más de cinco siglos (para una aproximación actual al fenómeno, véase Seroussi, 2019).

4. Epistemologías

El cambio en las metodologías de investigación ha sido más dramático en las últimas décadas que en toda su historia anterior. En este sentido, una de las principales incorporaciones a las epistemologías de las ciencias humanas y sociales, incluida la musicología, ha sido la penetración de aproximaciones transversales que incluyan puntos de vista nuevos, pero también nuevas maneras de tratar con temas antiguos, nuevas formas de interpretar nuestras herencias, y nuevas inclusiones y exclusiones entre lo que consideramos relevante para nuestras culturas. Aquí es donde los conceptos de alrededores, bordes y periferias toman un cariz más metafórico y un sentido más amplio que en las geografías y las ontologías. Las maneras de entender estos conceptos y de incorporarlos a nuestros lenguajes académicos se han multiplicado, complejizado, hibridado y diluido al cruzar disciplinas y puntos de vista de una manera más libre y desinhibida.

El conocido principio metodológico de Guillermo de Ockham, formulado aplicando el símil de la navaja para eliminar los supuestos innecesarios de una teoría, tiene aquí otro sentido. Si en su versión original rezaba «Pluralitas non est ponenda sine neccesitate» (la pluralidad no se debe postular sin necesidad), abogando por las soluciones más sencillas y obvias cuando fuera posible, en la actualidad esa pluralidad se hace no solo necesaria en las investigaciones culturales, sino imperativa. Los puntos de vista únicos ya no son tan fácilmente impuestos y ya no representan a la multitud de investigadores, países y culturas como lo hacían hace unos cuantos siglos, cuando todo el saber conocido emanaba de unas pocas fuentes cercanas, siempre *nuestras* y siempre antiguas, y todo interés tenía que estar ligado al mito de un origen divino que nos situara por derecho en este mundo – a veces, incluso, con la intención de estar por encima de otras culturas y otras geografías, de estar por encima de *los otros*.

La primera académica que formalizó la interseccionalidad en un artículo académico, lo hizo desde la superposición de los ejes de raza y género sobre la base del derecho y con la intención de abogar por la abolición de la doble discriminación que sufrían las mujeres negras, por ser mujeres y por tener la piel oscura (Crenshaw, 1989). Lo cierto que, aunque su formalización tardó muchas más décadas de las necesarias, el sustrato de las protestas contra los diferentes ejes de discriminación que se superponen en algunos segmentos poblacionales era ya un secreto a voces en las ciencias sociales, especialmente en la antropología. Y lo que Crenshaw nos aporta, no es otra cosa que una primera codificación de los diferentes ejes a ser tenidos en cuenta a la hora de abordar problemas concretos.

Una manera diferente de acceder a las intersecciones de multitud de puntos de vista es la mirada hacia los alrededores, todo aquello que sucede y es, de alguna manera, relevante para entender un fenómeno, pero no forma parte de él necesariamente. Un magnífico ejemplo de estos alrededores es el libro *Sin contar la música* (Labajo, 2011), donde se repasan una asombrosa variedad de pensamientos, corrientes, modas, formas de pensar y de actuar en la Europa coetánea a María Zambrano (1904-1991), la famosa filósofa y ensayista española. En su pulso de las diferentes corrientes de pensamiento, la autora recorre los alrededores de los fenómenos musicales, tejiendo una densa red de circunstancias que ayudan a comprender gran parte de la producción y difusión de la música en aquellos años entre el siglo XIX y el XX en toda Europa. Y los diferentes misticismos, filosofías y contracorrientes que inundaban el continente tienen mucho más que ver con los fenómenos musicales de lo que la mayoría imaginábamos.

El tiempo también construye márgenes, destruye o sedimenta, elimina o refuerza vectores culturales en función de su idoneidad en cada momento. El mero estudio de repertorios tradicionales en este siglo XXI nos coloca en la coyuntura de construir sobre lo que está desapareciendo, o lo que ya no está, en la liminalidad de lo que fue y lo que puede significar su recuperación – siempre distinta al original. El revival, los estudios de repertorios ya extinguidos, la interpretación de los rastros sonoros o escritos que nos han quedado, la utilización moderna de las antiguas identidades musicales a través de la patrimonialización, adaptación, *kitschificación*, o reificación del mundo rural a través de sus vestigios sonoros... A veces el pasado es alimento identitario, y en otras ocasiones es un juego de referencias ya caducadas, pero sentimentalmente cercanas. Con el tiempo, algunos repertorios que eran importantes para la familia y la comunidad desaparecieron

de la memoria y fueron sustituidos por otros más modernos, pero también colonizaron los cancioneros y romanceros de los investigadores.

