

91-3-1

R. 5113



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 3.

Año 1998

Actas del Primer Coloquio «Antropología y Música. Diálogos 1».

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

ÁNGEL MEDINA

CALIXTO SÁNCHEZ

Secretario del Consejo de Redacción

MANUEL LORENTE RIVAS

Consejo Asesor

CARMELO LISÓN, ANTONIO MANDLY, MERCEDES VILANOVA,
JEAN CUISENIER, SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA,
JOAQUINA LABAJO, HABIB HASSAN TOUMA, MANUELA CORTÉS.

Secretaría Técnica

ÁLVARO MATEO GARCÍA

FRANCISCO BENAVENT

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-380/98

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

«The music, limited god». A propósito de las resistencias musicales.

José Antonio González Alcantud

«El cuerpo humano se compone de muchísimos individuos, cada uno de los cuales es muy compuesto. Algunos individuos que componen el cuerpo humano son fluidos; otros blandos, y otros, en fin duros. Los individuos que componen el cuerpo humano (...) son afectados de muchísimas maneras por los cuerpos exteriores (...) La idea que constituye el ser formal del alma humana no es simple sino compuesta de muchísimas ideas. La idea que constituye el ser formal del alma humana es la idea del cuerpo, el cual se compone de muchísimos individuos muy compuestos» (Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*).

I. «The music, limited good».

Es muy significativo, creo, que uno de los estudios capitales de la sociología de la música constituya un apéndice a un libro titulado sencillamente *Economía y Sociedad*. Me estoy refiriendo, lógicamente, al conocido libro de Max Weber. Si nos salimos del estudio propiamente musicológico de Weber, y retrocedemos unas páginas, veremos que nuestro autor define así el mercado y la actividad económica: «Se pueden realizar acciones económicas –escribe– (...) para cubrir una necesidad propia dada. Esta necesidad puede estar en relación con todos los objetivos imaginables, desde la alimentación hasta la ‘edificación’ religiosa, pues lo característico es siempre la escasez de bienes o acciones posibles en relación con la necesidad dada» (Weber, 1993:273). La escasez es, por consiguiente, una característica nuclear de la economía. Cuando la escasez se aplica a la economía campesina este término alcanza su validación plena. Según mostró Georges Foster en un célebre artículo, la economía de las sociedades tradicionales se circunscribe a la «imagen» de la no reproductibilidad de los bienes, de los recursos. Dixit Foster: «Pienso que muchas Áreas del comportamiento campesino están habituadas a semejante mirada como sugiere que los campesinos vean su universo social, económico y natural –su entorno– como algo en que todas las cosas deseadas son vistas semejantes a tierra, riqueza, salud, amistad y amor, honrría y honor, respeto y estatus, poder e influencia, seguridad y acomodo, y que existen en cantidad finita y están siempre en pequeña proporción (...) ‘Bueno’, referente a la tierra, es mirado como inherente a la naturaleza, la cual es dividida y redividida, si es necesario, pero no es aumentada» (Foster, 1965:296). Estas dos ideas, la de Weber y la de Foster, coinciden en lo fundamental: la naturaleza limitada de los recursos determina al mercado y a la imagen de los mismos. Ahora bien, en lo que corrige la posición del antropólogo Foster a la del sociólogo Weber es en la noción de recurso. Para la antropología los recursos no son sólo «materiales» también los hay «simbólicos», y son igualmente escasos.

Pierre Bourdieu, a medio camino entre la antropología y la sociología, se refiere frecuentemente al «capital simbólico», es decir de recursos no materiales, pero que poseen un peso evidente en la conformación de la materialidad. Dos de los integrantes del capital simbólico serían el prestigio y la espiritualidad. Algunos autores lo han escrito, más concretamente y a propósito del «prestigio», como uno de los constituyentes principales del estatus, conceptuándolo como un bien escaso. Desde ese supuesto quienes lo poseen deben administrarlo con precisión. «La gente a menudo niega que le interese demasiado [el prestigio] —escribe Lenski—. En nuestra propia sociedad, por ejemplo, pocos admitirán ante otros, o aún para sí mismos, que valoran excesivamente el status. Sin embargo, al examinar sus acciones pronto se hace evidente su interés por él (...) Robert Lowie (...), estaba en lo cierto cuando escribió que el hombre primitivo no es un ser miserable, un sabio o un animal de rapiña sino más bien un pavo real. Lo mismo podría decirse del hombre civilizado» (Lenski, 1993:51). El prestigio está definido entre otras variables por la posibilidad de acceder a la «espiritualidad» en general, y dentro de esta a las «bellas artes» y a la música en particular. Recordemos la acertada aseveración bourdiana: «Pero ocurre también que la exhibición de la ‘cultura musical’ no es un alarde cultural como los otros: en su definición social, la ‘cultura musical’ es otra cosa que una simple suma de conocimientos y experiencias unida a la aptitud para hablar sobre ella. La música es la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de ‘espiritualidad’ (...) Como lo demuestran las innumerables variaciones sobre el alma de la música y la música del alma, la música tiene mucho que ver con la ‘interioridad’ (...) Ser ‘insensible a la música’ representa, sin duda, para un mundo burgués que piensa su relación con el pueblo basándose en el modo de relacionarse el alma y el cuerpo, algo así como una forma especialmente inconfesable de grosería materialista» (Bourdieu, 1988:16). La música como garante de espiritualidad constituye el núcleo más abstracto y duro del capital simbólico.

