

94-3-1

R.5113



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 4. Año 1999

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 2»
Hombres, música y máquinas

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA
CENTRO DE INVESTIGACIONES ETNOLÓGICAS
Ángel Ganivet

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO
ÁNGEL MEDINA ÁLVAREZ
LUIS ÁLVAREZ MUNÁRRIZ
MANUEL LORENTE RIVAS
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Secretario del Consejo de Redacción

MANUEL LORENTE RIVAS

Consejo Asesor

CARMELO LISÓN TOLOSANA, MERCEDES VILANOVA,
JEAN CUISENIER, SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA, JOAQUINA LABAJO,
MANUELA CORTÉS, BEATRIZ DE MIGUEL ALBARRACÍN, CALIXTO SÁNCHEZ.

Secretaría Técnica

ÁLVARO MATEO GARCÍA

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA

Depósito Legal: GR-830/98

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

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

La máquina esencial: música, entusiasmo y política.

José Antonio González Alcantud

1. La máquina esencial: el entusiasmo político y musical.

Evidentemente existe una cierta faceta de la música que presenta un rostro netamente político, es aquella que sirve para acompañar el ceremonial público de un sistema estatal. Por ejemplo, la restauración Medici en la Florencia de 1512 a 1537, en la que el rol de instrumentos un tanto rudos acústicamente como las fanfarrias, se impone (Cummings, 1992). Pero no se trata de mostrar lo evidente, lo obvio; el vínculo casi pavloviano entre música y política. Pretendemos entresacar de un par de momentos de la historia musical, la Ilustración y el nacionalismo, la línea sutil y zigzagueante que sigue la relación, en nuestra opinión mecánica, entre música y política.

La música se prefigura hasta el lugar común como la más espiritual de las artes, condición que comparte con la poesía quizá. Las incursiones de la sociología, de la economía o de la política en su campo resulta a todas luces rechazadas por «reduccionistas» del hecho musical mismo, contemplado en su plenitud. Rechazo que tiene algo de iniciático puesto que sólo se admite el acercamiento a quien ha sido académicamente iniciado en los abruptos senderos de la analítica y de la ejecución musicales. Desde mi posición de antropólogo y *voyeur* musical he sugerido la existencia de una economía moral de la música en el terreno de las prácticas sociales (G. Alcantud, 1998b). Ahora quisiera retomar el viejo asunto del íntimo contacto entre política y música. Quizás un tanto escarmentados de las oscuridades de la semiología hoy nos inclinemos más hacia una ciencia que evidencie y sobre todo designe vínculos impronunciados, como el que sabemos existe entre la paz pública y la presencia musical. Es posible que actualmente nos interese menos la abstrusa «semiología musical», cuyo nacimiento llegó a interpretarse como el de una suerte de psicoanálisis social (Nattiez, 1975:35-ss.), y nos volvamos a inclinar sobre los fundamentos del orden musical soportado en el poder político. De ahí que preferimos hablar de nuevo de máquina esencial, de relación privilegiada entre música y política. La política contemplada como máquina y no como dialéctica posee una componente esencial, que comparte con el hecho musical: el *entusiasmo*.

Jean-François Lyotard tuvo la virtud hace algún tiempo de restituir el valor del entusiasmo como categoría política, cuya percepción arranca de la Ilustración, y muy en especial de Kant. Dice Lyotard: «El entusiasmo requiere un sentido comunitario, o común, apela a un 'consenso' que no es más que *sensus* indeterminado pero *sensus* de derecho; es una anticipación inmediata y singular de una república sentimental» (Lyotard, 1987:78). Los actos de exaltación política colectiva, las revoluciones, y en su defecto las conmemoraciones, constituirían el momento culminante del entusiasmo, interpretado por Kant como un senti-

miento sublime. Entusiasmo es asimismo el efecto que produce la música, pero como sentimiento de lo sublime; es decir la música es un suplemento, un desdoblamiento, de esa experiencia esencial que es «lo sublime».