El tiempo desplaza los centros de interés y recoloca constantemente el pasado en nuestras memorias, pero también destila, entre el mar de repertorios antiguos, aquellos que devendrán en representativos. Algunas de las mejores compilaciones adquieren un nuevo valor cuando su estudio se dilata en el tiempo y toca nuevas sensibilidades. En España, en estos últimos años, son destacables las compilaciones rescatadas y revisadas por Miguel Manzano en Zamora (2021) y por Emilio Rey en Palencia (2021, 2022), partiendo de materiales recogidos hace décadas, algunos ya publicados, y actualizando su interpretación a un mundo en el que ya no forman parte de la cotidianeidad, pero sí del patrimonio y del mito tradicional.

Otra manera novedosa de acercarse a la investigación – incluso a la historiografía de la investigación, al menos en el caso de la musicología – es centrarse en las ausencias, los huecos, los vacíos significantes. El límite como lugar de pensamiento (Trías, 1985) desde el que se recorren los bordes de lo que no se conoce, los alrededores del vacío. Una ausencia realmente significativa puede conducir a una línea de investigación totalmente novedosa. Un ejemplo de ello es la figura de uno de los principales musicólogos españoles del siglo XX, Eduardo Martínez Torner (1888-1955), cuya vida y obra solo se conocían someramente en España, a pesar de haber sido una figura central en la musicología y la vida intelectual del país durante décadas. La falta de informaciones y materiales sobre su vida y su obra comenzó a ser para mí una pregunta constante sin respuestas concretas, un repetido recorrido alrededor de lo que no estaba, de manera que su ausencia gritaba cada vez más fuerte. Dado que fue el primer musicólogo en estudiar las músicas tradicionales de manera científica, y en integrar los estudios de músicas y textos orales, la falta de documentación no dejaba de sorprenderme. De esta manera, comencé a documentar lo que no sabía, lo que se mencionaba que no estaba, lo que decían de él, lo que le escribían otros, en cartas o en la prensa... comencé a trazar un mapa completo de sus huecos a través de coetáneos, colegas, familiares, y también de otros investigadores.

Aunque el trabajo sigue en curso, se puede decir que cada pequeño vacío tiene ahora un nombre, un lugar y una/s obra/s asociada/s; asimismo, se constata que gran parte de sus libros fueron expurgados de bibliotecas e instituciones porque abanderaba posiciones progresistas y laicas en una España conservadora y católica; o que su exilio en Francia e Inglaterra en mitad de la Segunda Guerra Mundial, tras huir de España por la Guerra

Civil, fue también fructífero en mitad de la miseria; y, finalmente, que también se han recuperado la mayor parte de sus archivos, escritos, investigaciones y composiciones – algunas pistas pueden encontrarse en Asensio (2011, 2020, 2023). Todo ello puede resumirse como el resultado de una labor detectivesca que me ha llevado durante años por varios países, decenas de archivos, museos, bibliotecas e instituciones, pero, sobre todo, también ha de definirse como un golpe de suerte: haber conocido a gente que le trató, familiares, hijos de colegas, nietos de amigos y haber vaciado las correspondencias que tenían disponibles, haber encontrado piezas bajo el nombre de otros en archivos remotos... Nunca sabemos qué camino va a iluminar otras sendas en las que ni siquiera habíamos pensado antes.

Las ausencias pueden tener la clave para encontrar sus propios ítems ninguneados, bien sean personas, obras, movimientos, o exploraciones. Un vacío puede ser una increíble fuente de energía, preguntas y posibilidades, y su reconocimiento puede ser el principio de fascinantes temas de investigación. Las epistemologías que revelan los enormes huecos que hay en nuestras historias son tan variadas y complejas como las situaciones que las provocan: guerra, exilio, olvido, migración, modas, trifulcas entre colegas, fricciones institucionales, cambios sociales, descuidos institucionales, enfermedad, retiro, muerte, reinención...