La música «culta» conforme a la norma occidental es un bien escaso, ya que al ubicarse en el ámbito de la «espiritualidad» huye del gregarismo colectivo, y en especial del universo popular. Conforme la música culta se ha ido gregarizando en la era de la repetición, fueron apareciendo otras músicas, que atienden al prestigio de la espiritualidad. Sin lugar a dudas ir a comprar música de John Cage a Nueva York para quienes habitamos en la periferia tiene aún, y seguramente no por mucho tiempo, el aliciente del «viaje espiritual». La lucha contra la «repetición», es decir contra la banalización de la música, fue abanderada incluso por los primeros compositores que se dieron cuenta de la trascendencia del gramófono. Recordemos a título de ejemplo la música de Eric Satie *Vexations*, realizada en el periodo 1892-1895, «que consta de un pensamiento musical único, compuesto por trece valores de corcheas y seis de negra, y dos armonizaciones del mismo que se repiten ochocientas cuarenta veces» (Careaga, 1990:22). ¡¡Ochocientas cuarenta veces!! En 1963 John Cage llevó a efecto esta broma musical. En 1990 el Círculo de Bellas Artes de Madrid, la volvió a poner en escena. Yo aguanté entre los espectadores hasta que el sueño me venció, me fui a dormir, y a la mañana siguiente retorné al Círculo. Allí seguía un pianista exhausto con el marcador que indicaba, quiero recordar, que iba por la repetición 790 y pico. Puedo asegurarles, que solo como estaba entonces yo en Madrid, aquella experiencia, incluso el

volver después de haber dormido, fue un ejercicio de auténtico misticismo. Satie, como Cage, llevan al absurdo la música y la banalidad repetitiva de nuestra época, para recordarnos que la música es un bien tan marcado por la escasez como pare desaparecer bajo el «ruido».

Siempre me llama la atención que en un precedente trabajo de campo (G. Alcántud, 1990), encontrase que las gentes de un pueblecito granadino me hablaran de la llegada al pueblo de la música –banda, organillo, etc.– a los eventos festivos anuales con una admiración y expectación sin límites. Reconocían, que antes de que irrumpiese la radio, el tocadiscos, y con ellos la era de la repetición, sólo podían acceder a la «música» a través de las fiestas patronales, cuando se trasladaban al pueblo intérpretes de otros lugares. De ahí extraje la impresión, luego confirmada cuando amplié mis estudios al ámbito de la *moral economy*, de que la música, antes de la inflexión que supuso la aparición de la repetición, tecnológica y socialmente hablando era un bien escaso.

Ahora bien, esta aseveración tiene una objeción de peso: las comunidades rurales premodernas también poseían elementos de transmisión musical. Desde los cantos de trabajo hasta los que acompañaban las luchas sociales. Sin lugar a dudas la oposición fundante no es silencio cotidiano *versus* música ocasional; es músicas cotidianas en complementariedad con la música racionalizada, instrumental y abstracta, procedente de las ciudades y de la cultura urbana. La abstracción musical y la complejidad instrumental marcan el límite entre las músicas «racionales» y las «otras músicas». Cuando hablamos de bien escaso, por consiguiente, estamos aplicando el concepto no a la producción cualquiera de sonidos, sino a la producción de música «racional», es decir sometida al *dictum* de la ciudad y en nuestra época al capitalismo.

La conciencia del carácter «limitado» de la música, bien por el lado del acceso a la «espiritualidad» bien por el de la llegada de «novedades» musicales, es común, según hemos expuesto, a las clases sociales más extremas: burguesía y campesinado.

II. Economía moral de la música

Volvamos a nuestro pueblecillo de la montaña andaluza. Cuando llegaban los músicos no había siquiera pensión donde alojarlos. Entonces operaban las mayordomías patronales. El mayordomo de aquel año, alguien que estuviese saneado económicamente y por tanto pudiese officiar como auténtico «patrón» festero en honor del otro «patrón», el religioso, en beneficio del pueblo. Los acomodaba en su casa y los alimentaba, e incluso les pagaba. Si esto último no era posible, se acumulaba un cierto capital durante el año en la hermandad o cofradía, en cuya formación, de todas maneras, tenía parte importante siempre el «patrón».