En la práctica, música y política tienen una íntima cercanía que no sólo es de poder, sino también aplicable a una comprensión maximalista de la política¹. Veámoslo por vía de ejemplo: las *zauiyas* marroquíes cumplieron tradicionalmente tres funciones: la terapéutica, la religiosa y la política. Instrumento de organización social y religiosa en torno a la cofradía religiosa; instrumento terapéutico mediante los cultos de trance; y organismo de resistencia política frente a los ataques exteriores, cuando el poder central era débil o cuando el colonialismo acechaba. Una parte esencial de la «comunidad» de la *zauiya* era la experiencia colectiva a través de la música: «La *tayfa*, grupo de base en una ciudad o en un pueblo, es dirigido por un *muqaddem* o un *mezwâr* que es el encargado de preservar el patrimonio, de conservar los instrumentos y los objetos del ritual, así como de organizar las fiestas y los *moussems*» (Aydoun, 1992:126). La *tayfa* es una parte esencial de la *zauiya*, y esta lo era a su vez del orden social y político. El entusiasmo político como experiencia sublime tiene que llevar consigo el entusiasmo musical como experiencia de lo sublime, inferimos.

La experiencia de la música es además una experiencia colectiva en la que actúa la memoria como mecanismo esencial. Tomando la crítica de Schopenhauer a Leibniz que concebía que la música era un *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*, es decir sometido a la mecánica pura, M. Halbwachs, escribe. «Mais le sentiment musical, et même les sentiments qu'éveille en nous la musique sont tout autre chose: or, s'ils ne tiennent pas toute la place dans le souvenir d'une audition ou d'une exécution, il arrive qu'ils passent au premier plan: en tout cas, on peut les négliger, sous peine de réduire le musicien, qu'il joue ou qu'il joue ou qu'il écoute, à une activité purement automatique» (Halbwachs, 1997:40-41). La mecánica musical no tiene, pues, nada de leibniziana, de geométrica, se produce a través del entusiasmo, que activa la memoria. Hay una cierta «fractalidad», porosidad, reflejos, irregularidades, en una mecánica que no está sometida a la geometría clásica de los cuerpos sin irregularidades que los interrumpen. La irregularidad de esa mecánica es el entusiasmo, experimentado colectivamente, sin solipsismos.

Recordemos que primigeniamente, en los albores de nuestra civilización contemporánea, la máquina fue definida de esta manera en *L'Encyclopédie*: «Aquello que sirve para aumentar y reglar las fuerzas móviles de cualquier instrumento destinado a producir un movimiento que permita ahorrar o el tiempo en la ejecución del efecto, o la fuerza en la causa». Procediendo originariamente del griego, su traducción se aquilata en la enciclopedia ilustrada a «máquina, invención, arte», por lo que se infiere que, «una máquina consiste más bien en el arte y la invención, más que en la fuerza y solidez de los materiales». Y la inventiva y el arte están sujetos al entusiasmo. Diderot cuando dialoga con D'Alambert a propósito de la música introduce asimismo una distinción al hablar de «instrumento filo-

1. La acepción maximalista de la política otorga a esta una presencia universal: está en todos lados y momentos. Esta omnipresencia se rige por la confrontación y la estrategia. La política respondería a un radical antropológico: *homo politicus radicitus*, el hombre radicalmente político (G. Alcantud, 1998a).

sófico» e «instrumento clavecín»: «El instrumento filosófico es sensible: es al mismo tiempo el músico y el instrumento. Como sensible tiene la conciencia momentánea del sonido que llega; como animal, tiene memoria; esta facultad orgánica, ligando los sonidos a él mismo, allí produce y conserva la melodía. Suponer que el clavecín posea sensibilidad y memoria, y decidme si él no repetirá por sí mismo los aires que usted habría ejecutado bajo sus dedos» (Diderot, 1987:137). El hombre como ser mecánico tiene entonces un gran predicamento; veáanse los autómatas, cuya presencia provoca tantos entusiasmos colectivos, si bien más como divertimento que como misterio: «Casi todo va a estar en el Siglo de las Luces desprovisto de la trascendencia con que antes se creaba, se recibía o se contaba», ha escrito A. Aracil al respecto de los autómatas dieciochescos (Aracil, 1997:51).