De vital importancia en la investigación, igualmente, es construir desde el margen buscando los centros que no son obvios y situándolos en el mapa. Junto con la exploración de nuevas periferias, intersecciones, inconsistencias, ambigüedades, matices, las ausencias son parte orgánica del todo, como lo es el silencio en la música. Las ausencias tienen a menudo una voz propia.

El objetivo es habitar los márgenes de lo establecido y *colonizarlos* intelectualmente para que representen nuevos centros. Un ejemplo de este tipo de exploraciones puede ser el concepto de *adjacent possible* – potencial adjunto (Kauffman, 2000; Theise, 2023) – que nos recuerda que, en muchos ecosistemas, son las unidades menos céntricas, que se sitúan en los márgenes, las que determinan la supervivencia de la totalidad de la colonia (sucede de manera especialmente resaltable al estudiar los insectos, sus migraciones, zonas de reproducción, crecimiento y alimentación). Pero en la música también tenemos esos *potenciales adjuntos* significantes, como pueden ser los repertorios tradicionales de gaita con los *floreos*, y los de guitarra flamenca con los *rasgueos*. En ambos casos, el hecho de que la performance comience siempre con una serie de escalas, arpeggios y giros

vernáculos previos (eso son los *floreos* y *rasgueos*), ayuda a los cantantes, si los hay, y al público, a que se sitúen confortablemente dentro de las escalas y registros sonoros en los que se desarrollará la pieza; para los instrumentistas es, además, una forma de *tentar* el instrumento, de repasar las posiciones y técnicas que serán luego necesarias para la interpretación.

5. Algunos pensamientos a modo de coda

El primer centro que se ha de deconstruir en cada investigación es el mismo tema a explorar: mirar desde otros lugares, comparar con otros fenómenos, resaltar similitudes y diferencias con trabajos de otros lugares o tiempos. Esto es necesario porque en estos tiempos la mezcla forma parte de nuestra cotidianeidad cultural.

«¿Adónde huir si ya no hay islas para naufragar» (esta frase proviene de un grafiti que encontré, hace más de veinte años, en Barcelona). Ya no hay lugares en los que todo sea nuevo y exclusivo, casi todo ha sido expuesto ya a casi todo. Sin embargo, establecer dicotomías como ética vs. estética, imagen vs. contenido, fuente original vs. producto procesado, intracultural vs. intercultural, nos ayuda a descubrir con frecuencia cómo se lograron esas mezclas y por qué funcionan, por qué esas se transmiten y otras, sin embargo, desaparecen.

Por otra parte, los centros geográficos no tienen por qué ser los centros políticos o económicos: las diferentes periferias elaboran contenidos personalizados con los materiales culturales (tangibles o intangibles) que les llegan de diferentes lugares, algo no tan diferente de lo que hacen los llamados centros – la diferencia siempre radica en la posterior influencia que estos lugares y culturas pueden tener más allá de su desarrollo inicial.

En la labor de desentrañar los bordes y zonas liminales, es necesario, no obstante, no olvidar que el margen es, de alguna manera, siempre una metáfora del todo. A nivel cuántico, dicen los expertos, en el nivel subatómico, cada unidad contiene en sí misma toda la información del universo, y las relaciones entre unidades son fundamentales para mantener el conjunto. Theise elabora esta teoría en la que la ilusión de la separación – debida a las fronteras, bordes y periferias que establecemos – desaparece, dejándonos a merced de lo que podamos conseguir como conjunto para la mera supervivencia (2023).

Cada pequeña, lejana y desconocida ribera explorada se conforma de esta manera como un/otro nuevo centro del universo.

Como se comentó en la introducción, la cultura – y la música – son siempre sistemas complejos, en el sentido de que están compuestos de partes interrelacionadas que como conjunto exhiben propiedades y comportamientos no evidentes a partir de la suma de las partes individuales. El todo es diferente a la suma de las partes y, como consecuencia, las dinámicas del desarrollo están llenas de misterios a desentrañar. El simple hecho de que la cultura nos conecte igualmente con los animales (por el hecho de sentir) y con los mitos (por la necesidad de contarnos, de narrar nuestras historias), debería de ser un aviso a navegantes: no hay nada sencillo en la investigación o el análisis cultural.

