

INTRODUCCIÓN

Sobre la música en la política y la política en la música

Susana Asensio Llamas

CSIC

asensio@orgc.csic.es

ABSTRACT: *Music & Politics* is a monographic issue that has at its origin the increasing need to understand how musical phenomena have interacted historically with a variety of political situations. This socio-cultural relationship has manifested itself historically, both in the capability of musical phenomena to support or represent relevant social movements –political cultures–, and in the historiography of the numerous policies subsequently developed by all kind of institutions concerning music –cultural policies–. The articles collected here illustrate a few examples of the ways in which political ideas have been popularly expressed through music, as well as some institutional regulations created to control these expressions.

KEY WORDS: *Music; politics; cultural policies.*

INTRODUCTION

Politics in music and music in politics

RESUMEN: *Música & Políticas* es un monográfico que aparece de la necesidad creciente de comprender cómo los fenómenos musicales han interactuado históricamente con diversas situaciones políticas. Esta relación sociocultural está históricamente constatada, en lo que se refiere a la capacidad de los fenómenos musicales de vehicular o representar movimientos sociales relevantes –*culturas políticas*–, pero también en la historiografía de las muchas normativas que todo tipo de instituciones han desarrollado como consecuencia en torno a la música –*políticas culturales*–. Los artículos aquí contenidos muestran varios ejemplos de cómo se han expresado popularmente ideas políticas a través de la música, y también de algunas regulaciones institucionales suscitadas con el objeto de controlar estas expresiones.

PALABRAS CLAVE: *Música; política; políticas culturales.*

“La música era un atributo de poder político y religioso que significaba el orden, pero que también anunciaba la subversión [...] no es inocente [...] dibuja a grandes rasgos la sociedad en construcción [...] instrumento de diferenciación, se ha convertido en lugar de repetición. [...] Da así a entender lo esencial de las grandes contradicciones de las sociedades desarrolladas”
(Attali, 1977, 13).

INTRODUCCIÓN. LA POLÍTICA EN LA MÚSICA Y LA MÚSICA EN LA POLÍTICA

Sabemos que el control del ruido, y su ordenación regulada en función de diversos criterios sonoros y culturales (músicas), han sido históricamente patrimonio del poder, de las instituciones que detentaban algún tipo de autoridad en función de su representación y relevancia social (Attali 1977/1995). La música ha sido instrumento de poder y de subversión, vicaria cómplice del ensalzamiento real, noble o señorial, pero también símbolo de la libertad asociada a las expresiones emocionales. Porque lo que entendemos por música –cada cual en su cultura–, por tener tan desarrolladas sus dimensiones emotivas, nunca deja de estar

teñida de apreciaciones personales y, por lo que tiene de fenómeno social, tampoco puede evitar ser abandonada como representación interesada, grupal o individual y, como consecuencia, desarrollar dimensiones políticas.

La imagen que ilustra este número de *Arbor* está tomada de uno de los instrumentos conservados en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena, Austria. Se trata de una “lira de braccio” construida por Giovanni d’Andrea, cuyo reverso, dice la leyenda, representa la cara de Leonardo da Vinci. Si esto es cierto, el dato no es irrelevante, ya que es conocido el interés de da Vinci por los instrumentos musicales y la “geometría del sonido” en general. A lo largo de su larga y fructífera vida, diseñó y construyó multitud de experi-

mentos sonoros, y desarrolló algunas de las teorías que luego fundamentarían la construcción de instrumentos en los siglos venideros. Pero lo más relevante de su relación con la música, es que fue el medio utilizado para lograr mecenazgos para sus experimentos científicos. Como relata el historiador Paolo Giovio (1483-1552) unos años después de su muerte:

"Fue de un gran ingenio, afable, elegante y noble, de rostro agraciadísimo; y como fuera maravilloso inventor y árbitro de toda la elegancia y refinamientos, sobre todo en las artes teatrales, y cantara con destreza con la lira, complació asombrosamente a los príncipes durante toda su vida" (cit. en Pérez de Guzmán, 2005, 31).

Como se verá en las páginas siguientes, esta relación entre las capacidades de sugestión de la música y el control del poder también ha sido constante a lo largo de los siglos, y ha moldeado muchas de las opiniones que tenemos sobre qué es musicalmente *pertinente* en función del contexto de cada evento musical y de los objetivos a conseguir con él.