2. La herencia de Platón: la función social y política de la música entre los ilustrados.

Conocidas son las tesis musicales de Platón al respecto de la construcción del Estado ideal. Como en otras artes tales la poesía o el teatro Platón se muestra partidario de limitar las habilidades personales a una sola y por tanto no mezclar las artes. «Luego, si uno de estos hombres —escribe el griego—, hábiles en el arte de imitarlo todo y de adoptar mil formas diferentes, viniese a nuestra ciudad para exhibir su arte y sus obras, nosotros le rendiríamos homenaje como a un hombre divino, maravilloso y arrebatador; pero le diríamos que nuestro Estado no puede poseer un hombre de su condición y que no nos era posible admitir personas semejantes. Le despediríamos después de haber derramado mirra sobre su cabeza y de haberla adornado con ínfulas de lana; y nos daríamos por contentos con tener un poeta y un recitador más austero y menos agradable, si bien más útil, que imitara el tono del discurso que conviene al hombre de bien» (Platón, III, 398a). Rehuye la multiplicidad y busca la utilidad, regida por la necesidad de pacificar las relaciones sociales en el interior del Estado. La armonía y formas musicales a este tenor son asemejadas a aquellas que convienen al bien, la belleza y sobre todo a la pacificación del Estado: «Otra más tranquila, propia de las acciones pacíficas y completamente voluntarias de alguien que intenta convencer a otro de algo, con súplicas si es un dios, con advertencias o amonestaciones, si es un hombre; o que, al contrario, se rinde a sus súplicas, escucha sus lecciones y sus dictámenes, y que por lo mismo nunca experimenta el menor contratiempo». El utilitarismo musical en función directa con el domeñamiento del *enthousiasmos* tiene aquí su origen. De entre las cuatro formas de «mania» platónica, la «mania teléstica» o trance de posesión está unida a la noción de *enthousiasmos*: «Locura divina, la 'mania' es la suerte asignada a algunos por los dioses, su 'parte' divina (*theia moira*), y es al mismo tiempo la manifestación del entusiasmo (*enthousiasmos*), es decir de la presencia de un dios en la persona que está, precisamente, en proa al delirio» (Rouget, 1990:345). La parte que juega la música, junto a la danza, en este acceso al delirio es más que notable. Platón, consciente de ello, había advertido de los peligros sociales y políticos de la mania de origen musical en *La República*, advertencia que durante siglos ha servido de referente para la reflexión musical. Serán los ilustrados quienes la retomen, y muy en especial Rousseau, clave inflexiva del pensamiento filosófico sobre la pasión y la razón.

Respecto a la función social de la música, los ilustrados hubieron de enfrentar el mismo debate transversal del entusiasmo. Para Rousseau, el origen de la música reside en esa capacidad sintética de provocar entusiasmo mediante el uso de la melodía, luego suplantado y degenerado por la armonía. «Las primeras historias, las primeras arengas, las primeras leyes fueron en verso; la poesía fue antes que la prosa, así debía ser puesto que las pasiones hablaron antes que la razón», dirá (Rousseau, 1980:84). Posición contraria a la de Voltaire, quien observaba con preocupación al «entusiasmo» sobre todo el de origen poético: «Lo raro es unir la razón con el entusiasmo; la razón consiste en ver siempre las cosas como son. El que ve objetos dobles en la embriaguez, es porque está privado de razón. El entusiasmo es justamente como el vino, puede causar tantas perturbaciones en los vasos sanguíneos, y tan violentas vibraciones en los nervios, que la razón llega a destruirse completamente» (Voltaire, 1980:238). El nacionalismo estricto volteriano estaba opuesto a la pasión rousseauiana.

Rousseau fue quien redactó los célebres y polémicos artículos sobre música de la *Enciclopedia*. En ellos ponía de actualidad las virtudes curativas de la música, pero separando lo que podría haber de «racional» en aquella de la interpretación fabuladora o misteriosa propia de los «poetas», que «allí han mezclado, o envuelto en los misterios oscuros de la magia, bajo la apariencia de la cual los antiguos charlatanes ocultan los verdaderos efectos de la música, para seducir más firmemente a los pueblos, dando un aire de misterio y de divinidad a los hechos más naturales, productos de causas ordinarias». Las virtudes curativas de la música se fundan en la emoción que esta provoca no sólo en los hombres, sino también en los animales, llegando a producir consecuencias prodigiosas en las cosas inclusive. Esta interpretación de la emoción musical nos recuerda de inmediato la interpretación platónica de la relación entre música y política: «La música parece hoy de un grado de poder y majestad, al punto de hacernos dudar de la verdad de los hechos, lo cual está atestiguado por los más juiciosos historiadores y por los más graves filósofos de la Antigüedad. Si Timoteo excitaba los furios de Alejandro con el modo frigio, y se dulcificaba hasta la indolencia con el modo lidio, una música más moderna continúa todavía excitando, se dice, en *Eric Rey de Dinamarca*, un furor tal, que mató a sus mejores sirvientes: en apariencia esos domésticos no eran tan sensibles a la música como su príncipe. D'Aubigne recuerda también otra historia muy parecida a aquella de Timoteo. Dice que en tiempos de Enrique III, el músico Glaudin tocaba en las bodas del duque de Joyeuse en el modo frigio, anima, no al rey, sino a un cortesano a tomar las armas en presencia de su soberano; pero el músico le hizo calmar tocando el modo sub-frigio». Son ejemplos que sirven para atestiguar la profunda influencia de Platón entre los filósofos ilustrados, estuviesen inclinados por el racionalismo o el apasionamiento.