William Noll ha señalado al estudiar la circulación de la música entre los campesinos polacos y ucranianos previos a la irrupción de las relaciones capitalistas en la música y el campo, que estos empleaban redes sociales –network–, en las que operaba la economía moral de la música, es decir un cálculo social en el que el ethos relacional entre campesinos y músicos pasaba por el pago en especie a estos últimos, por el alojamiento en las casas de

los propios campesinos, y por otras fórmulas de *recompensa no dineraria, y en menor medida dineraria* (Noll, 1991).

Cuando se habla de música frecuentemente se tiende a abstraer a esta última de las condiciones sociales del músico mismo. La historia social de la música procura cubrir esa laguna. Pero la realidad es menos académica y más ruda. Todavía en los años setenta Manuel Valls al preguntarse por el estado de los músicos en España, se alarmaba de sus recursos económicos sobre todo de aquellos que vivían en los pueblos, en los siguientes y expresivos términos: «El músico que vive (es un decir) en las villas y pueblos de España, integrado en la plantilla de la banda municipal (donde existe), completa sus ingresos tocando en las orquestinas locales en el baile de los días festivos, y, hasta hace muy poco, redondeaba su presupuesto al intervenir como instrumentista ora en un funeral, ora en una boda, en un bautizo o en la merienda de una primera comunión distinguida. Pero en estos tiempos posconciliares, la austeridad impuesta a tales ceremonias ha barrido esta variedad del bolo» (Valls, 1974: 135). Si se desciende un peldaño más hacia los testimonios etnográficos, la realidad incluso era más dura, y más liminal si cabe: personalmente recuerdo como mi profesor de bandurria tenía que completar su sueldo tocando en un club nocturno, en tiempos en que esto era algo más que una ligereza. También recuerdo como algunos estudiantes acudíamos ocasionalmente a oír a otro club nocturno a uno de los mejores pianistas de Granada, quien tocaba entre el ruido y la distracción ambientales. El músico, como los actores, no estaba rehabilitado socialmente, y ello necesariamente se traducía en unos ingresos económicos dependientes de muy escasos recursos. Ya que estamos en Granada, bueno será recordar las frases del viajero Walter Starkie, músico él mismo, quien analizaba así la situación social de la música de esta ciudad en los años treinta: «Así es que usted es violinista y querría ganar algo, ¿verdad? —escribe Starkie de su entrada en un prostíbulo granadino—. No hay mucho **que** hacer con la música en estos tiempos y en cuanto a tocaores sobran, tan baratos como se quiera. Pero a mí me gusta mucho la música y de la mejor que haya. Por eso dicen en Granada que el que quiera oír conciertos, que vaya a casa de la 'Bizcocha'; no flamenco no crea usted, señor; sino verdadera música clásica» (Starkie, 1944: 225) La mejor música podía oírse en los prostíbulos por mor de las penurias económicas de los intérpretes. Una doble escasez: escasez acústica y escasez económica.

Nuestros músicos que acudían a bodas, bautizos, prostíbulos, etc. se contrataban en la ciudad de Granada, esencialmente a un lugar, «el punto» se llamaba, donde eran localizados por los interesados. «Era un tiempo en que el *pick-up* iba reemplazando a los viejos gramófonos —se ha escrito de la Granada de los años cuarenta y cincuenta—; mas los bailes entre amigos, en los patios vecinales y en las salas bajas, se amenizaban con bandurrias, laúdes y guitarras (a veces con acordeón). Los músicos amigos (a falta de estos se contrataban 'tocaores' en 'El Cuartillo' del barrio de San Matías —la mancebía granadina—) se alternaban, tocando unas veces, y otras danzando un fox-trot o un tango»¹. Su lógica era la

1. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, José, «Serenatas a la luz de la luna. Rasqueos, trémolos y otros tañeres juveniles». *Boletín de Juventudes Musicales*, Granada, octubre 1994.

de la supervivencia, sencillamente, y la relación clientelar respondía a este parámetro. Una economía moralizada, en la que se abría la posibilidad de participar en el mismo ethos: el ethos festivo.