El poder de sugestión de la música está también constatado históricamente. En palabras del filósofo de Bagdad Abu Suliman al-Darani (s. IX), para los sufíes islámicos: "La música y el canto son medios de evocar lo que verdaderamente está en el corazón de cada uno; bajo su influencia el corazón revela todo su contenido". Dicho de otra manera, la naturaleza de la influencia de la música sobre los hombres depende de las intenciones del que escucha y del propósito con que la música es utilizada (Shiloah 1995: 43). Estos propósitos de utilización fueron codificados por Abu Hamid al-Ghazzali (1058-1111) en su libro *El renacimiento de las ciencias religiosas*:

"Music may be used:

1. To encourage pilgrimage, but only for those for whom pilgrimage is permissible;
2. To incite to battle;
3. To inspire courage on the day of battle;
4. To evoke lamentation and sorrow –the latter being of two kinds: blameworthy and praiseworthy;
5. To arouse joy;
6. To elicit love and longing, in circumstances that permit singing and playing instruments; or
7. To evoke love of God.

Music is prohibited:

1. When produced by women under certain conditions;
2. If the instruments used are expressly prohibited;
3. When the song's contents are not compatible with the spirit and precepts of religion;
4. When the listener is ruled by lust;
5. If one listens to music for its own sake"

(MacDonald, 1901, 219-244; cit. en Shiloah, 1995, 43-44)

No es complejo relacionar estas enseñanzas con la aversión explícita que la música popular de raíz anglosajona despierta en muchos lugares de influencia islámica. Ni es difícil entrever las muchas maneras en las que la gente educada bajo estas enseñanzas evita estas prohibiciones, o las adapta a sus propias rutinas, sin dejar de expresarse musicalmente. No en vano las músicas del mundo –también conocidas como *World Music*– fueron algunas de las primeras manifestaciones culturales que cruzaron fronteras, síntoma y expresión de lo que más tarde sería conocido como globalización.

De nuevo el sonido ordenado se constituye en regla y en transgresión de la misma, representación privilegiada de las políticas tal como se manifiesta en nuestras sociedades contemporáneas.

En situaciones sociales significantes, además, la producción de expresiones musicales de base popular se intensifica. Desde las coplillas satíricas de romerías y carnavales que aparecen cada año recordando los momentos políticos y mediáticos más celebrados, hasta la canción protesta que marcó una época como símbolo contra la represión. Desde *La Marseillaise* (1795)¹ hasta "La muralla" de Qui-lapayún (1969)². La cultura expresiva adquiere una mayor relevancia social en estos momentos de *intensificación* y es entonces cuando sus manifestaciones más espontáneas y populares –caso de la música– se cargan aún más de contenidos políticos, y los significados que portan se amplifican para llegar a más gente.

El monográfico que aquí se presenta aparece de la necesidad creciente de comprender cómo los fenómenos musicales han interactuado históricamente con diversas situaciones políticas. Esta relación sociocultural está sobradamente constatada, tanto en lo que se refiere a la capacidad de los fenómenos musicales de vehicular o representar mo-

vimientos sociales relevantes –*culturas políticas*–, como en la historiografía de las muchas normativas que todo tipo de instituciones han desarrollado como consecuencia en torno a la música –*políticas culturales*–. Los artículos aquí contenidos muestran varios ejemplos de cómo se han expresado popularmente ideas políticas a través de la música, y también de algunas regulaciones institucionales suscitadas con el objeto de controlar estas expresiones.

La música nunca ha sido un lenguaje universal. De hecho, ha demostrado ser a lo largo de cientos de años, con infinidad de evidencias sonoras, iconográficas y documentales, una de las formas más particulares y específicas de expresar las emociones, necesidades y deseos de los seres humanos. También ha sido una de las primeras áreas donde las regulaciones referentes al comportamiento humano se desarrollaron. La música ha sido sujeta a normas en todas las religiones y sistemas políticos conocidos, pero también ha sido directamente perseguida o impuesta por los regímenes más autoritarios (cualquier dictadura que podamos recordar ha hecho ambas cosas con diferentes géneros musicales), instrumentalizada (especialmente desde las instituciones), o “descubierta” como una fuente inagotable de potencial provecho económico desde la industria (como es el caso de la música popular durante el siglo XX).

Muchos de los mensajes políticos que han quedado en el imaginario español en los últimos años tienen la música como telón de fondo, como el instrumento político más efectivo a la hora de hacer cuajar las ideas. Es el caso de los “5.000 gaiteros de Fraga” en Santiago de Compostela, cuyo impacto sonoro fue sin duda magistral para todos los oyentes, voluntarios o no³, o la Feria de Abril de Cataluña en los primeros años del siglo XXI, cuya influencia política fue creciendo hasta la llegada del PSC al poder en la Generalitat catalana en 2003⁴.