El mundo tiene ahora el carácter fluido que Bauman denominó *modernidad líquida* (2013). Los centros no solo se mueven, sino que también se multiplican, mueren, renacen... los centros que configuramos como humanos, se parecen cada vez más al caos de la naturaleza. Si esta modernidad líquida no ha eliminado las fronteras sociales, culturales, políticas e institucionales con las que vivimos, sí las ha hecho más porosas, menos definitivas e, indudablemente menos efectivas como mecanismos de contención ante lo nuevo, lo desconocido, lo extranjero, lo *otro*.

De manera paralela, tantas cosas se suceden a una velocidad tan vertiginosa que, en ocasiones, parece útil saltar de una cosa a otra, picar de flor en flor, tomar un poco de cada cosa, sin profundizar en nada. Esto es especialmente tentador en los tiempos en los que vivimos y, sin embargo, la vida, como el conocimiento, nace de la sedimentación, de la acumulación, transformación y destilación de esos depósitos. La cultura, como la vida, solo se desarrolla en entornos complejos – y no me refiero solo a las ciudades; un mero vistazo a la organización social o los ritos funerarios de los bororos nos sacaría de toda duda respecto a nuestras supuestas complejidades más cercanas.

Como en toda investigación, al final, también en el estudio del margen lo más importante es encontrar las preguntas pertinentes para su consideración, búsqueda y respuesta. En una buena investigación están todas las preguntas pertinentes, incluidas aquellas que no tienen respuesta. Las preguntas más incómodas elucidan, a menudo, las respuestas o ausencias más significantes. Por eso integrar el acumen, la perspicacia, como requisito de la investigación del margen significa, no solo percibir los diferentes centros, las consecuentes periferias y hurgar en sus límites, sino también construir la hermenéutica –

la interpretación – que les dé sentido dentro de nuestras comunidades, quizá también más allá de ellas.

La musicología – de reciente desarrollo comparado con otras artes y disciplinas académicas – no llega a dos siglos de historia, pero por el extensísimo rango de significación de la música, su variedad e incontestable presencia en todo grupo humano conocido (y también en muchos grupos animales, aunque eso sea un tema para otro momento), determina, junto a las producciones literarias, bien sean orales o escritas, gran parte del corazón cultural de cada grupo humano. La música ha sido, históricamente, uno de los agujeros culturales menos explorados desde que tenemos la noción de cultura incorporada a nuestro vocabulario. Es intangible, cambiante, de infinitas adscripciones y con infinitas significaciones, pero, aunque su práctica es relativamente asequible, su entendimiento no está contemplado al mismo nivel que otras artes *tangibles* – arquitectura, pintura, escultura...

Como todo estudio cultural de lo intangible, la musicología se nutre de ideas nuevas que se filtran entre las hendiduras de las estructuras existentes. Por ello mismo, nos ofrece infinitas posibilidades de reinterpretar el mundo y, también por ello, a pesar de su presencia ubicua en la actual tecnología de comunicación, nos ofrece interesantísimos márgenes a explorar, en lugares impensables, con comunidades involucradas en variadísimos estratos (financieros, culturales, comunicativos, representativos, identitarios, generacionales...) y con un universo entero de tesoros por descubrir y compartir.

Cierro estas palabras con unas citas complementarias de Leonard Cohen (1992) y el grupo *Tele Novella* (2021), esperando que todo lo descrito suscite nuevas preguntas, curiosidades y caminos para la exploración y comprensión de nuestras culturas musicales.