La economía moral es concebida en términos estrictamente económicos, como una relación comercial dentro del mercado señalada por el vínculo vis-à-vis entre los contratantes. La economía moral opera en los mercados ingleses del siglo XIV. También opera en la regulación de los impuestos y precios en la economía agraria tradicional. Scott al estudiarla en el Sudeste asiático, contempló como en el Vietnam precolonial existía una relación de equilibrio entre «ethos» y «economía», cuyas bases calculatorias eran las cosechas, el riesgo y las posibilidades de empleo. «Los lazos patrón-cliente —escribió Scott—, son una ubicua forma de aseguramiento social entre los campesinos del Sudeste asiático, representantes todavía de otro gran peldaño en la distancia social y con frecuencia moral, particularmente si el patrón no es un pueblerino. Si es un propietario, pequeño oficial, o comerciante, el patrón es por definición un hombre que está en posición de auxiliar a sus clientes. Aunque los clientes frecuentemente tienen relaciones en términos morales (...) el patronazgo es más recomendado por sus recursos que por su fiabilidad» (Scott, 1976:27). La moral que rige, por tanto, para la economía moral, según Scott, es marcadamente utilitaria. El cálculo de intereses es «moral», pero concibiendo esta última exenta de desinterés y de gratuidad. Ese fenómeno se ve con radical claridad entre 1847 y 1920 en el flamenco; en esa franja de tiempo aparece y se consolida el espectáculo musical de los cafés-cantantes. Lo que caracteriza a este momento del desarrollo del flamenco es su conversión en espectáculo; dice Blas Vega al respecto: «Por las salas y tarimas de los cafés cantantes pasó junto a todo lo mejor y peor del género flamenco, el más insospechado, variopinto y abigarrado mundo de colores y sensaciones: circo, teatro, bailes americanos, franceses, exóticos, de agarrado y de escuela bolera; solistas musicales, lidia de becerros, magia, cinematógrafo, comparsas y chirigotas, cupletistas, coros, audiciones de fonógrafo...» (Blas, 1984:13). El espectáculo exige *brokers*, intermediarios que habrán de ocupar el espacio en especial en el acceso al mercado de la producción musical en todos los órdenes. Recordemos que la teoría del espectáculo moderno centra la diferencia de éste con la desnuda mimesis aristocrática en la puesta en escena escenográfica, la cual exige una tramoya, unos medios humanos y técnicos muy perfeccionados, a los que solo se puede acceder por el empresariado. Theodor Adorno ha señalado, por ejemplo, que «la ontología de la opereta puede ser leída en función de los negocios» (Adorno, 1976:24). Y ello ha producido de paso la estandarización y universalización de las músicas populares, según señala el mismo Adorno. El broker es un elemento esencial de la ontología de la música espectacular moderna, y en ella opera el cálculo interesado.

III. Resistencias musicales (I): de los campesinos y el folclore.

Tomando la definición de sociedad «folk» que le otorga R. Redfield, el cual presentó a aquella como una sociedad «aislada», y con un campo cognitivo regido por la inmediatez de la práctica y de lo visible, llegamos con este autor a la aseveración de que «todas las

actividades, aún el trabajo de producción, son fines en sí mismos, actividades que expresan los valores últimos de la sociedad» (Redfield, 1976:56). Los campesinos serían los depositarios de esa noción de sociedad «folk». La aplicación de los rasgos folklóricos se han dado sobre todo entre los campesinos. Estos representan en sus actividades cotidianas y celebraciones la imagen arquetípica del mundo folklórico coherente consigo mismo. Se incluyen lógicamente en esa imagen sus formas musicales.

La antropología social ha reaccionado muy radicalmente contra el folklore. La antropología se preocupa hoy además de por los campesinos y los pocos «primitivos» que restan, sobre todo por las gentes de las modernas ciudades. De esta forma el folklore ha sido asociado a movimientos de instrumentación política del campesinado. Para el caso francés se pone como ejemplo el régimen de Vichy, el cual opuso el folklore agrario a las músicas «decadentes»; y ello porque «atributo e instrumento del poder, se trate de un poder político, religioso o económico, la música es un útil de consolidación de las comunidades, pero ella también puede ser el grito subversivo de las minorías o de los grupos marginalizados. Desde sus orígenes, la música aparece como un catalizador de las violencias y los mitos» (Faure, 1989:142). El campesinado, en regresión desde la irrupción de la sociedad industrial, sin embargo sigue jugando un rol central en las mentalidades. En una atmósfera en crisis como la de los años treinta la recurrencia a la «armonía» del mundo rural es relevante de ese tránsito, y el régimen de Vichy recurrirá a la tradición musical, porque «la música tradicional justifica y legitima el ideal agrario y regionalista del Nuevo Régimen» (Faure, 1989:155).

La ambigüedad del folklore campesino está asociado a dos complejos, el de la autenticidad y el de la armonía (González Alcantud, 1996). Ambos complejos están interconectados, y hacen referencia al horizonte arcádico de la vida rural, que hunde sus raíces seguramente en las lejanías de la «revolución neolítica», cuando ciudad y campo alcanzaron la separación fundante que llega hasta hoy. La imaginaria folk-campesina permanece, pues, ligada a los orígenes de la cultura urbana (González Alcantud, 1995).