Denis Diderot apunta en una dirección muy similar, tomando también como punto de partida a Platón: la música pudo llegar a ser un vehículo de cohesión social o de disgregación entre los griegos, ya que todos sin excepción eran músicos. «En Atenas los jóvenes daban casi todos diez o doce años de música; y un músico no tenía por auditor y jurado más que músicos, una pieza sublime debía naturalmente golpear a toda una asamblea con el mismo frenesí con el cual son tratados aquellos que hacen ejecutar sus obras en los

conciertos. Sin embargo es natural en todo entusiasmo comunicarse y crecerse por el número de los entusiastas. Los hombres tienen entonces una acción recíproca los unos sobre los otros, por la imagen enérgica y viva que ellos se ofrecen de la pasión a la cual cada uno ha sido transportado» (Diderot, 1987:83). Comuni6n entusiástica y coerci6n moral es el objeto a alcanzar mediante la m6sica. Tanto en Rousseau como en Diderot los conceptos de peligro social, procedente de Plat6n, así como de entusiasmo, sobre el cual reflexionan muy principalmente los propios *philosophes*, constituye la urdimbre de la apreciaci6n pol6tica de la m6sica.

Un hecho derivado de los debates suscitados a prop6sito de la m6sica por los ilustrados puede iluminar a la perfecci6n la determinaci6n pol6tica de la m6sica en el siglo XVIII: la obra de Pergolesi *Serva Padrona* representada en el espacio por excelencia nuclear de la cultura musical a6lica francesa, la *Académie Royal*, fue representada por la compa6a italiana *les Bouffons*. «Para el círculo de la Enciclopedia –escribe David Medina– la obrita de Pergolesi (...) valía como ejemplo de una estética nueva. En cambio, para la mayoría de periódicos y gacetas de la época y para una buena parte del público cada representaci6n de los Bouffons era una intolerable atentado al gusto clasicista, al espíritu nacional y al modelo de arte vigente desde el reinado de Luis XIV» (Medina, 1998:261-262). Para terminar esta polémica, sigue observando Medina, los Bouffons serán expulsados de París por un edicto real en 1754. Tal que sostenía Rousseau, «las pasiones, poco activas en el estado de naturaleza, se convierten, por el contrario, en alma del cuerpo social y le dan fuerza y movimiento» (Duchet, 1975:321). La máquina sigue funcionando por el entusiasmo, lo cual mueve a graves reflexiones sobre su utilidad y peligrosidad.

3. Música, hombre y tierra: una emoci6n vicaria que antecede al silencio.

La tendencia al costumbrismo está implícita en cualquier manifestaci6n que se refiera al fracaso musical en Espa6a. Escribe el columnista José Castell6n en 1925 en el periódico granadino *El Noticiero*: «¿Por qué Espa6a no ha podido ser cuna de grandes músicos, como lo es de pintores? (...) Bastará para ello que como Falla [se está refiriendo al Falla del *Retablo de Maese Pedro*] escuchó el rumor nocturno de los jardines granadinos, escuchar también el palpitar del alma de Andalucía, de Vasconia, de Catalu6a, de Valencia, de Aragón, de Galicia, de Navarra, de todas las regiones de Espa6a, en cada una de las cuales hay una riqueza musical extraordinaria, que aletea en canciones y bailes seculares, como el motivo en flor de un huerto fragantísimo»². La Alhambra y en general Granada fueron motivo celebrado del orientalismo, desde Tomás Bret6n a mitad del siglo XIX hasta Manuel de Falla, pasando por Isaac Albéniz, Joaquín Turina o Enrique Granados (Fdez. Manzano, 1992). La tierra y sus leyendas evocadoras quedaron reducidas a danzas árabes y velos en un casto serrallo. En otras ocasiones se trata de auténticos adornos musicales que sirven de ornato a obras teatrales. Así Ángel Barrios hace unos breves momentos musicales

