

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CIENCIA POLÍTICA Y ADMINISTRACIÓN URBANA

Música y política. Hegemonía y resistencia

TRABAJO RECEPCIONAL QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIA POLÍTICA Y ADMINISTRACIÓN URBANA

PRESENTA

Sharon Cuevas Barroso

Director del Trabajo recepcional

Mtro. Alejandro Moreno Corzo

Ciudad de México, junio de 2023

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

A mi esposo Bruno Eduardo, mentor, confidente y tierra prometida, quien día a día toma amorosamente mi mano para mostrarme el camino. A mis padres Hortensia y Carlos, abuelos Leonor y Encarnación: quienes triunfan a través de mí y jamás se rindieron. Y a ti, querida música...

Índice

Introducción	5
Capítulo I. Música y política	16
Música y política: relaciones de intersubjetividad	17
La política	22
La música como arte	24
Música como ciencia	26
Música como ciencia matemática y física	27
Música, biología y neurociencia	28
Música desde la etnografía e historia	30
La música como crónica social	31
Antagonismo: relación musical del proceso político intersubjetivo	34
Discurso político implícito y explícito en la música	40
Capítulo II. Música en la Edad Media	42
La música litúrgica y la sociedad	45
Los hijos bastardos de la iglesia	50
Polifonía social	55
Capítulo III. La música en la época del Romanticismo	63
El Romanticismo y la música	65
Nota y partitura: un nuevo campo de batalla	70
El sonido revolucionario detrás de la Ópera de Wagner	74
El unísono de un pueblo	76
La música: el discurso que sostiene las voces de una sociedad fragmentada	77
Capítulo IV. La <i>Blue note</i> de nuestra historia	82
<i>The Blue Devil</i>	86
El <i>jazz</i> : discurso y ritmo	92
El arte negro y la resistencia	100

Conclusión	103
Bibliografía	109

Introducción

Pues hay que ponerse a salvo de un cambio en un nuevo género musical, y pensar que así se pone todo en peligro. Porque los modos musicales no son cambiados nunca sin remover las más importantes leyes que rigen el Estado... (Platón, La República, libro IV).

Presentación

Partiendo de que la base fundamental de esta investigación es la relación entre música y política, es necesario resaltar que dicha correspondencia es evidente desde cualquier punto de análisis. Ambas convergen entre sí, son acción política rompiendo el silencio dentro de la historia, con matices, en distintos ritmos, armónica y enarmónicamente¹. La política puede ser comparada con un acorde que va extendiendo su armonía a partir de determinadas notas en tensión, estas notas son los componentes de una estructura político-social. La música entre otras cosas es un resultado que surge a partir de tal fenómeno, por lo tanto, ambas surgen dentro de cambios y contrastes que se generan dentro de la sociedad. Ambas forman parte importante en las ideas de realización del ser humano, animal político² que inmerso en una sociedad genera relaciones de intersubjetividad³ a partir del pensamiento político colectivo, el cual involucra valores y relaciones de poder. Vinculación que mediante la razón intenta trascender, es decir, que intenta llegar a ser algo más allá de su conciencia, tal como lo es para Kant: una capacidad misma de la razón que permite alanzar un nivel superior de conocimiento frente a todo lo asible.

De manera que, prosiguiendo con la armonía, la cual, vista desde un aspecto musical, tiene que ver con un equilibrio entre notas de distinta altura, de distinto color, llevadas de la mano de una tonalidad que las guía, así mismo es cómo podemos ver lo que dice Platón

¹Termino musical que expresa que pueden existir dos o más notas con el mismo nombre pero que tienen el mismo sonido.

² La idea de animal político o Zoon politikón es un concepto creado por Aristóteles, el cual hace referencia al ser humano, que a diferencia de otros miembros del reino animal, posee la capacidad de relacionarse políticamente, es decir, crear sociedades y organizar la vida por medio de reglas y acuerdos sociales.

³adj. Que sucede en la comunicación intelectual o afectiva entre dos o más sujetos. Tomado de: dle.rae.es/

cuando explica a la política como el arte de tejer⁴, de entramar a la sociedad que comparte distintos valores que van conformando al Estado. Alcanzando así un correcto trenzado social, donde no sólo los valores se entretajan, sino todas aquellas técnicas⁵ que favorecen las leyes y la estructura social, a partir de distintas fibras. Esto alude a un punto de convergencia entre estas dos disciplinas que representa lo evidente de tal relación. Encontraremos que la música, parte fundamental del desarrollo cultural y social, repercute en la política y viceversa. Los fenómenos musicales juegan un papel político importante que conforman al Estado de forma subjetiva. Disputándose dentro de esas relaciones intersubjetivas los valores de lo justo, lo superior, lo bueno, lo deseable, etc. y de forma cultural tanto para los sectores dominantes como para los sectores subordinados.

La música nos habla de un orden social y además expresa los malestares que se encuentran en él. De modo que en esta investigación se estudiarán por un lado a los sectores marginados y oprimidos, quienes reproducen su subjetividad artísticamente cada cual desde su lugar en la sociedad. Desde ahí, pretendo analizar en el arte una disputa por el reconocimiento en el discurso político musical que surge dentro de sus comunidades musicales, es decir, todos los que participan de la música, tanto los que la reproducen, como los que la reciben, la bailan, la cantan, etc.

En este sentido vale la pena preguntarse: ¿por qué la música le preocupa tanto al poder? Pues si bien puede ser utilizada para legitimarlo, también suele volverse un discurso subversivo y de resistencia, siendo peligroso y perseguido por quienes pretenden mantener una estructura y un orden social establecido. Desarrollando esta respuesta, iremos encontrando formas de dominación generadas a partir de determinadas estructuras sociales que son representadas y reproducidas dentro de la música, con su código de valores. Analizaré algunos ejemplos de cómo y de qué forma existe un registro en la historia en donde ha habido tensión política y social; pues la música se ha llegado a utilizar, ya sea, con intención política explícita e implícita, a partir de las relaciones económicas y sociales permanentes, en las cuales se representan ideologías en pugna, sobre todo en ciertos periodos

⁴ Platón en el diálogo *Político*.

⁵ A lo largo de la tesis me referiré a *la técnica* como la habilidad en la que puede ejecutarse un oficio: <https://etimologias.dechile.net/?te.cnica> .

de lucha y resistencia. La música es una forma de expresión y crónica social, que surge como un discurso de dominación y subversión al interior de las comunidades políticas.

Justificación

Toda investigación surge a partir de una inquietud que al mismo tiempo está acompañada de gusto y una gran curiosidad. Estos elementos me han acompañado desde que adopté la música como un estilo de vida; desde que decidí tomar un instrumento musical, aprender y expresar ideas a través de la música. Es una profesión y una ciencia multidisciplinaria que puede ser estudiada tanto a partir del análisis del sonido como vibración física (desde el universo hasta la partícula más elemental de la vida), como del discurso mismo que en ella alberga. Yo, al ser un agente social que se dedica a la música, la considero importante relatora de la historia humana y su relación con la política me parece fundamental e innegable.

A partir de la creación musical se juega un papel no sólo importante, sino necesario dentro de la sociedad. Lo que me ha llevado a comprender que la música además de su potencial artístico, entre otras cosas es el resultado de una lucha por la identidad y una forma de responder a sistemas políticos autoritarios, anteponiéndose a las condiciones de vida impuestas.

Considero importante esta investigación para las ciencias políticas porque es justo a partir del fenómeno del poder y la dominación que podemos comprender que existen diversas formas de cuestionamiento y resistencia a determinadas estructuras sociales desde una profunda labor de creación. Si bien no se pretende innovar en el tema, sí se plantea aportar a esta línea de investigación una reflexión político-filosófica del papel discursivo de la música. Es importante resaltar el vínculo entre política y música mediante una aproximación interdisciplinaria⁶ para comprender la creación humana como forma de emancipación y crónica de la historia.

⁶ La interdisciplina obedece a la necesidad de articular conocimientos más integradores o generales tras muchas décadas de especialización, es decir, del dominio de las monodisciplinas. La interdisciplina es hoy pregonada por las principales contracorrientes científicas tales como el pensamiento complejo (E. Morin, 1990, y F. Capra, 1998), los sistemas complejos (R. García, 1996), la complejidad ambiental (E. Leff, 2000), la ciencia posnormal (Funtowicz y Ravetz, 1993), las epistemologías del sur (De Sousa Santos, 2000), la ciencia acción participativa, etcétera. Tomado de: *La interdisciplina y la sinfonía de la ciencia* por Víctor M. Toledo en <https://www.jornada.com.mx/2022/09/20/opinion/017a2pol>

Ahora bien ¿por qué una aproximación interdisciplinaria? ¿Por qué abordar un tema como este para una tesis dentro de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) en la carrera de Ciencia política y administración urbana? Porque una parte del estudio y análisis de la política tiene que ver con la comprensión de distintas disciplinas del conocimiento; a partir de elementos de la filosofía, de la sociología, del arte, de la economía, la estética y otras disciplinas, ya que el análisis político es una forma de deconstrucción de la sociedad para analizar los elementos que determinan el presente. El mundo se revela ante nuestros ojos a través de la comprensión panorámica de la sociedad, porque es ella y sus expresiones lo que decidimos estudiar; este mundo cultural que el ser humano ha creado para habitarlo, dentro de una estructura políticamente organizada, dentro de la razón y la demencia.