Los campesinos, tal que «clase incómoda» difícil de ubicar sociológicamente y más difícil aún de predecir en sus comportamientos, ha sido considerada generalmente como una clase retardataria a las innovaciones sociales, económicas y políticas. Recientemente, los trabajos sobre «economía moral» han invertido esa relación, al considerarse ahora que los campesinos son depositarios de la conservación social, y por tanto son la más firme garantía para actuar de resistentes ante las agresiones procedentes de la cultura urbana, tendentes a las múltiples desagregaciones.

Los cantes y músicas populares fueron interpretados como una manifestación de esa autenticidad y armonía, por ello históricamente sufrieron un proceso de fijación. Quienes estudian este tipo de músicas, los folkloristas, han estado, hasta la aparición de la antropología musical, bajo este complejo de la autenticidad. Los practicantes del folklore musical, sobre todo cuando éste se urbaniza, a través de organismos corales, grupos musicales orientados hacia el espectáculo, etc. también participaban de ese complejo. Este folklore está orientado hacia su consagración como música *savant*: «Allí son rememorados –se ha escrito respecto a los conciertos de música folklórica para públicos ‘sabios’–, sino resucitados los

muerdos anónimos que no reconocerían probablemente las libaciones sonoras que les son ofrecidas mientras que el auditorio no descodifica los códigos que le son propuestos puesto que ellos no son socialmente adquiridos y que, de todas maneras, son mutilados por esta nueva forma de ejecución» (Goffre, 1984:314). Los movimientos sociales obreros, sin embargo, supieron interpretar pronto la fuerza cohesionadora de la música. Los coros fueron su instrumento privilegiado (Ganivet). También se ha apuntado la existencia de un folklore de las luchas sociales, sobre todo atendiendo al contenido de los textos (Carvalho). El flamenco constituye un mundo especial, por lo que a nosotros respecta, que no es folklore porque no está asociado sólo al campesinado, sino más bien al elemento urbano, sea liminal o no. Pero el flamenco también está bajo el complejo de la «autenticidad» como el folklore. Autóctonos y foráneos, manifiestan su deseo de huir del gregarismo: «Yo quisiera oír flamenco, pero que no sea para turistas», es una expresión corriente. Se piensa que hay un más allá, un *sancta sanctorum* del flamenco auténtico. De otro lado, cuando uno se afilia a una peña se le hace saber, incluso en el carnet de asociado, que debe velar por la «pureza» del flamenco. El complejo de la autenticidad aparece en toda su amplitud en el flamenco (Lorente Rivas, 1994 y 1995). Una autenticidad que se nutre del desgarramiento humano; sabido es que la «expresión» musical flamenca alude fundamentalmente al «sentimiento», a lo trágico. Hay, por tanto, un doblete de autenticidad, ya que el flamenco en general es más «hondo» que otras manifestaciones de las culturas populares.

En este punto se conectan resistencias con músicas. ¿Al ser la expresión cultural más abstracta y más profunda cabría catalogarla de factor de resistencia? nos preguntamos. En primer lugar habremos de distinguir el concepto de resistencia con el que operamos. Según Scott, sería «la transcripción oculta como una condición de resistencia práctica más que un sustituto para esta» (Scott, 1990:191). A tenor del empleo del término «economía moral» aplicado a los movimientos campesinos se ha hecho evidente que las resistencias no son solamente explícitas y asimilables a la política visible. Ahora bien, para la correcta aplicación del término «economía moral» es preciso que ésta encuentre su justo sentido en sus dos pilares, la economía y el ethos. Creemos, en consecuencia, que la interpretación que del flamenco hacen algunos musicólogos aplicándole la noción de resistencia al contenido y formas literarias y sociales de esta manifestación artística, es desacertada desde el momento que no tiene presente el carácter económico de las redes que le den sentido, y el ethos interior al mundo social del flamenco. Otros autores, como W. Washabaugh, han procurado ir más allá de las causalidades funcionalistas. Este autor equipara las resistencias político-morales de Bob Dylan y Pat Boone, con los cantos de José Menese y Manolo Escobar. Establece una única salvedad, al diferenciar entre el sistema democrático norteamericano y el franquista español en los que se desenvolverían: «Sumisión y resistencia» son subrayadas. Las banalidades de la música popular española son evidentemente desagradables. La música complaciente fue halagadora para el régimen opresivo. Pero la música de resistencia puede ser vista algunas veces como «auténtica» (Washabaugh, 1996:134). La pretendida aportación de este autor es sencillamente extender la noción de «resistencia» a la música «folklórica» —Manolo Escobar, por ejemplo— aparentemente banal. Sostiene, pues, que hay redes de «resistencia» más finas que las que aporta el contenido político obvio.