A pesar de la especificidad cultural reseñada, la que hace única a cada cultura musical, el manejo del sonido ha estado asociado mayoritariamente en nuestro imaginario popular a un sentimiento artístico o estético, quizás por influencia del Romanticismo –recordemos que no fue hasta Beethoven (1770-1827) que los músicos profesionales comenzaron a ser autónomos y en relativo control de sus creaciones–. Con el tiempo, esta visión romántica se ha sustituido por una cotidianidad sonora que nos proporcionan tanto el ocio elegido (la asistencia a, o audición

consciente de, eventos musicales), como los lugares de paso que tan a menudo frecuentamos (grandes superficies, estaciones, transporte público, cadenas de comida rápida... que nos ofrecen “música enlatada” continuamente⁵), o los medios de comunicación (TV, radio, Internet). En esta cotidianidad lo más complicado es sustraerse de la música continua que acompaña nuestros pasos a través de los “no lugares”⁶ (Augé, 1996); esa banda sonora nos inscribe en ellos, aunque sigamos estando de paso y sigamos sin dejar recuerdo allí. También los registra a ellos en nuestra memoria, haciendo que con el tiempo una falsa familiaridad sonora nos acompañe por los más insospechados lugares de paso del mundo, haciendo de ellos también un hogar para nosotros.

Éstas, nuestras actuales miradas, contradicen gran parte de las aproximaciones a la música que comprobadamente nos han llegado desde la ciencia y el pensamiento. En éstas han primado la curiosidad por comprender el fenómeno sonoro primero, y su influencia en el hombre después. Ejemplo *ad hoc* es Pitágoras, quien había definido matemáticamente las relaciones entre las diferentes notas que componían la escala musical tonal occidental en el siglo VI a.C.; esa relación fue la base para los avances de la física del sonido desarrollada hasta la actualidad. Como consecuencia de su importancia, la música formaría parte del *Quadrivium*, o enseñanza de las ciencias, hasta la Edad Media, junto con la aritmética, la astronomía y la geometría. Sólo mucho más tarde se la relacionaría con las “artes”, una vez que los músicos alcanzaran un estatus social comparable al de pintores y escultores, y por tanto fueran apoyados con mecenazgos o contratados para los encargos de representación del poder institucional. Pero no hemos de engañarnos, Platón también se refirió en *La República* con total exactitud al poder potencial de la música para conducir los espíritus y a la necesidad de controlarlo desde el poder público para impedir la subversión y la indolencia; de hecho, fue el primer pensador que se refirió a la posibilidad de que el ruido, o la música, pudiesen destruir un orden social y reemplazarlo por otro. Esa preocupación nunca ha abandonado al pensamiento institucional desde entonces.

De la misma manera que la creación y la ejecución musical fueron ganando autonomía progresivamente, muchas de las organizaciones dominantes reconocieron su importancia al contemplarlas en sus agendas y en sus legislaciones.

Es el caso de las grandes religiones monoteístas, aquéllas que aspiran a ser un código de vida para sus fieles. Ya se ha mencionado una antigua fuente islámica al comienzo de esta introducción. También en la tradición oral musical judía de carácter religioso, la interpretación se orienta fundamentalmente hacia la enseñanza de la religión, la ética y las leyes. En la Iglesia católica, Pío X y su *Código Jurídico de la Música Sagrada* o "Motu Proprio" (1903) representan el último intento global de regulación de la música por parte de las autoridades eclesiásticas. Este documento fue el primero con validez normativa –como si hubiese sido legislado por autoridades políticas– que trató de implantar en todas las diócesis católicas una reforma de la música sacra con el objetivo de dignificarla en los cultos religiosos, sustrayéndola de la influencia de otros géneros profanos y teatrales, y reforzando la presencia del canto gregoriano en la liturgia. En lugares como España, además, esta normativa se superpuso al resto de las legislaciones sobre música proclamadas desde diferentes gobiernos, la mayor parte afines a las autoridades religiosas católicas.

Así, llega el momento en que la frontera entre los elementos netamente políticos de la música y la cultura, y aquéllos que, sin serlo propiamente, tienen dimensiones políticas destacadas, se hace cada vez más difusa. De hecho, ninguno de estos temas sería considerado como parte del ámbito de "música y políticas" si no fuera por las evidentes dimensiones e intereses políticos desarrollados en las instituciones que representan o regulan intereses musicales, y por las más que obvias dimensiones musicales de algunos movimientos con trascendencia política⁷.