Planteamiento del problema e hipótesis

En este sentido, es pertinente inquirir ¿qué papel juega la música respecto al poder? Y de esa forma llegar al planteamiento del problema, por medio de la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué manera las relaciones políticas entre los sectores dominantes y oprimidos se han vinculado con los géneros musicales? Mi enfoque ahondará en los periodos localizados en la Edad Media, en el movimiento romántico de Europa durante los siglos XVIII y XIX, y en la música negra de Estados Unidos de Norte América en los siglos XX y XXI.

Frente a este planteamiento, con todas las consideraciones ya vistas, me propongo realizar esta investigación a partir de la siguiente hipótesis:

Vamos a comenzar con la perspectiva de que las relaciones políticas de dominación y resistencia entre sectores antagónicos son producto de determinadas relaciones intersubjetivas, cuyo equilibrio o correlación de fuerzas se expresa en los valores dominantes (y su subversión) que conforman al estado como comunidad política. En esa medida podríamos afirmar que dichas relaciones políticas inciden en el desarrollo de los géneros musicales como manifestaciones estéticas (en el sentido de experiencias sensoriales compartidas intersubjetivamente), que a su vez retroalimentan las relaciones políticas intersubjetivas. Los géneros musicales (que involucran cierta composición de sonidos y figuras distintas poéticas en determinadas épocas) suelen expresar las aspiraciones de cambio

y malestares de los sectores subalternos, marginados y oprimidos; y considerando que también la música ha sido utilizada como instrumento de sujeción por los sectores dominantes para inculcar ideologías, intereses y dogmas, podemos afirmar que la música ha jugado un papel importante en las relaciones intersubjetivas. Las mismas que tienen que ver con las formas de dominación y al mismo tiempo de resistencia al interior de las comunidades políticas.

Análisis del planteamiento del problema

De acuerdo con el canon de rigurosidad y exigencia académica que se propone para la realización de una investigación de este tipo a nivel de licenciatura, debe establecerse una relación explicativa entre las características variables de nuestro objeto de estudio. Al mismo tiempo esta investigación se adhiere a la propuesta genealógica planteada por Michel Foucault en *Erudición y saberes sujetos*, en donde se plantea la confluencia de saberes eruditos con saberes como la memoria de las luchas populares. Esa confluencia nos permite enarbolar la insurrección de los saberes frente a los discursos considerados científicos, más por sus efectos de poder que por sus cualidades explicativas (Foucault, 1976). Esa propuesta genealógica es una crítica que cuestiona los saberes que se han impuesto como autoridades teóricas, es decir todo aquello para lo cual no *cualquier teoría puede ser considerada científica*:

“La genealogía sería entonces, respecto y contra los proyectos de una inscripción de los saberes en la jerarquía de los poderes propios de la ciencia, una especie de tentativa de liberar de la sujeción a los saberes históricos, es decir, hacerlos capaces de oposición y de lucha contra la coerción de un discurso teórico, unitario, formal y científico” (Foucault, 2008, p. 20).

Me adscribo a esta genealogía porque estudio los contenidos históricos para consolidar y sustentar esta tesis. Para su realización, el tipo de metodología empleada es cualitativa centrada en una propuesta que busca incorporar elementos de análisis semiótico, de análisis de contenido, y cultural, entre una variable “independiente”, explicativa o causal, y una variable dependiente o efectual. Mi análisis está planteado mediante ese tipo de interrelación entre variables: mi variable independiente o explicativa en este planteamiento serían las relaciones de intersubjetividad que se generan entre los sectores dominantes y oprimidos al interior de las comunidades políticas; y mi variable dependiente o efectual, las

manifestaciones de los géneros musicales, así como la incidencia de sus sonidos, estética, ritmos y expresiones. En realidad, no se trata de una relación unidireccional lineal o de simple dependencia sino de una relación dialéctica y de interdependencia entre ambas variables. Me propongo una investigación cualitativa que exprese cómo las relaciones políticas inciden de manera importante en las manifestaciones musicales y de qué manera estas manifestaciones musicales a su vez inciden en las relaciones políticas, a lo cual busca responder esta interrelación de variables.

Ahora bien, existe una gran variedad de géneros musicales, cada uno con sus ritmos, discursos y contextos, sin embargo, dentro de este análisis no se pretende hacer un amplio estudio de los distintos géneros que han existido, sino tomar elementos de tres momentos históricos que considero más o menos representativos para explicar la relación entre política y música.

El primer momento por analizar será el papel de la música en la *Edad Media* con las fiestas populares, las cuales se consideraban heréticas y culpables de desatar cierto tipo de actitudes que ponían en riesgo el orden social. Me refiero a aquella música que surgía por debajo del canon estético de la música litúrgica, misma que representaba los códigos morales sobre los cuales debía de conducirse la sociedad. Era música que contradecía todo aquello que para los sectores dominantes no debía de ser cuestionado. Además se hará un análisis de la música sacra, la cual expresaba el poder factico que tenía la iglesia sobre el orden social.

El segundo momento que pretendo retomar es el Romanticismo, pues sin él no podría comprenderse gran parte de lo que hoy conocemos como géneros vanguardistas que tuvieron un importante antecedente en dicho momento. Surgió dentro de una actitud de rebeldía frente al racionalismo propugnado por la Ilustración, basando su creación en la libertad y las emociones. Ejemplo de esto es la música de Beethoven, Chopin, Giuseppe Verdi, y Franz Schubert, entre otros.

Finalmente, el tercer ejemplo que se estudiará es la música que se creó a partir del fenómeno de la esclavitud de africanos que fueron llevados a los Estados Unidos, generando música como el blues y el jazz, los géneros madre del rock and roll, soul, rhythm and blues, funky y otros estilos que surgieron también a partir de una fuerte crítica social y contra la ideología política dominante de su época.

Análisis de la hipótesis

Este análisis no parte de la idea de que a mayor creación musical mayor resistencia política. Pretendo analizar cómo se expresa tanto la creación musical como dicha resistencia, es decir cómo se transforman, pues ha sido a lo largo de la historia que los sistemas políticos han querido transmitir una idea de las costumbres y convivencias que se han venido estableciendo, es decir, para que se acepte un orden como válido en un sistema social, en el que la sociedad se desenvuelva a partir de dichos argumentos y que éstos sean legítimos. Sin embargo, parte constitutiva de los Estados como comunidades políticas ha sido el conflicto entre visiones y valores contrapuestos (que coincide con la visión de Hegel, Aristóteles y más atrás, Heráclito).

Siempre han existido sectores que rechazan las propuestas dominantes encontrando su propio entorno en el caos —visto como un espacio en donde existen diferentes formas de relaciones humanas aparte de aquello que se gesta dentro del orden establecido—, un caos que es contrario a la postura política del dominio. O bien se anteponen al mismo orden caótico establecido desde la dominación para crear otros órdenes, en forma de contraculturas y subculturas, generando nuevas formas de vida dentro de la crítica, sobreponiéndose a la reproducción de los mismos patrones de dominación para crear un orden emergente.

De modo que la música tiende a convertirse en un discurso contra-hegemónico dentro del caos o contra éste. Un discurso político de contrapeso frente a la hegemonía que tiene como virtud el convocar desde la emoción hasta la propia razón de la sociedad, algo que entonces al ser experimentado por lo sensitivo genera un sentido estético (sensaciones y sentidos experimentados en grupo) de unificación, pertenencia y resistencia contra lo que se impone como orden. Puede ser por eso que, al ser perseguida y peligrosa para este orden, cierta música brinda reconocimiento, dignidad y poder político a sectores parias de la sociedad, así como a sus relatos sustantivos a través de la música vinculada con el desborde intelectualmente emocional de lo humano.

Consideraciones teóricas:

En el Capítulo I *La relación entre música y política*, abordo en primer lugar algunas definiciones de música y política para posteriormente poder argumentar sobre su relación con respecto al carácter intersubjetivo de los sectores sociales dominantes por un lado y oprimidos por el otro, en donde la música tiene un papel muy importante como arma ideológica y como una forma de identidad.

Este análisis comenzará desde la concepción intersubjetiva de la política y la cultura, en el cual se abordará el pensamiento de Aristóteles, pues éste plantea que la política es una relación intersubjetiva mediante el lenguaje a partir del cual nosotros nos comunicamos como animales políticos. Este pensamiento ha tenido una continuidad entre diversos pensadores como Hegel quien menciona que somos hijos de nuestra cultura intersubjetiva, la cual media y construye nuestro mundo, y además retoma la idea del reconocimiento, es decir que un sujeto no es sujeto político ni logra su reconocimiento a menos que esté dispuesto a luchar y morir por él y la música forma parte de este reconocimiento, siendo una lucha tanto de los oprimidos como de los dominantes.

Además de buscar en Hegel, el concepto de intersubjetividad, también retomaré sus estudios referentes al arte y la estética. Se hace énfasis en la importancia que tienen los músicos y compositores a los cuales Adolfo Sánchez Vázquez se refiere como “investigadores” y quienes no son solamente aquellos que manejan de manera explícita el carácter político (evidente) de su discurso, sino aquellos que en su contexto histórico son capaces de convocar a toda una sociedad y pueden a través de su música modificar su ideología de manera implícita, tanto en la cima del dominio como por debajo de ella, es decir desde la opresión.