Tal como el profesor Lisón ha demostrado para el caso de los gitanos, son las «máscaras» las que definen la personalidad social. Unos grupos sociales, con el fin de sobrevivir social, política y económicamente, las desarrollan más que otros (Lisón, 1997). Es el caso de los gitanos. También de los flamencos, e igualmente de ciertos grupos campesinos, que han folklorizado su imagen para impedir el acceso de los poderes a su interior. Entonces el folklore, y las músicas campesinas con él, puede ser comprendido no sólo como una «invención», sino igualmente como una «máscara», la máscara de la resistencia cultural. De la resistencia musical a la mismidad, a la repetición de los iguales culturales. De ahí, el culto casi místico a lo «auténtico». Lo demás, lo que Washabaugh reclamó como músicas resistentes, cayó del lado del *kitsch*, de lo cursi y de lo inauténtico, en definitiva.

IV. Resistencias musicales (II): vanguardia y moral.

Una de las más acentuadas características de las vanguardias artísticas contemporáneas es su compromiso político. Las polémicas en la vanguardia histórica del periodo de entreguerras sobre la militancia socialista, en sus diferentes versiones, la afiliación fascista en ciertos casos, o la oposición militante a la guerra, nos señalan un alto grado de politización «moral». La herencia subsiguiente de esta política de «compromiso» se puede observar, por ejemplo, en el caso de los músicos norteamericanos y su oposición a la guerra de Vietnam. Tengamos presente que estamos hablando de la más abstracta de las artes, aquella que según Lévi-Strauss nos enfrenta a un grave enigma, el de la creación musical: «El hecho de que la música sea un lenguaje por medio del cual se elaboran mensajes de los cuales por lo menos algunos son comprendidos por la inmensa mayoría, mientras que sólo una ínfima minoría es capaz de emitirlos, aparte de que entre todos los lenguajes sólo éste reúna los caracteres contradictorios de ser a la vez inteligible e intraducible» (Lévi-Strauss, 1972:27). En todo caso el signo musical, excepto cuando está atravesado por la infantilidad del mimetismo, es el código cultural más abierto. Son los títulos, es decir, las palabras quienes categorizan y cierran la apertura infinita de la música. El mar es el mar, sólo porque el compositor así lo ha definido en un título; no por la música misma. Aunque, como señala Lévi-Strauss, la «música no tiene palabras (...)». La música excluye el diccionario» (Lévi-Strauss, 1993:6B). Empero, estas observaciones sólo nos han de servir para las músicas más racionalizadas, aquéllas que al ser obras de autor están tituladas.

La determinación «moral» de la música es «extramusical». En los pueblos más «primitivos», verbigracia los Venda africanos estudiados musicalmente por John Blacking, la determinación es extramusical. Como gráficamente propone Blacking para interpretar la propia música europea: «Los principios de la organización musical pueden ser relacionados con la experiencia social, de quien oye y ejecuta algún aspecto de la forma musical. El minueto no es simplemente una forma musical presta para danzar: le son enteramente diferentes las asociaciones sociales y emocionales antes y después de la Revolución Francesa» (Blacking, 1974:72). La sociedad titulada, como en las músicas racionalizadas, las músicas precontemporáneas.

La música, con su infinita apertura a la interpretación, puede obtener por sí misma un alto

compromiso político y moral. Entre la II Guerra Mundial, en la cual los compositores norteamericanos participaron desde el lado de la exaltación nacional, hasta la Guerra del Vietnam, durante la cual una significativa porción se pronunció contra la política gubernamental (Arnold, 1991), transcurre el tránsito entre el nacionalismo y el compromiso «moral» de las vanguardias de nuestro siglo. En este caso, la vanguardia va a contracorriente, prefigurando un tipo de resistencia con un carácter exclusivamente basado en la «moral política».

Cuando esta oposición no ha sido posible, suele ponerse el ejemplo del palimpsesto o del doble sentido, para aportar sentido político a la resistencia moral. En el caso de la danza en Estados Unidos se exponen las inclinaciones radicales de Isadora Duncan, empáticas con la Rusia soviética, pare ejemplificar sus tendencias estáticas orientadas hacia la expresión artística «libre»: «My Art is just an effort —había dicho— to express the truth of my Being in gesture and movement» (Franko, 1995:6). Se observa que la «vanguardia» en su «compromiso» «moral» desea actuar de «transcriptora» de las resistencias profundas a las agresiones procedentes de la sociedad de la multiplicación, de la repetición y la concurrencia anónima. Hoy otras tendencias radicales niegan que los «transcriptores» están exentos de poder, y se pronuncian de facto contra las vanguardias: «Para el estudio de las relaciones de poder —razona Scott—, esta perspectiva nos alerta sobre el hecho de que virtualmente toda relación observada entre dominante y subordinado representa el encuentro de la pública transcripción del dominante con el público transcrito del subordinado» (Scott, 1990:13). Pero en la intencionalidad de la vanguardia que existe la concepción política y cultural de la «resistencia moral».