De este modo, la música se ha consolidado como fenómeno cultural significativo a lo largo de la historia por su capacidad de permear, dirigir o representar realidades relevantes para grupos o comunidades, y no sólo para individuos aislados. Los "usos políticos" de la música abarcan, pues, desde la apropiación, el rechazo y la exclusión, hasta la difusión, apoyo o uso institucionalizados. Por ello se ha demostrado primordial para comprender las implicaciones políticas de la música contemplar aquellos aspectos que la vinculan con diferentes nociones de identidad –desde el nacionalismo al separatismo, desde la resistencia a la imposición cultural; desde la adscripción a determinados grupos o "tribus" urbanas representadas

por su música, hasta el rechazo a géneros musicales concretos que representan realidades culturales que también censuramos.

La música ha demostrado históricamente ser un fenómeno cultural profundamente imbricado tanto en las ideas y actividades humanas, como en sus intervenciones y luchas de poder –bien fueran éstas de carácter religioso, político, étnico o económico: "La cultura en general [...] ha sido siempre, de manera congénita, un instrumento de des-subjetivación política y de control social" (Sánchez Ferlosio, 2010).

Esta afirmación tampoco es nueva, pero pocas veces se ha puesto en relación con fenómenos musicales más allá de los grandes acontecimientos (Mayo del '68. Festival de Woodstock de 1969...). Parece que sólo cuando la música crea brechas identitarias demasiado amplias como para ser ignoradas, su relevancia es apreciada, casi siempre *a posteriori*. De hecho, algunos movimientos populares significantes en las últimas décadas, como las revueltas que siguieron en Argelia a las elecciones de 1991, tras las cuales se ilegalizó el FIS⁸, o la mayor parte de los movimientos de protesta en Latinoamérica y Europa, utilizaron como bandera sus adscripciones musicales, y la música se transformó para la gran mayoría en el emblema por antonomasia de su resistencia.

* * *

En este número se recogen aportaciones que tratan tanto del primer aspecto mencionado al inicio de esta introducción, las culturas políticas, como del segundo, las políticas culturales. Y ambas son abordadas tanto en la historia reciente de España como en el panorama internacional.

En la primera parte se recogen los estudios que tratan de música y políticas en España: desde la recepción de algunos géneros literario-musicales de carácter histórico pero híbrido (culto y tradicional al mismo tiempo, de carácter oral pero también escrito), hasta los devenires históricos del himno nacional o los himnos republicanos cantados durante la Guerra Civil. También se abordan en esta parte algunas de las circunstancias institucionales y académicas que condicionaron los inicios de la disciplina musicológica en España, a través de uno de sus primeros representan-

tes, el musicólogo represaliado tras la Guerra Civil E. M. Torner, así como las normativas relativas a la actividad musical durante los inicios de la dictadura franquista y su impacto en la organización y recepción de las experiencias musicales de post-guerra.

La segunda parte muestra diversas aproximaciones internacionales a las relaciones entre música y políticas: los conflictos ideológicos suscitados en Alemania tras la Segunda Guerra Mundial a través de la polémica surgida en los conciertos berlineses de Menuhin en 1947; la obra de crítica musical con intencionalidad política de Carpentier y sus relaciones con el pensamiento y la literatura de su tiempo; la labor desarrollada a través de la música en organizaciones no gubernamentales mexicanas para el rescate de parte de su juventud urbana en riesgo de exclusión; las definiciones y conceptualizaciones étnicas, raciales y culturales entre los diversos grupos hispanos de

EE.UU. y sus correlatos musicales; y finalmente, las nuevas teorías y prácticas folklóricas que se dan en Chile tras la superación de la dictadura y que, por su nueva situación, intentan diferenciarse de las primeras manifestaciones de carácter reivindicativo.

El tema no se agota en estas páginas, como demuestra el creciente interés por abordar desde los estudios culturales temas literarios, musicales, arquitectónicos o científicos, en relación con las circunstancias sociopolíticas que los ven crecer⁹. Pero su relativa falta de presencia en la literatura académica, no deja de extrañar en medio del auge de los estudios culturales a nivel internacional. Con el presente monográfico se espera no sólo paliar, parcialmente, esa carencia, sino despertar el interés de los investigadores y estudiosos, procedentes de la musicología y de otras disciplinas, por un tema de mayor actualidad cada día: la relación entre música y políticas.