Referiré las ideas de Sartre sobre la música como una de las utopías más poderosas para la humanidad, y con Walter Benjamin y su escrito *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* apoyaré los argumentos presentados sobre el arte y su papel en la sociedad. Para el concepto de política será necesario revisar a Platón, y sobre todo a Aristóteles. Otros autores revisados serán Luis Villoro, con *El pensamiento moderno y filosofía del Renacimiento*, además de que recurriré a algunas ideas de Thomas Hobbes, Gramsci, Jacques Attali y Chantal Mouffe.

El Capítulo II, *Música en la Edad Media*, habla básicamente de la música que acompañó a la sociedad de ese periodo, es decir, tanto la música litúrgica en donde pueden apreciarse grandes aportes a la nomenclatura musical y su armonía, pues es a partir de este tipo de música que se desarrolla el resto de distintas formas musicales que existieron en esta época en respuesta a la contención existente en el orden social, como por ejemplo la música juglaresca, la música de los trovadores y por supuesto el arte de los goliardos. Todo esto para ilustrar aquello enfatizado en el primer capítulo, pues cada expresión musical tiene un sentido, un origen, un público determinado y un motivo que responde a fenómenos políticos, sociales, económicos, culturales y religiosos.

Recurro al estudio de Carlos Montemayor sobre *La poesía de los Goliardos: Carmina Burana*, y a algunos referentes sobre las características de los modelos económicos en la sociedad de la Edad Media en los estudios de P. Anderson en *Transiciones de la antigüedad al feudalismo*. Y también a textos como: *Conflictos sociales en Castilla durante los siglos XIV, XV y principios del XVI* de Lacreu.

En el Capítulo III, sobre “La música en el Romanticismo” estudio el contexto en el que se dio esta corriente artística y filosófica para así poder identificar el arte que resulta de las convulsiones sociales, políticas y económicas de la época y su relación con la música. Me apoyo en referencias sobre la vida y obra de músicos del romanticismo como el documental *Los Grandes compositores* en donde musicólogos, músicos y profesores de música explican el contexto de algunos músicos de esta época. Este capítulo si bien no habla de todos aquellos músicos que fueron representativos en la época del Romanticismo, tanto conocidos como no tanto, sí muestra a algunos de los más importantes y en quienes además se puede analizar el discurso que permite escudriñar a la sociedad de aquel tiempo. Además, se analiza por supuesto, la lucha ideológica que se lleva a cabo dentro de las producciones culturales y cómo éstas expresan el carácter intersubjetivo de la sociedad, la forma en la que musicalmente se presenta una nueva trinchera entre ideologías políticas, y la importancia del reconocimiento entre una clase social y otra.

En el Capítulo IV, “La *Blue note* de nuestra historia” se explica el proceso de creación de la música de los negros, música afroamericana que se convierte en la madre de los géneros musicales que posteriormente surgieron. Y no sólo eso, sino que se enfatiza en que la música

negra no pudo, puede ni podrá comprenderse si no se tiene bien claro que surge a partir de una filosofía de la música, no puede comprenderse si no es a partir de los motivos que la hicieron surgir, la esclavitud, el sufrimiento, la marginación y la propia estética de los negros americanos hijos de todo aquello. Igual que en el capítulo anterior, es imposible abordar obra y vida de todos los músicos que plasmaron su pensamiento y sentir en esta época, sin embargo, los ejemplos tomados sirven para explicar el carácter intersubjetivo de esta sociedad.

Sobre el Blues y Jazz considero importante referirme a la obra de Leroi Johnes, *The Blues People música negra en la América Blanca*, donde podemos encontrar el contexto histórico de la creación del blues y el jazz. Las obras de Theodor Adorno, de la Escuela de Frankfurt, que escribió entre otras cosas sobre la música como algo más allá de un subproducto de la sociedad, y habla sobre su percepción respecto de esta expresión cultural y su innegable relación con la política, nos habla del jazz y de la estética.

Frantz Fanon en *Los Condenados de la tierra* nos muestra cómo se comporta la ideología dominante, además este autor refiere a Sartre, autor importante para esta investigación. Otra obra de referencia es *Los dominados y el arte de la resistencia* de James C. Scott donde se plantea puntualmente cómo es la relación del poder entre los grupos subordinados y dominados, así como sus discursos políticos y públicos. También se habla sobre los mecanismos de represión y resistencia dentro de una sociedad. Y no puedo omitir que para desarrollar el concepto de Hegemonía consulté a Gramsci en *Los cuadernos de la cárcel*.

Entonces, como se mostrará en los próximos capítulos, el papel que juega la música en la sociedad muestra su incidencia dentro de la política y viceversa, en este sentido es importante resaltar aquí y a lo largo de los próximos capítulos que la música responde políticamente más allá del cliché propagandístico, es decir de aquella música que se escribe literalmente en contra de los gobiernos en turno; va más allá de los versos explícitos escritos con este carácter, pues los elementos rítmicos, las escalas, determinadas formas de escribir en partitura o no, las composiciones y motivos melódicos, responden también a los acontecimientos políticos entre los que se generan, relacionándose con el carácter

intersubjetivo del sector dominante y oprimido, cada uno con sus propias formas de expresión en la música, con algo que decir y cómo decirlo.

Cada silencio en la música y cada nota en *pianissimo*, *forte*, o *mezzo forte*, que logran su cometido en los seres humanos, teniendo determinados efectos, tal como Platón y Aristóteles dicen y se ha verificado históricamente sociedades tras sociedades: la música al tener determinados efectos sensitivos y sociales por el carácter de las notas y armonías ha sido censurada, utilizada para determinados fines, para reafirmar la identidad, para incidir en la ideología política o para derrocarla. La música es una forma particular de realizar el ideal político de una vida virtuosa y digna de ser vivida tal como lo plantea Aristóteles, por ser una forma poderosa de constituir esa intersubjetividad estética que conforma desde la persona hasta el estado como relación social y política. Ha tenido un carácter político conflictivo a lo largo de la historia en las sociedades quizá por su fuerza extática y ritual que nos fuerza a trascender nuestra condición y a entrar en comunión con los demás.

Capítulo I. Música y política

La música es profecía. En sus estilos y su organización económica, va por delante del resto de la sociedad, porque ella explora, dentro de un código dado, todo el campo de lo posible, más rápidamente de lo que la realidad material es capaz de hacerlo. Ella hace oír el mundo nuevo que, poco a poco, se volverá visible, se impondrá, regulará el orden de las cosas; ella no es solamente la imagen de las cosas sino la superación de lo cotidiano, y el anuncio de su porvenir [...]. La música es el lugar de la subversión, trascendencia del cuerpo. En ruptura con las religiones y los poderes oficiales, esos ritos reagrupan, en los calveros o en las grutas, a los marginados: mujeres, esclavos, emigrados. [...]

Espejo, pues, producción inmaterial, remite a la estructuración de los paradigmas teóricos, muy por delante de la producción concreta. Es también superficie inmaterial de registro de la obra de los hombres, marca de una carencia, trozo de utopía a descifrar, información profunda, memoria en donde quienes la oyen registran sus propios sentidos personalizados, precisados, modelados, afirmados con el tiempo, memoria colectiva del orden y de las genealogías, detentadora del verbo y de la división social

Jacques Attali

Ensayo sobre la economía política de la música

Es importante reconocer la relación que existe entre la música y la política, ya que si ahondamos e investigamos podemos ver su influencia social y presencia a lo largo de la historia. Tanto la composición y la creación musical como las acciones políticas resisten, se adaptan y superan a los fenómenos del cambio junto con sus adversidades, transformándose ellas mismas y surgiendo entonces como algo nuevo en cada época, de tal modo que esta producción intelectual tiene un carácter transdisciplinario pues es “un conjunto ensamblado de elementos cuyo comportamiento depende tanto de las partes que lo componen como de sus relaciones recíprocas” (Miranda, 1997, p. 50). Por tanto, para poder relacionarlas debemos comprender cuáles son esos componentes en cada una de ellas, es decir saber qué es la música y qué es la política, teniendo en cuenta que ambas ocupan más de un concepto

para definirse. Esto nos permitirá comprender cuál es su relación para analizar entonces el papel que juega la música en las relaciones intersubjetivas entre los sectores dominantes y los sectores oprimidos, puesto en análisis a través de tres distintos momentos históricos específicos que, si bien no son los únicos importantes, sirven para ejemplificar y aplicar el análisis de esta relación, entre estas formas disciplinarias, artísticas y científicas del lenguaje, dentro del espíritu humanista que expresa el lema de nuestra Universidad Autónoma de la Ciudad de México: “*nada humano, me es ajeno*”⁷.

Música y política: relaciones de intersubjetividad

Sabemos que además de los seres humanos⁸, existen otros animales e incluso insectos que son igualmente sociales como el caso de las hormigas y las abejas, sin embargo ¿qué es lo que distingue al ser humano como animal eminentemente político? Uno de los elementos primordiales, como menciona Aristóteles, es la palabra articulada, con la cual expresamos, por ejemplo, las ideas del bien y el mal, la justicia e injusticia, los valores, los sentimientos y todo aquello que proviene del pensamiento, que es precisamente lo que constituye y conforma al Estado. La palabra es natural en los seres humanos, con ella se expresa el dolor, dolor que los otros animales también pueden expresar, la capacidad de sentir y expresar es común entre los seres vivos; y los humanos la expresan por medio de esta característica que son nuestros lenguajes.