2. *El Noticiero Granadino*, 20-febrero-1925.

para la tragedia de Francisco Villaespesa «Aben Humeya»³. Un alhambrismo sometido además a los vaivenes del gusto e intereses locales, como demuestra la polémica suscitada por el concurso nacional celebrado en la ciudad a instancia de la sociedad granadina «El Liceo» con motivo de la coronación de Zorrilla en 1889, y que fue declarado desierto, a pesar de concurrir a él un autor ya consagrado como R. Chapí, con la obra *Los gnomos de la Alhambra*⁴. No hay un desarrollo lógico que siga a la reflexión orientalista europea, fundada en la extrañeza por lo exótico, y que representan paradigmáticamente sobre todo las *Cartas Persas* de Montesquieu.

El orientalismo español es pobre. Decimos pobre porque no induce a la apertura de las alteridades; tiende a reducir lo otro a lo mismo. El alhambrismo no reproduce otros universos, ni siquiera bajo la cobertura de lo estético, reproduce el nuestro mismo. Falla como su máxima expresión lo emplea para desarrollar sus intuiciones de lo que es España. García Matos hizo un seguimiento concreto del «espíritu» musical falliano, cuyo fundamento se venía afirmando era folclórico, y lo comprobó con creces, incluso para una obra aparentemente alejada del folclorismo como era *El retablo de Maese Pedro*: «En el *Retablo* se da, aunque parcialmente, bajo maneras análogas, el mismo fenómeno de folclore aplicado que constatamos en *El sombrero de tres picos*, con la importante diferencia de que la temática de dicha índole en el *Retablo* empleada posee características musicales distintas de las que entraña la utilizada en el ballet» (García Matos, 1953). Falla reduce las potencialidades de la alteridad, volviéndolas sobre el folclore, es decir sobre la alteridad reificada y ensimismada del españolismo.

Estas escuchas de la tierra llevaron a Falla a establecer varias denuncias dirigidas al Ayuntamiento de Granada porque los ruidos de la ciudad no le dejaban oír el silencio. Una búsqueda del silencio que llegó a convertirse en una suerte de «mística» al final de la guerra civil, un acompañamiento ineludible de su supuesto «exilio voluntario». Como ha señalado muy sutil e inteligentemente Ángel Medina, «Manuel de Falla —en sus cármes e ‘islas’ varias— no encontró nunca plenamente el silencio que anhelaba, ni en el sentido cotidiano ni como culminación mística. Escuchó, sí, el que más temía, el de su propio mutismo creador, y ni siquiera con la plenitud de los artistas desencantados o convencidos de la pertinencia inexorable del mismo, sino como silencio demediado, con el tormento de quien cree poder decir aún mucho más y el decirlo es un camino de espinas» (Medina, 1996:13). El Ausente, como lo cataloga A. Medina, no tiene fibra ya para la mística, porque las condiciones circundantes no dan para cultivar la abstracción. Los intelectuales de la generación de la República han devenido demasiado terrestres. Obsérvese la escasa recepción de las vanguardias artísticas europeas en España, o la efímera vida de las autóctonas, como el ultraísmo. Modernización y casticismo a raíz de la guerra civil han tomado caminos opuestos.

3. Biblioteca Universitaria de Granada. Manuscrito. Caja 2-18 (5).

4. Consultar al respecto: «*Los gnomos de la Alhambra*. Dictamen emitido por el jurado acerca del poema número tres de los ocho presentados al certamen que convocó el Liceo de Granada, con motivo de la coronación de Zorrilla, en 1889». Granada, 1891.