There is a crack in everything,
and that's how the light comes in.
(Leonard Cohen, track «Anthem», álbum *The Future*, 1992)

But it's through the terror
that light can come in.
(Tele Novella, track «Never», álbum *Merlynn Belle*, 2021)

6. Referencias bibliográficas

- Asensio, S. (1997). *Música y emigración. El fenómeno musical marroquí en Barcelona*. Universidad de Barcelona.
- Asensio, S. (1998). El rai o la conversión de un género en símbolo, *Revista de Musicología*, XXI/1, 215-230.
- Asensio, S. (2001). *Tijuana Grooves: El borde revisitado en la Electronica de NorTec*. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 5, 55-72.
- Asensio, S. (2002). The Politics of Hybridization in Rai Music, en G. Steingress (ed.), *Songs of the Minotaur. Hybridization and Popular Music in the Era of Globalization* (pp. 51-82). LIT Verlag.
- Asensio, S. (2004a). El imaginario flamenco americano: Aura y Kitsch en la escena transnacional. *Disparidades. Revista De Antropología*, 59/2, 145–159. <https://doi.org/10.3989/rdtp.2004.v59.i2.131>
- Asensio, S. (2004b). Asensio Llamas, Susana. The *NorTec* Edge: Border Traditions and *Electronica* in Tijuana, en D. Pacini, E. Zolov, H. Fernández-L'Hoeste (eds.), *Rockin' Las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America* (pp. 312-331, 390-393). University of Pittsburgh Press.
- Asensio, S. (2011). Torner y la Junta para Ampliación de Estudios, *ARBOR. Revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187/751, 857-874. <https://doi.org/10.3989/arbtor.2011.751n5004>
- Asensio, S. (2020). The Past Is Home: Eduardo Martínez Torner in Postwar London—An Exile's Nostalgia for Spanish Musicology, en T. Fruehauf (ed.), *Postmodernity's Musical Pasts: Historicity and Temporality after 1945* (pp. 195-224). Boydell & Brewer Ltd.
- Asensio, S. (2023). Charla-concierto sobre el exilio de E. Martínez Torner, Oviedo, organizado por Tribuna Ciudadana, con los músicos Charly Blanco, Lía Marcos y José María Aladro, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=4mtXycLBI5c>
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Canzio, R. (1992). Mode da fonctionnement rituel et production musicale chez les Bororo du Mato Grosso. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 5, 71-95. <https://doi.org/10.2307/40240126>
- Canzio, R. (1997). Text and music in Bororo chanting., Société Suisse des Américanistes/Schweizerische Amerikanisten Gesellschaft, *Bulletin*, 61, 63-70.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989/1, 139-167.
- Kauffman, S. A. (2000). *Investigations*. Oxford University Press.
- Klein, J. T. (1990). *Interdisciplinarity: history, theory, and practice*. Wayne State University Press.
- Labajo, J. (2011). *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*. Endymión.
- Lévi-Strauss, C. (1955). *Tristes tropiques*. Plon.
- Madrid, A. L. (2008). *Nor-tec Rifa!: Electronic Dance Music from Tijuana to the World*. Oxford University Press.
- Mandelbrot, B. B. (1975). *Les objets fractals: forme, hasard et dimension*. Flammarion.
- Manzano, M. (2021). *Cancionero de folklore musical zamorano*. Museo Etnográfico de Castilla y León.
- Medina, A. (2023). Fernando Palatín y Garfias: dos inventarios de su repertorio para la orquesta municipal de Eaux-Bonnes (1884-1907), en C. Diego, M. B. Dufourcet e Y. Nommick (Eds.), *Au-delà des Pyrénées. Dix siècles de musique entre France et Espagne. Essais en l'honneur de Louis Jambou* (pp. 157-186). Presses Universitaires de Bordeaux.
- Morin, E. (2008). *On complexity*. Hampton Press.
- Rey García, E. (2021). *Cancionero palentino*. Fundación Joaquín Díaz.
- Rey García, E. (2022). *Romancero palentino*. Fundación Joaquín Díaz.

- Seroussi, E. (2019). *Ruinas sonoras de la modernidad. La canción popular sefardí en la era post-tradicional* [traducción y edición de S. Asensio]. CSIC.
- Steingress, G. (2006). *Sociología del cante flamenco*. Signatura.
- Theise, N. (2023). *Notes on complexity. A scientific theory of connection, consciousness and being*. Spiegel & Grau.
- Trías Sagnier, E. (1985). *Los límites del mundo*. Ariel.
- Violle, M. (1995). *La chanson raï: de l'Algérie profonde à la scène internationale*. Karthala.
- Washabaugh, W. (1996). *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture (Explorations in Anthropology)*. Routledge.