La palabra ha sido concebida para expresar el bien y el mal, y, por consiguiente, lo justo y lo injusto, y el hombre tiene esto de especial entre todos los animales: que solo él percibe el bien y el mal, lo justo y lo injusto y todos los sentimientos del mismo orden cuya asociación constituye precisamente la familia y el Estado (Aristóteles, 1974, p. 24).

Sin embargo, la palabra no es el único lenguaje por medio del cual podemos expresar las emociones, los pensamientos, los valores, las sensaciones y las transformaciones. Existe por

⁷ Lema utilizado de forma emblemática en nuestra casa máter Universidad Autónoma de la Ciudad de México, habitualmente utilizada para describir un ideal del comportamiento humano; tomado de la comedia *Heauton Timoroumenos*, escrita por Publio Terencio Africano. El texto en latín dice: “*Homo sum, humani nihil a me alienum puto*” (Hombre soy, nada humano me es ajeno) el año 165 a.C., pronunciada por el personaje Cremes para justificar su intromisión.

⁸ Utilizaré la concepción habitual del ámbito científico de considerar al ser humano como una especie del orden de los primates perteneciente a la familia de los homínidos, llamado científicamente *Homo Sapiens*, categoría común en donde se inserta ambos géneros humanos, el hombre y la mujer, por lo que en su nombre común: *ser humano*, asumiré la mención implícita de ambos géneros.

ejemplo el arte y en él, la música, la cual es una forma estética privilegiada de expresión que juega un papel fundamental dentro de las relaciones de intersubjetividad del ser humano, animal eminentemente político e inevitablemente inmerso en relaciones políticas. La música es un lenguaje que expone con belleza un mensaje, que escandaliza la razón y que incluso despierta todo tipo de sensaciones haciendo que lo que se quiere transmitir contenga en él razón y emoción. Es la voz de la sociedad en todas las épocas, nos cuenta cómo hemos ido cambiando, como las producciones culturales en general, muestra en crónica cómo era, es y será una sociedad, misma que construye su realidad y sus relaciones sociales a partir de una gran variedad de percepciones. La música reconoce la existencia y pensamiento de los otros, con sus distintas subjetividades, todos compartiendo un espacio en común en el que se interrelacionan. En este sentido, la comprensión de la música tiene qué ver con el cómo se compone, desde qué lugar y cómo se transmite su mensaje, y cómo se entiende e interpreta. Ahora bien, a lo largo de la historia ha existido una sociedad estratificada, es decir una sociedad ordenada jerárquicamente, con los más favorecidos en la cima y los menos privilegiados en la base, esto es porque dentro del Estado existe un manejo del poder articulado entre aquellos que pretenden detentarlo y aquellos que lo resienten. Polos opuestos, formas de ver y sentir el mundo distintas. Entonces ¿qué nos dicen esas subjetividades?

Hegel al hablarnos de intersubjetividad, ve dentro de la intención de unificación y el encuentro con el otro, la base del reconocimiento. El “yo” no puede estar en una sociedad de una forma absoluta, es decir, un ser debe insertarse en la sociedad. En la intersubjetividad no se renuncia a la autonomía, solo a la idea absoluta del “yo único” bajo la idea del reconocimiento. Hegel llama a esto “la lucha por el reconocimiento” para insertarse en una sociedad y perfeccionar la libertad del individuo, que puede ser únicamente libre dentro de un contexto no encadenado, es decir no en un “yo absoluto”. Sólo se puede tener una consciencia de sí mismo o autoconsciencia extensa a través de afirmarse en otro, permaneciendo ambos con singularidades distintas. Es decir, reconocerlo y saberlo libre, mientras *el otro* afirma su libertad en oposición y exigencia de reconocimiento (Hegel, 1969).

De modo que dentro de una comunidad política se están compartiendo distintas subjetividades y percepciones y en estas relaciones es donde se va creando la música, un espacio que se encuentra en tensión por los grupos sociales que conforman a las comunidades

políticas, tanto dominantes como oprimidos, con sus subjetividades en constante confrontación. Vemos, como ya se mencionó una polaridad dentro de la sociedad: por un lado, sectores dominantes y por el otro los oprimidos que tienen sus valores y su modo de relacionarse. Estas subjetividades tienen sus cualidades al interior de cada sector social y difieren y se confrontan entre ellas. Por lo tanto, la intersubjetividad musical entre estos sectores de la sociedad se expresa en una lucha por la hegemonía, junto con distintas visiones que se oponen entre sí en estas relaciones de poder y formas de interrelación.

James Scott en *Los dominados y el arte de la resistencia* (2000) menciona esta dicotomía como *discurso público* que tiene qué ver con las relaciones de poder que existen entre ambos sectores, cada uno generando su discurso. En ambos grupos, según Scott, puede existir un *discurso oculto* que en el caso por ejemplo de sectores dominados no puede simplemente expresarse, muchas veces para salvaguardar la vida como lo fue en el caso de los esclavos negros, o sencillamente para no perder el trabajo; sin embargo se ha encontrado en la música una forma de expresión en la cual se ha saboreado la libertad de los proscritos al alzar la voz, renegados o sometidos, y que además ha permitido esta lucha y disputa por la hegemonía entre el choque de subjetividades que si bien en ciertos casos al compartirse, crea comunidad, también ha expresado una ruptura de ideas que ha sido evidente. Podríamos decir entonces, que entre aquello que trasmite la música puede expresarse un discurso oculto o evidente por parte de los oprimidos, discurso que puede generar una subcultura⁹ o aún más, una contracultura¹⁰ que se opone a las elites dominantes. Sin embargo, debemos indagar cómo son y de qué forma se interrelacionan las intersubjetividades de estos sectores, así como también saber qué papel juega la música como forma creativa, discursiva y de imposición ideológica cultural tanto en los sectores dominantes como oprimidos.

Percibir la música como la trama en la que los oprimidos plasman sus sentidos, aspiraciones y rebeliones significa captar un fenómeno muy importante en donde las subculturas, contraculturas y movimientos culturales contestatarios y generacionales se

⁹ Grupos con comportamientos y rasgos culturales que los distinguen del común dentro de la cultura dominante en que se inscriben.

¹⁰ A diferencia de los movimientos subculturales, las contraculturas se caracterizan por una oposición deliberada a los valores ideológicos y culturales dominantes, y por la experimentación de formas de vida alternativas al orden establecido.

cohesionan generalmente en torno a sus determinados géneros musicales, mismos que plasman sus aspiraciones, su vida y valores, donde evidencian su reconocimiento. Quizás por eso Platón, que era pitagórico, y Aristóteles ponen clara atención y advierten de la necesidad de censurar y prohibir los géneros musicales que provocan desórdenes en los sentidos y la compostura de los individuos.

La música es relevante para la política por lo siguiente: (a) si la política tiene interés en formar debidamente a los ciudadanos [y preservar el orden político], (b) la formación de los ciudadanos exige un desarrollo de su carácter [relación entre virtud y pasión], (c) y la música por medio de los ritmos y melodías imita y afecta el carácter, (d) entonces la música es relevante para la política. La música tiene, por lo visto, la virtud de educar y afectar el carácter por medio de ritmos y melodías, pero queda pendiente determinar cómo es que la música es formativa. Argumentaremos que la música es una imitación (mímesis), y que la imitación es formativa. Hará falta definir la imitación y aclarar en qué sentido la música es imitación (Zagal, 2019, p. 19).

Así pues, persigo el análisis de la política, como las relaciones intersubjetivas que se presentan dentro de las comunidades políticas a las cuales Aristóteles se refiere como “asociaciones políticas” en donde estudio el papel que juega la música, dentro de estas relaciones de intersubjetividad, al interior y entre los sectores dominantes y oprimidos. Ahora bien, ¿qué es lo que conforma esas asociaciones políticas? No se trata únicamente de un conjunto de individuos dentro de un lugar determinado, sino, principalmente de los valores¹¹, pues éstos junto con la ética constituyen al *Estado* y las naciones a partir de aceptar y poner en movimiento el mecanismo ideológico propuesto y propagado por los individuos y colectividades que conforman dicho Estado. Y si bien es cierto que existen aspectos económicos materiales, territoriales y otros tantos más, es preciso saber que son principalmente las relaciones de estos individuos las que delinear su existencia, como afirma Aristóteles: “La asociación política tiene por fin, no sólo la existencia material de todos los asociados, sino también su felicidad y su virtud” (Aristóteles, 1974, p. 89).

El planteamiento de Aristóteles sobre lo que debe ser una asociación política recae, como ya se ha mencionado, en la virtud y la felicidad de los individuos y no únicamente en la vida

¹¹ Cualidad singular o conjunto de cualidades por las que una persona o cosa es apreciada o bien considerada. O alcance de la significación, importancia o validez de una cosa. *Definiciones de Oxford Languages*. Ambos sentidos de *valor* reconocidos y establecidos socialmente o en comunidad.

en común, todo esto acompañado de las leyes, lo cual genera la convivencia dentro del Estado. No es únicamente en sus alianzas, ni la finalidad de las riquezas materiales; para que la *polis* exista no sólo es importante la garantía de los derechos individuales o de las relaciones mercantiles, ya que para que la polis exista es importante la virtud¹² y el bienestar como finalidad del Estado, de modo que “al formular los ricos y los pobres opiniones tan opuestas sobre el poder, no han encontrado ni unos ni otros más que una parte de la verdad y de la justicia” (Aristóteles, 1974, p. 91).

