



## **Asturias Paraíso Cultural**

presenta **Ignaciú Llope**



Es evidente la desigual suerte que las músicas tradicionales del mundo corren, corrieron y correrán en función de su ubicación geográfica.

Y en ello bulle una sorprendente paradoja: las músicas tradicionales de los países occidentales son las que habitan las periferias más lejanas.

Más lejanas en cuanto a su visibilización mediática y al interés de las elites culturales occidentales, que son las que construyen los paradigmas de eso tan inaprensible como es el "gusto", la moda o lo contemporáneo.

Además es interesante, en el sentido de que en ella late un ambigüedad inquietante en la mirada que occidente posa sobre los fenómenos culturales del tiempo presente. Así las músicas de la periferia geográfica y económica del sistema-mundo, suscitan un interés mantenido desde los años sesenta del pasado siglo que va más allá del académico o de las prospecciones etno-musicológicas: la música clásica y tradicional hindú viene siendo objeto de atención desde los años de la contracultura y el hipismo



sesentayochista, siendo los Beatles reflejo de tal situación, tanto sus miembros por separado como el grupo en sí. Por no pararnos en la notoriedad pública de algunos intérpretes de instrumentos tradicionales hindúes.

De alguna manera, estas músicas que vienen del exotismo tal cual se concebía en época colonial y postcolonial, llevan consigo la marca de un cierto clasicismo y de un cierto respeto intelectual.

En los países anglosajones, buena parte de sus músicas tradicionales y de las de algunas minorías étnicas, formaron la materia de la que se nutrió el pop, el rock o el jazz: estos lenguajes musicales constituyeron en los últimos cincuenta años el paradigma de discurso musical moderno y contemporáneo, del que las músicas tradicionales occidentales no anglosajonas se vieron alejadas desde un inicio, expulsadas a la inhóspita periferia de la ruralidad y la tosquedad, de la que apenas empezaron a alejarse en los años sesenta.

Asturias es un buen ejemplo de periferia. A su lugar en los mapas, a su distancia de los centros de decisión estatales y europeos, a su irrelevancia como entidad cultural, hay que sumar una periferia interior. Se trata de una periferia secreta, una periferia cuya presencia fluye paralela a la visualización estereotipada que desde mediados del siglo XIX se fue construyendo alrededor del lugar que Asturias ocupa en el mundo.

La visualización social de tal periferia se tejió desde el folklore, la etnografía y, como mucho, desde la antropología. Esto es, se construyó un discurso en el cual la pasividad de la materia a tratar venía determinada por un no-reconocimiento de dicha materia como elemento vertebrador de ninguna construcción comunitaria: al fin, en eso consiste la folklorización de la cultura de las clases subalternas, especialmente si la ruralidad es el nicho social de la clase concernida.

El no-aprecio de tales manifestaciones culturales –incluidas, por supuesto, las musicales—daba lugar a una suerte de racismo interior, perfectamente incorporado por la misma población depositaria de esas formas culturales que por convención seguiremos llamando tradicionales.

Así, el estigma del no-aprecio marcó fatalmente la aproximación del campesinado y del obrero mixto asturiano a su cultura patrimonial, relegando tales manifestaciones a la intimidad, rígidamente ritualizado con el objeto de incorporarlo sin fricciones al ciclo vital.



Esta situación llegó a su paroxismo durante la dictadura franquista (1936-1975), y no empezó a cambiar hasta la Transición política (1975-1983), con la fundación de Conceyu Bable y la constitución de una nueva centralidad en la que Asturias –el ser de Asturias, dirían los clásicos—se erguía como sujeto del discurso.

Y un ámbito preferencial para constatar esta mutación fue el musical: ya desde el primer momento se abordó la tradición musical asturiana como materia privilegiada sobre la que operar desde el nuevo paradigma. Así, además del uso vehicular del asturiano, la música tradicional se estudió, investigó y divulgó, a la vez que servía de base para el desarrollo de un nuevo discurso musical en Asturias. Y es que, a la vez que se construía el folk como lenguaje mayoritaria a la hora de adaptar las formas musicales de casa a la modernidad, los lenguajes musicales contemporáneos irrumpían en la música asturiana.

Desde que Manolo Quirós incorpora tempranamente la gaita –el instrumento musical asturiano herido con una sobresignificación simbólica evidente a contextos no tradicionales-, la nómina de artistas que profundizan en la tradición dotados de un sólido anclaje en la modernidad es sorprendentemente amplia. La prospección en discursos musicales en los que la tradición es el material sensible –todos los materiales de la memoria lo son—sobre el que trabajar, se convirtió en el objetivo de una inquieta generación de músicos asturianos.

Con metodologías diferentes, con aprendizajes diversos, esos músicos son la realidad de la música asturiana de estos tiempos.

Son un milagro maravilloso para unos tiempos crueles y confusos.