El poder descarnado fundamentado en la violencia trae consigo el silencio, pero a la par se cohesionan socialmente con sonidos musicales terrestres, arraigados en el *continuum* hombre/tierra. También en literatura ocurre lo mismo, de ahí la demudada actitud de Unamuno, aprobando y desaprobando casi a la par al golpe militar del 36, para finalmente morir sumido en la angustia y en la duda. La recuperación estructural y simbólica de estas obras literarias o musicales procede de su antivanguardismo fundacional, de su costumbrismo, de su misticismo paisajístico, de su clímax emocional romo. Las tendencias hacia el antivanguardismo literario, musical y en el pensamiento en España, deben ser vueltas a encarar como un asunto esencialmente político, arraigado en la supuesta intemporalidad hombre/tierra. Las dudas para romper con el casticismo político y estético fueron muchas también en música, y de ellas emergió el silencio o el *kitsch*.

4. ¿Es la música un hecho político prístino?

La pregunta que da inicio a este párrafo es pertinente a tenor de las explicaciones de los tres que lo precedieron. La respuesta puede que sea sí, pero son dos las dificultades que hay que arrastrar: la primera, la descalificación de toda visión *social* de la música, en la cual hay que incluir a la mirada política. Se ha dicho al respecto que «son los vestigios de una cierta mentalidad 'romántica', a la que repugnan tales enfoques de la música o tales explicaciones de algunos de sus aspectos. Existe un temor real a que se devalúe el hecho artístico, el hecho musical y su propio valor, un temor de que se limite la autonomía de la creación del músico, o que incluso a que un análisis de este tipo redujera la música a hechos o a valores de otra naturaleza» (Supicic, 1988:86). La oposición al reduccionismo sociopolítico tiene una fuerte componente romántica, movimiento en cuya jerarquía de valores la «espiritualidad» ocupa el lugar más alto. Y quien dice espiritualidad arguye inspiración y genio, en una relación anómica que escapa a las estructuras sociales convencionales. El creador por su propio genio y el medio de su expresión estarían fuera de las estructuras sociales.

En segundo lugar, hemos de tener presente que la relación con la política es un pacto, un contrato, por el cual explícita o implícitamente el músico se somete al *dictum* último del poder: la acción política. Es mucho más transparente que los tortuosos caminos de las influencias de la sociedad sobre el individuo, o del individuo sobre la sociedad. La cercanía a la política quedaría marcada por dos aspectos: peligro y subordinación. El peligro es subrayado por la condición anómica, que llevó por ejemplo a los músicos en Marruecos a ser junto con los judíos «gentes sin honor», y por tanto sin derecho a la tierra (Jamous, 1981). Cuando Paul Bowles, ejerciendo de etnomusicólogo por encargo de la Fundación Rockefeller en los años cincuenta, llegaba a un pueblo rifeño y quería que le ofreciesen un concierto para grabarlo en su magnetófono de cintas, tenía que recurrir a los poderes políticos locales. En su estadía en la provincia de Alhucemas su grabación se transformó en un acto de exhibición de la jerarquización del poder, capaz de abrirle o cerrarle las fuentes de la investigación musical. El propio músico, que intervendrá en otra jornada, la de Nador, organizada por el gobernador a instancia de Bowles, formaba parte de aquella categoría de seres anómicos, a quienes «como artista se le respeta, aunque como trabajador

itinerante, naturalmente, es objeto de sospechas» (Bowles, 1997:135). En los inicios de su intervención, el *imdyazen* o músico se mostró así de subordinado y elogioso con el poder: «Primero elogió al sultán (...), así como a sus dos hijos (...). Después le tocó el turno a nuestro amigo el gobernador de la provincia de Alhucemas (...) y, por último, con un entusiasmo desbordante pasó a glorificar a los luchadores argelinos, que estaban siendo masacrados por los franceses cerca de allí» (Bowles, 1997:139). Toda una escenificación de la subordinación de la anomia musical al poder político.

Fuera de una concepción metafísica de la música, ésta actúa en los niveles de producción y distribución mediante artefactos que evolutivamente se han ido complicando. «En este sentido, la interpretación de la música en vivo es el más básico de los sistemas de producción, y las comprensiones y enrarecimientos que origina en el aire son sus artefactos (...) Los sistemas de producción también están implicados en los sistemas de escalas, diseño de instrumentos, instituciones de enseñanza y relaciones con los patrocinadores de la cultura musical» (Stih, 1988:201). Y de forma similar hay que interpretar los sistemas de distribución. Al final deviene la síntesis: «De hecho, la música puede estar en la cima de su efectividad política y social cuando su presencia no es analizada ni elaborada, sino dada por supuesta. A ese nivel, es como una huella dactilar; es parte integrante del cuerpo político que, exceptuando su innegable unicidad, es indescifrable» (Stih, 1988:224). Esta invisibilidad convertida en una sugestiva espiritualidad posee unos pilares materiales y políticos muy sólidos.