Además, las leyes, entre otras cosas, conducen al poder, un poder que puede resultar justo para unos e injusto para otros tantos, precisamente porque aquellos que reciben el poder deben poner en práctica sus premisas, deben aceptar una desigualdad que finalmente se convierte en un consenso, en una hegemonía, practicando un contrato social¹³. Por tanto, tenemos dentro del Estado como unidad y asociación política, una institución conformada por individuos diferentes entre sí que se encuentran construyendo sus valores, relacionándose como ciudadanos dentro las mismas leyes, justas o injustas, como seres políticos y elementos de un mismo Estado el cual va cambiando constantemente, tanto en lo político, en lo económico, como en lo cultural y su estructura. Así al mismo tiempo la sociedad también se transforma, como el río de Heráclito¹⁴, nunca es la misma al igual que el Estado que:

Es como el coro que, al tener lugar sucesivamente en la comedia y en la tragedia, cambia para nosotros, por más que se componga de los mismos cantores. Esta observación se aplica igualmente a toda asociación, a todo sistema que se supone cambiando cuando la especie de combinación cambia también, sucede lo que con la armonía en la que los mismos sonidos pueden dar lugar, ya al tono dórico, ya al tono frigio (Aristóteles, 1974, p. 80).

Este Estado ensamblado por una diversidad de elementos sostiene relaciones intersubjetivas entre los ciudadanos que permiten puntos de unidad dentro de la asociación política, es decir, elementos que unen a individuos distintos, como se mencionó. En este sentido, dentro del estudio de *La República*, del tratado de *Las Leyes*, pero principalmente en *El Político*, Platón,

¹² Virtud puede ser comprendida como aquello que por sí mismo es superior o digno de destacar. Que socialmente hace bien de todo tipo y respecto de todos.

¹³ Propuesto por Jean-Jacques Rousseau y publicado en 1762. La teoría del contrato social sugiere que las personas viven en sociedad por medio de un contrato previamente establecido, siguiendo las reglas del comportamiento moral y político.

¹⁴ Heráclito dijo que *nadie puede bañarse dos veces en un mismo río*, porque, aunque aparentemente el río es el mismo, el agua que corre por él, y en la cual uno se bañó, se fue y es una nueva.

asemeja y compara la política con la relación interna de la sociedad como una urdimbre: “Sócrates se limita a decir que la relación entre unos y otros [gobernantes y gobernados] será la misma que entre la urdimbre y la trama, hechas ambas de distintas lanas”¹⁵

Un imperativo de unión en la sociedad es la necesidad de acceder a una vida cumplida, digna de ser vivida, y todo aquello que resulte necesario para ese fin. Otro ejemplo no tan radical pero también importante para lo que Aristóteles refiere como Estado perfecto es su conformación a partir de artistas, trabajadores, sacerdotes y demás que puedan llegar al fin supremo de virtud y felicidad, aunado al hecho de poder recibir una educación igualmente virtuosa de la que por supuesto forma parte la música.

La política

Si bien existe una infinidad de definiciones sobre lo que es la política, expondré aquí aquellas que me permitirán hilar mi discurso, poniendo en el centro la política de la vida cotidiana. Parto de la visión aristotélica en donde a partir de pensar al hombre como animal político, un ser con capacidad de razonamiento dentro de asociaciones políticas como lo han sido la tribu, nación, pueblo, y que finalmente desarrolló el Estado para generar un bien común regido a partir de leyes, pero principalmente a partir de la premisa de alcanzar y poner en práctica a *la virtud*, donde se asegure la felicidad. Para que esto suceda es necesaria una buena educación que se encamine a tal fin.

Similar a la música, la política es un arte tal como lo expone Platón, en el cual la sociedad es gobernada con su consentimiento pues de lo contrario el resultado sería la tiranía. A esto, Luis Villoro en *El pensamiento moderno, filosofía del Renacimiento* agrega que es un arte que debe proyectar el futuro de una sociedad y no una ingeniería del poder (Villoro, 1992). Existen otros pensadores que afirman también que la política es un arte, pues ocupa de técnica, como lo menciona Sartori (2002):

La “política es arte”, con dos condiciones, empero; que nuestro referente sea la *acción política* y que se entienda más exactamente que la acción política es también un arte. Precizando esto, acentuamos que no es nada superfluo recordar que la acción política es (también) un arte. Pues siempre hay un margen irreductible de descarte en el paso del pensamiento a la acción, incluso

¹⁵ Aristóteles haciendo referencia de Sócrates, en “el tratado de las leyes de Platón”. Tomado de la página 54 del libro de *La política de Aristóteles*.

cuando se trata de un “pensar para acción”. No debemos creer que la praxis llega a ser alguna vez la reproducción exacta en el hacer, de lo que se ha proyectado en el pensar [...] En suma, la praxis política (y lo mismo vale para cualquier comportamiento) no es nunca únicamente la *parte aplicada* de un conocimiento; es también, de modo irreductible, creatividad, intuición, olfato, en una palabra “arte”. Pero si la acción política es *también* arte, no es *solamente* arte. Exactamente como los comportamientos económicos, los comportamientos políticos están contruidos por *opciones*, que se hacen con relaciones a ciertos *finés*, en función de los medios disponibles, que presuponen *técnicas adecuadas* [...] (Sartori, 2002, p. 132).

Por su parte, Aristóteles menciona que dentro de lo que para él es la política existe un espacio posible en donde debe desarrollarse la vida del hombre, un hombre que por naturaleza es un animal político en una sociedad que podría ser virtuosa y feliz, ciudadanos de un mismo Estado dentro del cual se practiquen leyes, en donde existan “artistas, guerreros, gentes ricas, pontífices. Un gobierno perfecto que garantice el fin primero que es la virtud y la felicidad” (Aristóteles, 1974, p. 131). Sin embargo, la *polis* de Aristóteles es muy distinta a la república de Maquiavelo, ya que este último expone la palabra “política” como la “realidad que se va efectuando” enfatizando más bien en la utilidad para el tirano del quehacer político separado de la ética y la moral. Muestra con puntual frialdad cómo deben ser los príncipes y cómo entonces son las sociedades que quieren defender su libertad frente al dominio de estos príncipes (Maquiavelo, 2014).

Antonio Gramsci (1999) sostiene que la política es una construcción y es ejercicio del poder dentro de un conjunto social basado en acuerdos que se nutren de normas que permiten resolver un problema precisamente con el uso del poder mismo. Dentro de todo esto se encuentra la importante relación entre gobernantes y gobernados para que la política exista, relación generada por dicho proceso de relación, determinada por la división social entre grupos que ha existido a través de la historia. El Estado es un instrumento de dominación que exalta los intereses de la clase dominante. También puntualiza que el concepto de hegemonía cultural explica cómo actúa una ideología dominante sobre otras a través de las instituciones.

La política pues, tiene sus raíces en el estudio de la sociedad y en la manera en la que ésta se organiza y establece una forma de vivir dentro de leyes, de estatutos que implican la conformación de valores e ideologías. Involucra el estudio de este espacio en donde el ser humano lucha por su reconocimiento y en donde la sociedad, primero por la subjetividad y

en conjunto con el otro (la intersubjetividad) genera una relación con aquellos que detentan el poder político. Estudia también la manera en la que se lleva a cabo el uso del poder frente a sus destinatarios (que resultan ser tanto los detentadores como los sectores dominados), el cómo es la organización social que involucra aspectos económicos, culturales y sociales dentro de una comunidad política, la cual está conformada por seres políticos y sociales que la generan. Dentro de la política se genera una comunidad de múltiples estructuras y con comportamientos complejos que abarcan muchos planos. Para el caso, la música y la política comparten semejanzas muy importantes, ya que la política está estructurada por distintos elementos como son la sociedad, el Estado y la forma en la que estos interactúan bajo determinadas lógicas de acción que deben mantenerse en armonía, tal como la define Jacques Attali (1995):

La política, como forma de poder institucionalizado, es en realidad un “escenario musical” donde distintas fuerzas sociales y personales juegan dentro de sistemas que a veces se asemejan a procesos melódicos o armónicos, y otras veces se asemejan a procesos de ruido (Attali, 1995, p. 43).

Esto nos acerca al concepto de política hegemónica, el cual ha sido analizado por diversos autores, como Chantal Mouffe quien retoma a Gramsci para decir que puede entenderse como una voluntad colectiva en donde el Estado funge como “integrador”. Esta idea resulta en una práctica de sujetos en consenso para colocar de un lado a gobernantes, quienes detentan el poder, y gobernados, quienes son sus destinatarios. También, dentro de esta idea nos dice que debe pensarse a la sociedad como un “espacio discursivo” en donde se genera una confrontación entre proyectos que están en constante tensión, es decir el “nosotros-ellos”. De modo que la construcción de estos actores sociales genera una cadena de intersubjetividades que crean a su vez un “nosotros” determinando un adversario: “no hay un nosotros si no existe un ellos” (Mouffe: 2015) con un principio articulador de una voluntad colectiva con nuevas y muy distintas intersubjetividades, que genera una lucha de posiciones. Además, plantea que la política hegemónica no se construye sólo a nivel cultural, sino también en lo económico, legal, social, es decir, se construye desde cualquier nivel.