V. La música resistente: autenticidad moral versus globalización económica.

«Hacer creer. Toda la historia de la música tonal —escribe Attali—, como la de la economía política clásica, se resumen en una tentativa para hacer creer en una representación consensual del mundo; pare reemplazar la ritualización perdida de la canalización de la violencia por el espectáculo de la ausencia de violencia; para imprimir sobre los espectadores la fe en una armonía en el orden; para allí inscribir la imagen de esta coherencia definitiva de la sociedad en el intercambio mercantil y en el progreso del saber racional» (Attali, 1977:79). Frente a esta economía de las pasiones, que busca domeñarlas como los sentimientos y acciones primarias en una sala de conciertos convencional, está la moral, en su doble acepción lógica y prelógica. Una moral que es la de la resistencia a la armonía en el terreno de la abstracción, y a la sustracción de la música, de los sonidos acaso, a los ejecutores. He observado en ocasiones la extrema radicalidad, cuando no agresividad, conque los sectores más populares reaccionan ante la presencia de una orquesta de música clásica, en la calle, una plaza o un parque. Radicalidad, rayana en la agresión, que sólo puede explicarse porque consideran invadido un espacio «suyo». Esto por lo que se refiere a la competencia por el predominio de la calle en una sociedad de comportamientos analógicos, como la occidental. Cuando la penetración de la música de fin e intencionalidad racional se ha practicado en otras latitudes y frente a culturas complejas, la reacción ha sido estrictamente

«política». Véase el caso de los pianos y la música sinfónica en su intento de conquistar una sociedad «cerrada», tal que la china. Las resistencias frente a la occidentalización fueron grandes, y sólo la emergencia de una cierta *middle class* permitió la penetración de la música occidental. La lucha entre cosmopolitismo y populismo en el terreno musical está atravesada de contradicciones en lo esencial político. En la primera fase, incluso durante la revolución cultural maoista se asociaba la música occidental al imperialismo. Posteriormente se da la paradoja, incluso en época maoista, que finalmente la música cosmopolita es reclamada y exaltada por oposición a las músicas degradadas, en particular al rock, asociada a una música inmoral. El encuentro con un auténtico «satán» cultural permitió liberar la música occidental en la China maoista: «Li Delun de la Filarmónica Central –escribe R.C. Kraus– es un músico chino que ha prosperado antes, durante y después de la Revolución Cultural. Él ahora reflexiona que «el pueblo necesita este producto de Occidente para liberar su mentalidad cultural de dos mil años de feudalismo(...) La música de Beethoven, dice Li, es grandemente utilizada por la oposición, al luchar por los derechos humanos, y liberar lo individual» (Kraus, 1989:211).

Ahora bien, el control de la arena musical, de la calle, de los circuitos, de las agrupaciones musicales y de las salas de conciertos, en China como en Europa o en cualquier lugar donde hayan penetrado las formas de la vida contemporánea, es el asunto clave. Dado que como se ha dicho la electricidad y la música se convirtieron en instituciones populares, esta última «depende de grandes cantidades: grandes audiencias, grandes sumas de dinero, y gran cantidad de músicos que tocan en grandes salas de conciertos». Todo esto explicaría «los diversos cambios técnicos habidos sobre el control del sonido, en busca del incremento en su volumen» (Stith Bennett, 1988:209). Ahí es justamente donde no ha habido «resistencias». La lucha en la arena tiene establecidos sus parámetros en términos de volumen: las orquestas aumentaron el metal, los altavoces aumentaron sus decibelios, etc. Una noticia aparecida el 30 de marzo de 1930 en el diario *El Defensor de Granada*, procedente de Nueva York [cuya localización debo a mi buen amigo Manuel Lorente], rezaba «El ruido de las grandes ciudades aumenta el aumento de bandidos. Singular teoría la del comisario de Sanidad de Nueva York. La técnica produce violencia. Se invoca un nuevo Orfeo». En relación con este último titular se arguye: «Nada es más necesario a nuestra civilización, dice [el comisario] Wynne, que un nuevo Orfeo que domestique la bestia del ruido». Ese Orfeo es rural y vanguardista, es reservado y antitético con la repetición, porque concibe la música como un bien limitado. Se nutre también de lo «auténtico», y la autenticidad es un «bien limitado», un bien moral, prestigioso y limitado, tal como hemos sostenido desde el principio.