NOTAS

- 1 "La marsellesa" fue escrita por Rouget de Lisle en 1792 y se convirtió en el himno nacional francés el 14 de julio de 1795. Canción prohibida durante el Imperio y la Restauración, vuelve a ser himno nacional desde la III República. Durante la Segunda Guerra Mundial fue proscrito de nuevo al ser considerado el canto de la resistencia a la ocupación alemana y al gobierno colaboracionista.
- 2 La canción "La muralla", popularizada por Quilapayún en Chile primero y luego por otros artistas en el mundo hispánico, toma sus versos del poema del cubano Nicolás Guillén del mismo título contenido en su libro *La paloma de vuelo popular* de 1958, que puede encontrarse a su vez en la compilación de su obra poética (Guillén, 1972).
- 3 El 9 de diciembre de 1998 Manuel Fraga Iribarne, que había sido minis-

tro durante la dictadura franquista, asumió la presidencia de la Xunta de Galicia. En ese acto fue acompañado por cinco mil gaiteros del Tercio de Voluntarios de Galicia que desfilaron por las calles empedradas de Santiago de Compostela.

- 4 La *Fira d'abril de Catalunya*, que se celebra cada año en Barcelona o sus alrededores protagonizó una agria polémica recién entrado el siglo, cuando las autoridades del evento y algunos protagonistas de la feria –representantes no oficiales de los emigrantes andaluces en Cataluña– negaron la entrada a autoridades políticas catalanas (vid. Cabrera, 2005, 63–67). Las polémicas del PSC, Partit Socialista Català, y otros partidos catalanes, con los responsables de la Federación de Entidades Culturales Andaluzas en Cataluña (FE-CAC), organizadora del evento, han sido ampliamente documentadas por la prensa de los primeros años de este siglo. La organización de la feria, la

Recibido: 15 de julio de 2011

Aceptado: 1 de septiembre de 2011

representación política en ella, así como sus implicaciones socio-políticas y económicas, siguen siendo objeto de controversia aún en la última edición de 2011.

- 5 Los términos más conocidos para designar estas músicas están en inglés: *muzak*, *pipe music*, *background music* o *elevator music*. El término *muzak* está tomado de la compañía americana Muzak Holdings LLC, encargada de producir y programar música para lugares públicos en EE.UU. desde los años 1930s.
- 6 Los no-lugares fue el término que Augé acuñó para aquellos lugares de paso que nos vemos obligados a frecuentar pero que no tienen significados culturales para nosotros. Sería el caso de los aeropuertos, estaciones de trenes y autobuses, y lugares de paso en general.
- 7 Mientras se hacen las correcciones finales de esta Introducción, el centro de Madrid es tomado por miles de fieles seguidores de la secta llamada "Camino Neocatecumenal", liderada por el ultraconservador Kiko Argüello, inmediatamente después de la visita de Benedicto XVI. Es el día 22 de

agosto de 2011 y los cantos de los seguidores en las calles de la capital son continuos durante todo el día. La secta es conocida por los cantos de su líder Kiko, quien pone música a los textos de las Escrituras y los convierte en éxitos populares. Su influencia política es cada vez mayor en función de su creciente relevancia entre los poderes religiosos católicos.

- 8 El Frente Islámico de Salvación (*Front Islamique de Salut*, FIS) fue fundado en febrero de 1989 en Argelia. En las elecciones municipales de 1990 obtuvo una gran mayoría y al año siguiente, en 1991, su popularidad suscitó un autogolpe de estado después de la primera vuelta y fue ilegalizado. Durante los años 1990s, Argelia perdió a muchos de sus artistas y productores de música *rai*, que fueron perseguidos por los islamistas más radicales; el más famoso de los cantantes de *rai* desaparecidos es Cheb Hasni, asesinado en 1994.
- 9 Un buen ejemplo en el caso de la música puede ser la revista *Music & Politics*, aparecida en 2007, que se edita online desde la Universidad de Santa Bárbara en California.

BIBLIOGRAFÍA

- Attali, Jacques (1995): *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo XXI [*Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: PUF, 1977].
- Augé, Marc (1995): *Los "no lugares": espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa [*Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Editions du Seuil, 1992].
- Cabrera, Luis (2005): "Un 'joio' converso", en VV.AA. *Els altres andalusos. La qüestió nacional de Catalunya*. Barcelona: L'Esfera dels Llibres, pp. 9-79.
- Guillén, Nicolás (1972): *Obra Poética 1920-1972*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Pérez de Guzmán, Marta (2005): *Leonardo da Vinci y la música*. Catálogo de la exposición homónima. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife.
- Sánchez Ferlosio, Rafael (2010): "¡Y qué afán de ganar y ganar!", *El País* 07/08/2010 (sección Opinión).
- Shiloah, Amnon (1995): *Music in the World of Islam. A Socio-cultural Study*. Detroit: Wayne State University Press.