La música como arte

Antes de aproximarnos a la música como arte y desde ahí como suceso histórico y elemento activo de la política, es importante poner atención en los conceptos de *estética* y *arte*, que

podemos definir de distintas maneras. Hegel al hablar de la estética, en una de sus obras titulada *Filosofía del arte y de las bellas artes* (1969) se cuestiona si las artes pueden ser consideradas como ciencia ya que ésta sigue ciertas reglas y parámetros, mientras que consideraba que la belleza estética provenía del espíritu y tenía que ver con el ámbito de lo imaginario, y termina afirmando que el arte al manifestar el pensamiento como dominio del espíritu satisface las necesidades de la naturaleza y “lejos de ser la forma más alta del pensamiento, el arte encuentra su verdadera confirmación en la ciencia” (Hegel, 1969, p. 30) afirmando que el arte es la forma más privilegiada de expresión y una forma de lenguaje en los seres humanos, de criaturas racionales y emocionales que han creado dentro del entorno en el que viven un hogar dónde imitar este mundo, dónde hablar de él y construir y reconstruirse a sí mismos, que si bien hemos tenido la capacidad de imitar, ese no es el fin último del arte, sino tal como advierte Hegel, el arte tiene entre sus grandes finalidades la creación a partir de lo conocido. Tiene su lugar entre la razón y la sensibilidad ya que somos capaces de asimilar nuestro entorno y sentirlo:

[...] crea a su designio imágenes, apariencias destinadas a representar ideas, a mostrarnos la verdad bajo formas sensibles. Por ello, tiene la virtud de remover el alma en sus más íntimas profundidades, hacerla probar los puros goces ligados a la visión y contemplación de lo bello (Hegel, 1969, p. 43).

Además, entre sus formas tiene la cualidad de caer de la abstracción para generar un mensaje, para expresar, pero siempre de un modo sensible, la belleza en cualquier sentimiento ya sea desde lo negativo o lo feo, hasta lo más bello que pueda surgir de la mente.

De modo que la música es una de las bellas artes que tiene entre sus infinitas cualidades el hecho de haber surgido desde un principio: al imitar los sonidos naturales, como por ejemplo el estruendo de un relámpago, el cantar de los pájaros, el sonido de una roca al caer al piso, etcétera. Lo cual de alguna forma implicó el surgimiento de los sonidos que generan los instrumentos musicales, es decir del imitar de la naturaleza. Sin embargo, esto no para aquí, ya que los seres humanos al partir de este punto y con sus dotes racionales, tuvieron entre sus necesidades la creación (a partir de herramientas-órgano: como la mano o los sonidos bucales) que expresaban la fascinación por la belleza de los sonidos, de las escalas. Refiriéndome a lo bello tal como lo puntualiza Hegel, “como la *idea*, que reúne la

esencia y realización exterior del arte, infinito y libre en sí mismo que apunta a la trascendencia de lo humano” (Hegel, 1969).

Música como ciencia

Nuestra ciencia siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa: ruidos del trabajo, ruidos de los hombres y ruidos de las bestias. Ruidos comprados, vendidos o prohibidos. No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente (Attali, 1995, p. 11).

Si pensamos la música como expresión artística, ello implica el reconocimiento de todo lo que implica y lo que es en su profundidad, pues en efecto podría reducirse a una forma de expresión que corresponde únicamente a lo emocional y artístico. La música es una ciencia que estudia el sonido, mismo que producen las vibraciones de las moléculas de un cuerpo sonoro (Moncada, 1995, p. 20). Kant (1764), al hablarnos de la ciencia se refiere a la producción del conocimiento que se desarrolla dentro de un proyecto en un primer momento, en la mente del investigador y posteriormente en la comprobación del objeto de estudio. Heidegger (1927) por su parte menciona que las matemáticas son la máxima expresión de racionalidad, y que el saber es el fundamento principal de todo pensamiento, a lo cual podemos responder que la música, debajo de esta estela de pensamiento tiene como importante construcción racional o base a las matemáticas.

Podemos analizar las cualidades de los elementos de la música mediante las matemáticas, como pueden ser la textura, la altura, las vibraciones sonoras, las cuales se miden en Hertz, la amplitud que se mide en decibelios (dB), mismas que reúne la acústica, rama interdisciplinaria que estudia además del sonido, el infrasonido, las ondas mecánicas que surgen de la materia, y el ultrasonido. La música es el arte y la ciencia de los sonidos, de las vibraciones que no limitan su existencia afuera, en el ambiente, en el aire, sino que viajan en ondas sonoras y llegan a nuestro cerebro generando reacciones en nuestro cuerpo, seguidos de emociones y sensaciones que pueden ser igualmente estudiadas por la ciencia. Con todo lo anterior se reconoce a la música como un fenómeno físico y por supuesto matemático, reconocido así desde Pitágoras por tener como principal componente el número.

Esto por supuesto tiene relación con la teoría de cuerdas la cual también se basa en los postulados de Pitágoras sobre las vibraciones y en donde existe un principio unificador del universo. ¿Y qué es lo que puede explicar el todo? Las matemáticas de la música según Pitágoras, quien pensó al tomar una lira que la variedad de tonos que pueden ser percibidos explicaban esa idea. Sin embargo, esta teoría no sólo propone esto, sino que plantea que, si viéramos los micro universos que habitan dentro de la materia, por ejemplo, dentro de un neutrón, descubriríamos que existe vibración a través de una banda elástica que se asemeja a la cuerda de un instrumento que conecta con el universo mismo y con toda la materia existente.

Música como ciencia matemática y física

La armonía, la melodía y el ritmo son unos de los principales elementos de los cuales se nutre la música ya que mantienen en sí mismos fenómenos matemáticos que son evidentes en su composición. Teóricamente, el primer elemento mencionado, la armonía, es un equilibrio sonoro entre las notas musicales, derivadas de una escala, y las escalas por supuesto surgen de estructuras numéricas. Es aquí donde se coordinan los sonidos que permiten el surgimiento de los acordes. El segundo elemento, la melodía, consiste en una secuencia sonora entre silencios y notas que conciben frases perfectamente acomodadas en el tiempo a partir de la armonía. El tercer elemento, el ritmo, tiene qué ver más precisamente con el tiempo, con todo lo anterior sobrepuesto en una medida determinada. Con él puede acentuarse el sonido como lo hacen las palabras, la métrica es su campo de estudio que tiene como principio fundamental la agógica.¹⁶

Sartre (1944) se refiere a esto como una “razón matemática” de un racionalismo Pitagórico y de manera general lo nombra “proporciones”. Es la forma en la que podemos escuchar a las matemáticas mediante una conformación armónica o equilibrio tonal en el tiempo, incluso su propia composición a la hora de formar escalas mediante intervalos tiene que ver con una medición numérica que define la distancia del espacio entre una nota y otra de manera uniforme durante una escala musical. Otro de los muchos elementos matemáticos que podemos encontrar en la música es la manera en la que medimos las olas de presión en

16 Del al. Agogisch y este del gr. -αγωγικός-agōgikós der. de ἀγωγή agōgḗ 'transporte, movimiento. f. Mús. Conjunto de las ligeras modificaciones de tiempo, no escritas en la partitura, requeridas en la ejecución de una obra. <https://dle.rae.es/agógico>

las que viaja el sonido, desplazándose no en línea recta, sino en movimiento ascendente y descendente ondulatorio. Esto tiene una unidad física de medición conocida como Hertz, Hertzio o Hz y está presente en los sonidos de nuestro entorno natural y en la relación de éste con los instrumentos musicales, pues es una vibración de 440 Hz a 20 grados centígrados la que se utiliza como un referente para la afinación estándar de la altura tonal.

Y por este camino encontramos una variedad de elementos matemáticos igualmente importantes como la medición de un compás en una canción, lo cual es una unidad de medida para dividir y medir el tiempo en la música (Moncada, 1995, p 21), 4/4, 2/4, 6/8 o el alucinante compás del Vals: 3/4. Infinidad de compases sobre los cuales está compuesto todo aquello que conocemos como música. Los símbolos, su medición, el mismo sonido, la interpretación, la escritura, y otros elementos hacen de la música una ciencia compleja e infinita, una ciencia que tiene entre su principal fundamento ciencias duras como lo son la física y las matemáticas. Estas disciplinas modernas han profundizado en la música, pero en general han sido vistas más desde el ámbito sensible y estético. Son temas analizados por culturas de todo el mundo y múltiples periodos; tenemos el ejemplo de los estudios estéticos prehispánicos de Eulalia Guzmán donde el ritmo es un ciclo que se compone de “un elemento sobre el cual se carga el acento o el énfasis y de elementos subordinados a él, cada ciclo forma la unidad rítmica que se repite produciendo una cadencia y por lo tanto la impresión de belleza” (Marroquín, 2004, p 11). En general son impresiones estéticas pero que, con las herramientas tecnológicas y cúmulos culturales del siglo XXI, como son las ciencias, la transdisciplinariedad y la multiculturalidad, podemos afirmar que la música puede ser estudiada y cubierta también bajo la matemática y la física, con todo y sus métodos.

Música, biología y neurociencia

Componentes de la música como el ritmo, la melodía y la armonía se basan en los principios fundamentales de la estética en el sonido y son capaces de generar (aunque no nos demos cuenta) en el cuerpo humano procesos psicoanímicos¹⁷ que han estado presentes en la historia de la humanidad, y al igual que la palabra, es un lenguaje que implica estructuras cerebrales importantes que tienen que ver en gran medida con respuestas emocionales:

¹⁷ Procesos psicológicos intervenidos por la sensibilidad del individuo presentados de manera inconsciente y a los cuales responde el cuerpo.