Observemos, a título de ejemplo, las dificultades que cualquier compositor encontró en el siglo XIX para hacerse escuchar sinfónica u operísticamente. Son dificultades «políticas» las que le opone una gerontocracia que controla y supervisa las estructuras estatales de la música. Héctor Berlioz narró en sus memorias las muchas dificultades que el joven compositor tenía que sortear para estrenar, y que pasaban por la aprobación o desaprobación de una Academia que era preexistente al público musical. Cuenta la siguiente anécdota Berlioz. Después de haber sido rechazado por su admirado Roberto Kreutzer, recibió la siguiente contestación a través del maestro Lesueur: Kreutzer le había dicho que qué sería de ellos si ayudaban tanto a los jóvenes. En otro momento Cherubini se opone frontalmente a presarle la sala del Conservatorio (Berlioz, 1977). Podríamos, ciertamente, interpretarlas como «oposiciones políticas», surgidas de un concepto maximalista de la política, según la cual esta es toda acción que concurre en la arena pública a la búsqueda de obtener beneficios individuales o grupales.

Los sonidos de protesta adquieren una naturaleza más explícita en los dos extremos sociales: en las sociedades «elementales», sin un Estado plenamente formalizado, y en las sociedades postmodernas, gracias a la irrupción de la pluralidad mediática. En las primeras, «notable among verbal forms of protest or assertion of dissent have been songs. Tikopia songs of complaint, protest or criticism form part of the general body of Tikopia song in that they conform in structure to normal poetic and musical patterns» (Firth, 1990:9). Ocurre igual en las sociedades agrarias preindustriales, pero habiéndose limitado progresivamente los sonidos de protesta a un puro folclore. En las sociedades de la postmodernidad los sonidos producidos por los nuevos artefactos —electroacústicos, electrónicos, disonantes—

han vehiculado la oposición haciéndola técnica. Así han situado en el centro de la disidencia a la técnica. Fue la tecnología, larga y sistemáticamente atacada por los hacedores de la nueva música del rock and roll, rhythm and blues y punk, la que recolocó en el centro de la sociedad a la música capaz de encabezar la protesta, sustituyendo a aquellas formas primitivas que habían acabado siendo engullidas por el folclore. En ese trayecto la prédica de la «autenticidad» protestataria de estas músicas, exigía la presencia activa de una tecnología que en algunos casos también pretendían negar. Podríamos concluir con algunos autores que el problema del poder no es tanto el control sobre la producción mecánica de la música moderna como sobre la ideología y la mercadotecnia que la envuelve (Frith, 1988). En medio quedó la música clásica sobre la cual la supervisión política es de una obviedad bien conocida. Sólo la voluntad de un príncipe pudo hacer del sueño wagneriano una realidad. O sólo la voluntad de los príncipes llevó a que H. Berlioz triunfara en Baden-Baden, el corazón estival del poder europeo decimonónico.

Finalicemos con otro ejemplo del vínculo directo entre música y política. La política de expansión de la música occidental culta se llevó a cabo, a través de las microsociedades de los colonizadores. Se ha estudiado por ejemplo con detalle la importancia de la expansión del clavecín y el pianoforte entre los colonizadores británicos del siglo XVIII, representantes en buena medida de la armonía familiar del colonizador e incluso de la paz mental consigo mismo en los lugares más hostiles a una civilización de la que se consideraban privilegiada avanzadilla (Leppert, 1987). Aquí en la relación colonizador-colonizado el poder se hacía descarnado, absolutamente descarnado como vínculo impositivo. La no existencia de la reproductibilidad convirtió a esta música ejecutada grupalmente en la manifestación más preclara del poder. No así en la era de la reproductibilidad en la que se han liberado los mecanismos de la memoria musical, sean quienes sean sus productores (Mowitt, 1987). Ahora el *enthousiasmos* puede ser liberado sin peligro de contaminar a toda la sociedad porque el gusto musical se ha hecho plural e incluso individual. De esta manera, las modas musicales pueden viajar de la periferia al centro, y viceversa, sin disturbar al poder político, al contrario, haciéndolo más cándido y sagaz. No otras, v.gr., es la función de las modernas músicas étnicas. Incluso los himnos políticos han perdido la fuerza y épica de tiempos pretéritos. La música, gracias a la disipación tecnológica y mediática, ya no es un peligro por su singularidad y extrañeza.