Referencias

- ADORNO, Theodor W., *Introduction to the Sociology of Music*. N. York, The Seabury Press, 1976.
- ARNOLD, Ben, *War Music and the American Composer during the Vietnam Era*, in: «The Musical Quarterly», vol. 75, nº 3, (1991), pp. 316-330.

- ATTALI, Jacques, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris, P.U.F., 1977.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1986.
- BOURDIEU, Pierre, *Language and Symbolic Power*. Boston, Harvard Univ. Press, 1994, 3º.
- BLACKING, John, *How musical is man?* Seattle, University of Washington, 1974.
- CAREAGA, Virginia, *Erik Satie*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990.
- CARVALHO-NIETO, Paulo, *El folklore en las luchas sociales. Un ensayo de folklore y marxismo*. México, S. XXI, 1973.
- DURANT, Alan, «Improvisation in the Political Economy of Music», in: NORRIS, Christopher (ed.), *Music and the politics of culture*, St. Martin's Press, (N. York, 1989), pp. 252-282.
- ENGARD, Ronald K., «Dance and Power in Bafut (Cameroon)», in: ARENS, W. and Karp, I., *Creativity of Power. Cosmology and Action in African Societies*, Smithsonian Institution, (Washington, 1989), pp. 129-162.
- FAURE, Christian, *Le porojet culturel de Vichy. Folklore et revolution nationale. 1940-1944*. Lyon, Press Universitaires de Lyon, 1989.
- FOSTER, George, «Peasant Society and the Image of Limited Good», in: *American Anthropologist*, vol. 67, nº 2, (april 1965), pp. 293-315.
- FRANKO, Mark, *Dancing Modernism/Perfoming Politics*. Indiana, University Press, 1995.
- GANIVET, Angel, *Socialismo y músicas*, en: «Obras Completas», Aguilar, (Madrid 1943).
- GOFFRE, Annie, «Exploitation raisonnée de la musique folklorique en France et ses artisans depuis la fin du XIXe siècle», in: *Ethnologie Française*, XIX, 3, (1984), pp. 295-315.
- GONZALEZ ALCANTUD, José Antonio, «Territorio y ruido en la fiesta», in: VV.AA., *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Casa de Velázquez/Univ. Granada, (Granada 1987), pp. 63-78.
- GONZALEZ ALCANTUD, José Antonio, «El campo de los antropólogos. De la representación a la interpretación científico-social», in: GARCÍA DE LEÓN, Mª Antonia (ed.), *El campo y la ciudad*, Ministerio de Agricultura, (Madrid 1995), pp. 203-220.
- GONZALEZ ALCANTUD, José Antonio, «Olvidar las Alpujarras», in: VV.AA., *Pensar la Alpujarra*, Diputación de Granada, (Granada 1996), pp. 277-291.
- KRAUS, Richard Curt, *Pianos and Politics in China. MiddleClass Ambitions and the Struoule over Western Music*. New York, Oxford Univ. Press, 1989.
- LENSKI, *Poder y privilegio. Teoría de la estratificación social*. Barcelona, Paidós, 1993.
- LEVI-STRAUSS, *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México, F.C.E., 1972.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*. Madrid, Siruela, 1993.
- LISON TOLOSANA, Carmelo, *Las máscaras de la identidad*. Barcelona, Ariel, 1997.
- LORENTE RIVAS, «El flamenco y los viajes de ida y vuelta», in: *Fundamentos de Antropología*, nº 3, pp. 111-120.
- NOLL, William, «Economics of Music Patronage Among Polish and Ukraianian Peasants to 1939», in: *Ethnomusicology*, vol. 35, nº 3, (1991), pp. 349-379.
- REDFIELD, Robert, «La sociedad folk», in: VV.AA., *Introducción al folklore*, C.E.A.L., (Buenos Aires 1978), pp. 37-64.
- SCHNEIDER, Marius, «Sociologie et mythologie musicales», in: VV.AA., *Les Colloques de Wégimont, Ethnomusicology, Les Belles Lettres*, (París 1960), pp. 13-22.

- SCOTT, James C., *The Moral Economy of the Peasant. Rebellion and Subsistence in Southeast Asia*. Yale, Univ. Press, 1976.
- SCOTT, James C., *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. Yale, Univ. Press, 1990.
- STARKIE, Walter, *Don Gitano*. Granada, Diputación, 1985 (1944).
- VALLS, Manuel, *La música en cifras*. Barcelona, Plaza & Janés, 1974.
- VEGA, Blas, *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid, Cinterco, 1984.
- WASHABAUGH, William, *Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture*. Oxford, Berg, 1996.
- WEBER, Max, «Los fundamentos racionales y sociológicos de la música», in: WEBER, Max, *Economía y Sociedad*, FCE, (México 1993), 10ª reimpresión, pp. 1.118-1.183.