En aquello a lo que consensualmente se puede denominar "música" se pueden percibir ciertos patrones del "flujo sonoro" en función de cómo las propiedades del sonido son aprendidas y procesadas por los humanos o bien, dicho de otra manera, aquella combinación coherente de sonidos y silencios (Montalvo, Moreira, 2016, p. 51).

La música tiene un efecto psicológico y físico en nosotros muy importante. El sonido se transmite por medio de ondas que viajan en el aire a través de vibraciones que llegan al tímpano como ondas mecánicas. La música emerge como una estela de luz en nuestro cerebro por los impulsos generados por estas vibraciones haciendo que podamos distinguir la variedad de los tonos (señal acústica) con la cual definimos lo que nos hace sentir la música: miedo, tristeza, alegría, etc. Esto provoca una respuesta fisiológica: "Desde nuestra corteza sensorial auditiva, la información se proyecta ahora al sistema límbico, que cumple un papel fundamental en el procesamiento de la emoción musical, así como de la emoción en general" (Montalvo, Moreira, 2016, p. 52).

Por otro lado, la biología, la cual sabemos que es el estudio y conformación de los seres vivos, mismos que se encuentran resonando en la tierra (a través de su vida, relaciones, sonidos, sus latidos y las ondas cerebrales), donde hay calor, electricidad y densidad haciendo que se produzcan ondas, colores, olores y sonidos. Todos los seres vivos tienen vinculaciones fonéticas entre sí y con la naturaleza. Algunos animales, por ejemplo, producen sonidos armónicos ya que ese mismo es su sistema de comunicación en el reino animal, como la ballena jorobada o los grillos, que como otros animales usan su canto y su música como un mecanismo de cortejo y apareamiento. Estamos en un universo musical tal como lo plantea la teoría de las cuerdas propuesta por un espacio que tiene sonoridad donde las estrellas, por ejemplo, vibran en una determinada frecuencia que va cambiando de abajo hacia arriba, a 30 mil Hz produciendo notas y brillando en un plano acústico. Ahora bien, la neurociencia, es el estudio de la conformación biológica de nuestro cerebro, y entre otras cuestiones explica cómo los seres humanos generan y perciben la música en sus mentes. Los seres humanos han hecho música por pertenencia dentro de los grupos sociales, de modo que también es una necesidad. Existe música afuera y dentro de nosotros, la producimos y somos sensibles receptores a ella, la imitamos y la creamos. Está en nuestra naturaleza que es la del cosmos. De esto tenemos hermosos textos como el de Ernesto de la Torre Villar, en el que sugiere la profundidad de observación y contacto con la naturaleza del antiguo hombre de Anáhuac de

donde emanó su capacidad científica y de organización, pero en la cual su conciencia “lo sumerge en un mundo incorpóreo, subjetivo, que comprende todo el universo y lo mantiene en íntima [...] mística o contemplativa, [...], le hace sentir el ritmo del cosmos, y vibrar al compás mismo de él: hierático, majestuoso...” (de la Torre, 1998, p. 658).

Música desde la etnografía e historia

Científica y etnográficamente se ha afirmado que en la prehistoria ya se consideraba a la música como una forma de expresión importante, incluso antes del nacimiento de la escritura. Este tipo de música que antes se consideraba primitiva ha formado parte importante del desarrollo de los seres humanos. Sin embargo, aunque no queden restos materiales más que algunos instrumentos encontrados en yacimientos arqueológicos, se puede saber desde ellos cómo se expresaban los pueblos primitivos y es aquí donde se analiza lo cognitivo, sus comportamientos, sus estudios anatómicos, y se realiza la arqueología de las formas de la creatividad humana.

Dentro de la propia naturaleza o en las actividades cotidianas se podía encontrar la música, por ejemplo, al golpear dos piedras o cortar un árbol se producía un sonido rítmico y al mantener el ritmo de esa actividad, con gritos o palabras que servían como ánimo hipotéticamente se generaban las primeras formas musicales. Dicha expresión es el orden natural y posteriormente artesanal o manual de los sonidos, está en todos los seres vivos y nos despierta sentidos de gusto o calma, empatía o desorden, pero en general, es sencillo identificar lo que nos hacen sentir, de ellos que aceptemos a la música como algo natural. Hay incluso teorías como la afirmada por Charles Darwin que dice que la música es una herramienta biológica para encontrar el apareamiento, y entre otras cosas las necesidades impuestas por el ambiente que han moldeado los diseños que conocemos actualmente y que nos sirven de herramientas musicales y sensibles.

Martin Amodeo (2014) afirma que la habilidad para apreciar el arte sonoro puede incluso tener un papel esencial en el surgimiento de la especie humana. Son muchos etnólogos, neurocientíficos, musicólogos y biólogos que coinciden en que hubo un momento en la historia en que la música ayudó a nuestros ancestros a sobrevivir en un medio agreste y hostil, y se puede ver en ejemplos como éste la capacidad que tiene la música para influir en nuestra forma de vivir y actuar. Por su parte algunos estudiosos de la psicología han afirmado cosas

como lo siguiente, que indicarían un punto de partida para el origen sensible y fuertemente emotivo de la música frente a la complejidad del lenguaje articulado, como menciona Steven Mithen (2006) sobre los homínidos ancestrales no tendrían la capacidad mental necesaria para elaborar un lenguaje complejo y tenían que ceñirse a un sistema de comunicación pre-lingüístico que estaba basado en sonidos que cambian de ritmo y melodía los acompañaban con gestos y movimientos para así representar significados simples para transmitir emociones a sus compañeros.

De modo que la estética de la música al ser natural en el ambiente y en los seres vivos, no sólo se plasma en la ciencia, pues se ha sobrepuesto e inmortalizado más allá de un acto artístico; es decir la música puede ser vista como mimesis en un ámbito mítico, natural y místico antes de nuestro propio desarrollo racional o artístico. Walter Benjamin escribe sobre esto lo siguiente: “El arte – así debería formularse – es una propuesta de mejoramiento dirigida a la naturaleza: un imitarla cuyo interior escondido es un *mostrarle cómo*. El arte es, con otras palabras, una mimesis perfeccionada” (Benjamin, 2003, p. 125). La música es una de las expresiones artísticas que puede de manera muy especial ejemplificar esto, pues desde sus orígenes en la prehistoria, los seres humanos primitivos captaban los sonidos de la naturaleza que los rodeaba y los imitaban, como ya se mencionó, el sonido de los truenos, la lluvia, el viento, los sonidos que producían los animales, el sonido del agua, etc. De modo que inmersos en el entorno, los seres humanos se dieron cuenta que su cuerpo también generaba sonido, descubriendo su órgano de fonación que reproducía una gran variedad de sonidos y modos de comunicar por este su nuevo lenguaje que es la música.

La música como crónica social

La música es arte, ciencia y lenguaje pero también encontramos en ella un relato de espacio y tiempo plasmado no sólo en la letra de una canción, sino también en la manera constante en la que se va modificando la técnica de composición y la dotación instrumental, es decir, una pieza musical es *crónica* en letra y nota, pues el contenido de las letras puede contarnos, por ejemplo, la historia de cómo vive una familia, un acontecimiento social, o puede también tener un sentido de protesta, lo cual hila la historia de lo que prácticamente se conoce como la forma en la que la sociedad asimila los cambios que se generan dentro de ella. Cabe mencionar que no sólo una canción con letra es crónica social, también una pieza instrumental es relatora de una época, por ejemplo, una sinfonía, en donde puede estudiarse

que tales elementos como los tipos de instrumentos que se utilizaron y que se han transformado o han permanecido para distintos géneros musicales, nos cuentan de las formas de expresión musical con sus propios criterios estéticos y la forma en la que se revolucionan las estructuras armónicas de crear, que van haciendo surgir nuevos géneros, época tras época. Más adelante profundizaremos un poco más sobre esto.

Adolfo Sánchez Vázquez (1979) cuando nos habla de estética, menciona que hay una importante relación entre la música y las clases sociales y menciona también por ejemplo que la música puede ser una forma de superestructura ideológica como se puede observar en obras como: *Las ideas estéticas de Marx* (1965) y *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas* (1996) entre otras. Sánchez Vázquez hace un detallado estudio sobre la música, analizándola también como una técnica, pues si bien es un mecanismo de expresión, también puede verse como un modo tecnificado en la actualidad (contexto en el cual la producción y el mercado forman parte importante del contexto), en donde se exaltan las formas de creación como forma de atracción comercial más que como un medio de expresividad, empleándola como un instrumento de poder económico. Sin embargo, esto no quiere decir que la música que logra tener más alcance comercial no exprese inconformidades sociales o las aspiraciones de los sectores subalternos. En este sentido es crónica social, es la voz de la sociedad, sólo que oscilando dentro del juego comercial y jugando un importante papel ideológico y de posturas políticas.