Referencias

- ARACIL, Alfredo, «El gabinete armónico», en *Sileno*, nº 2, (1997), pp. 50-58.
- AYDOUN, Ahmed, *Musiques du Maroc*. Casablanca, Eddif, 1992.
- BERLIOZ, Héctor, *Memorias*. Buenos Aires, CEAL, 1977.
- BOWLES, Paul, *Cabezas verdes, manos azules*. Madrid, Alfaguara, 1997.
- CUMMINGS, Anthony M., *The Politized Muse. Music for Medici Festivals, 1512-1537*. Princeton Univ. Press, 1992.
- DIDEROT, Denis, *Ecrits sur las musique*. (Ed. B. Durand-Sendrail). París, Ed. Jean-Claude Lattès, 1987.

- DUCHET, Michèle, *Antropología e Historia en el Siglo de las Luces*. México, Siglo XXI, 1975.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «El orientalismo en la música europea», en *Revista de Musicología*, Volumen XIV, nºs. 1-2, (Madrid, 1992), pp. 423-427.
- FIRTH, Raymond & MCLEAN, Mervyn, *Tikopia Songs. Poetic and musical art of a Polynesian people of the Solomon Islands*. Cambridge Univ. Press, 1990.
- FRITH, Simon, «El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular», en *Papers, revista de sociología*, nº 29, (Barcelona, 1988), pp. 178-195.
- GARCÍA MATOS, Manuel, «Folklore en Falla», en *Música*, (Madrid, 1953, 6), pp. 41-68 y (1954, 5), pp. 32-51.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, *Antropología (y) Política. Sobre la formación cultural del poder*. Barcelona, Anthropos, 1998.
- «'The music, limited good'. A propósito de las resistencias musicales», en *Música oral del Sur*, nº 3, (1998).
- HALBWACHS, Maurice, «La mémoire collective chez les musiciens», en HALBWACHS, M., *La mémoire collective*, Albin Michel, (París, 1997), pp. 19-50.
- JAMOUS, R., *Honneur et baraka*. París, M. Sciences de l'Homme, 1981.
- LEPPERT, Richard, «Music, domestic life and cultural chauvinism: images of British subjects at home in India», en LEPPERT, R. & MCCLARY, S. (eds.), *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge Univ. Press, (1987), pp. 63-197.
- LYOTARD, Jean-François, *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*. Barcelona, Gedisa, 1987.
- MEDINA, David, *Jean-Jacques Rousseau: lenguaje, música y soledad*. Barcelona, Destino, 1998.
- MEDINA ÁVAREZ, Ángel, «Manuel de Falla: silencios, herencias, lastres y homenajes», en *Manuel de Falla a través de su música, 1876-1946*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, (A Coruña, 1996), pp. 7-29.
- MOWITT, John, «The sound of music in the era of its electronic reproducibility», en LEPPERT, R. & MCCLARY, S. (ed.), *Music and Society*, op. cit., pp. 173-197.
- NATTIEZ, J.J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*. París, 10/18, 1975.
- PLATÓN, *La República o el Estado*. Madrid, Austral, 1996, 20º ed., Ed. M. Candel.
- ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*. París, Gallimard, 1990.
- ROUSSEAU, J.J., «Musique», en DIDEROT et alii, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des arts et des métiers*, tome XXII, (Berne-Lausanne, 1780).
- *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Madrid, Akal, 1980.
- STIH BENNETT, H., «Cambios en el sonido: el pensamiento social a través de la tecnología y la política de la música», en *Papers, revista de sociología*, nº 29, (Barcelona, 1988), pp. 197-227.
- SUPISIC, Ivo, «Sociología musical e historia social de la música», en *Papers, revista de sociología*, nº 29, (Barcelona, 1988), pp. 79-109.
- VOLTAIRE, *Diccionario filosófico*. Madrid, Akal, 1985.