Ahora bien, si analizamos el uso de la técnica podremos encontrar distintas vertientes de análisis dentro de la expresividad, ya que la técnica fiel a dicha expresividad puede generar música compleja y completamente elaborada revolucionando los estándares de creación de la época. Sin embargo, Sánchez Vázquez va más allá de una elaboración técnica de la estética en la música, aludiendo un carácter utópico en ella, remarcando que “el aspecto esencial de la utopía musical no es la *mejora* en sí misma sino la constante búsqueda de los límites de la música como fenómeno humano” (Pareyón, 2011, p.25). A esto agregaría que la técnica puede ser un modo y una herramienta de búsqueda, como él lo menciona, de “*lo imposible*”. No es un impedimento. ¿Cómo podríamos ir en busca de lo imposible sin la técnica, la cual es fundamental para la creación de un discurso contundente, un discurso con sentido? La técnica es una forma de cómo decir algo y en un músico es fundamental. Con ello se retan los estándares vigentes de cada época y lo convencional para una búsqueda de transformación

cultural. Salir de lo ordinario para mostrar que existen nuevas posibilidades de decir algo dentro de la utopía. Podría pensarse con esto que la técnica puede ser privativa de los sectores dominantes, sin embargo, esto no es así, ya que han existido artistas tan buenos, surgidos tanto de un ambiente económico desahogado, en un ambiente intelectual privilegiado; como surgidos de barrios pobres y marginados que proponen técnicas innovadoras fuera de la partitura, como en el caso del blues, el cual se examinará posteriormente.

Otro punto importante del estudio de Sánchez Vázquez sobre la música es la alusión a que el creador musical se convierte en un investigador de la música al no atender a las políticas de consumo e inclinarse a las necesidades colectivas de la sociedad, al plasmar e interpretar crónica en letra y nota sobre el ambiente complejo de su comunidad, justamente víctima de sus políticas de consumo. Y si bien la música puede ser utilizada para dominar y mantener una ideología política, o estar sometida bajo las leyes del mercado, como la referida por Adorno como “música ligera”, es cierto que muchas obras musicales han surgido desde comunidades y sectores oprimidos y es aquí en donde cumple uno de sus papeles como crónica, siendo voz de los que han sido silenciados, presentando entonces la otra cara de la moneda de los hechos sociopolíticos, con mensajes poderosos que llegan para quedarse e instalarse en el modo de pensar de las sociedades: un discurso sincero, emocional y crítico del cual no podemos salir ilesos.

Existe según Theodor Adorno otro tipo de música, aquella que reconoce su carácter alienado para salir de él por medio de la estética, es decir la música objetivista la cual afirma la autonomía musical en la composición, recurriendo a formas musicales antiguas que sugieren su naturaleza misma sin representar las contradicciones sociales. No obstante, para Adorno, el *blues* por ejemplo, era ese tipo de música que se aprovechaba de su condición de marginalidad para colocarse fácilmente en la hoguera del mercado, pero desde mi perspectiva estaba equivocado, ya que como se estudiará en el último capítulo que trata sobre el blues y el jazz, se puede analizar que hubo un movimiento musical dentro de estos géneros que lleva el nombre de *bebop*, en donde el principal discurso de los negros era mostrar que se hacía música que no tenía lugar dentro del canon estético que comenzaba a fraguarse en aquel tiempo con la oleada del swing. El *bebop* fue la respuesta agreste para ciertos tipos de música que obedecían al mercado y la fama, remarcando por supuesto de dónde venía, hacia dónde iba dirigida, por qué, y para qué:

“el *bop* también tenía un elemento de protesta social distinto, no sólo en el sentido de que era una música que parecía antagónica e inconformista, sino también porque los músicos eran escandalosamente francos acerca de lo que se creía: si no te gusta, no escuches” (Jones, 2018, p. 25).

En efecto, todo tipo de música es víctima actualmente de los deseos capitalistas del mercado¹⁸, sin embargo esto no quiere decir que por hacerse popular deba ser señalada como “música para el mercado” o “música con fines de mercado”, considero que ésta muchas veces tenga cierto alcance entre las masas, donde lastimosamente *el fin es lo importante*, y mucho de lo que tuvo que aprender Adorno es que música como el bebop sí era consciente de su condición y por ello lanzó una respuesta inconforme a la sociedad, esperando ser reconocido como música negra hecha de determinada forma, el fin era comunicar la propuesta estética filosófica de su arte.

Antagonismo: relación musical del proceso político intersubjetivo

¿Quién es el sector dominante?

Para Gramsci (1999) el sector dominante se entiende como un elemento fundamental para la política que genera una relación de fuerza en tensión con los oprimidos o subalternos y se encuentra en permanente conflicto. El grupo dominante impone su cultura mediante su ideología reflejando este proceso mediante la conquista del poder político. Sin embargo, un grupo no puede ser sin el otro ya que lo subalterno tiene qué ver con la lucha frente a las relaciones de dominio que se ejercen dentro de la sociedad. No podría haber clase dominante si hace falta una clase dominada que la reconozca:

Quienes forman la clase dominante saben bien qué, cómo y cuánto dominan en una época histórica específica y cómo deben actualizar sus “mecanismos” materiales y simbólicos para perpetuar esa dominación. Esa clase dominante actúa como productora de ideas permanentemente, aunque sean ideas repetitivas e irracionales, porque las necesitan para regular la producción y la distribución de las ideas dominantes de la época (Buen Abad, 2018, párr. 4).

Además, dentro del sector dominante existe también un *discurso oculto* que Scott describe por ejemplo en “lujos, privilegios secretos, el uso clandestino de asesinos a sueldo, el

¹⁸ Me refiero al proceso de mercantilización que el método económico y social nombrado capitalismo el cual está basado en los medios de la producción, junto con su privatización y elaboración en serie buscando la acumulación de riqueza.

soborno, la falsificación de títulos de propiedad” (Scott, 1990, p. 39) entre muchos otros, que puede actualmente, en los 2020, parecernos algo normal por ser común y estar habituados a estos mecanismos, sin embargo, contradice el discurso público o la relación que supuestamente debe existir entre ambos sectores. Existe una relación de superioridad que incluso se refleja en las producciones culturales, y la música ha sido en gran medida una herramienta del poder para expresar esta superioridad en una infinidad de sentidos, uno de ellos es que refleja el poder que se ejerce de un grupo sobre otro al ser producción privada o para determinadas clases sociales, como cuando reducen oportunidades a partir de limitar su acceso, como ha pasado con la música clásica, descrita como música “refinada”, “cultura” o “académica”, distinta de lo popular. Esto es así, entre otras cosas, porque se creyó exclusiva en el sentido de que no podía ser comprendida por todos ya que los músicos que interpretan o componen este tipo de música suelen tener un exigente nivel que involucra un dominio absoluto de técnica para su ejecución y que al no reconocerse como un tipo de música que suele ser escuchada por el vulgo, muy pocos logran comprender, lo cual genera un cierto nivel de privación de la educación musical y privación de las producciones culturales. Se ha relacionado este tipo de música con la diferencia de clases, es decir, para aquellos que son refinados, “de clase”, Sin embargo la música clásica, al igual que el resto de los géneros, es más que lo “académico” ya que es música del corazón y además parte importante de aquello que veremos indispensable como narrativa y con un fuerte compromiso social, no fue creada con el fin de llegar sólo a este sector, siendo en sí misma más allá de la etiqueta, y que sin embargo ha llegado a formar parte de la apropiación privada.

Otra forma en la que puede analizarse a la música como una herramienta de poder es que a lo largo de la historia ha sido utilizada ideológicamente para legitimar al mismo poder, tal como sucedió en el siglo XX en el periodo de las grandes guerras. Cada país tenía determinados estilos de música y a sus compositores de mayor preferencia:

La guerra acabaría transformando la música al forzar a los principales compositores a prestar su batuta a la causa bélica, de manera coetánea en la República de Weimar, los EE. UU. de Roosevelt, la URSS de Stalin o la España franquista. La música clásica operó como otra arma ideológica más durante las décadas centrales del siglo XX (García, 2019, párr. 1).

Las guerras incidieron en la transformación del arte, y la música es un gran reflejo de ello ya que entre la agitación de este siglo podemos encontrar por ejemplo un tipo de música vanguardista dentro de la Unión Soviética con Stalin, al igual que en una gran parte de las democracias liberales como Estados Unidos con Roosevelt, quien entre sus distintos programas que le permitirían reactivar la economía, agregó algunos que aludían a la educación musical como el “programa de formación musical”, con Benny Goodman o John Coltrane y muchos otros tocando para el US ARMY como embajadores culturales en los territorios ocupados.

Y al mismo tiempo encontramos también una oposición por parte del fascismo a la música experimental ya mencionada de la Unión Soviética, la cual fue dodecafónica, es decir, aquella que, en términos de armonía musical no tiene un retorno a una nota madre base, es decir a la tónica tal como sugiere la estructura armónica sobre la que se compone la gran mayoría de la música tonal occidental. En este tipo de música se elimina la importancia de una nota sobre la que gira toda una composición como si fuera ésta el sol del sistema solar o el eje central de una distribución. También se hicieron distintos programas musicales que fueron impulsados por el gobierno como en el caso de Alemania al quedar debilitada después de la Primera Guerra Mundial, lo que la llevó a reforzar su ideología política supremacista.

De modo que entre la agitación política y social que se experimentaba en un ambiente de guerras, la música debía formar parte también de una guerra ideológica que algunos compositores como Hanns Eisler analizaron como un campo de batalla en donde la composición debía entonces ser útil dentro del adoctrinamiento musical que se vio muy obvio en la Alemania liderada por Hitler contra la BBC británica con la música clásica y grandes exponentes como Wagner y Beethoven, contra el discurso musical de compositores socialistas y judíos como Harry Osten y Harry Harden, quienes fueron perseguidos por el nazismo ya que sus obras eran calificadas como “arte degenerado”, pues sólo era permitido cierto tipo de música que exaltara a la patria como (paradójicamente por su carácter orgiástico) la obra *Carmina Burana* de Carl Orff, o la obra de Alban Berg.

Otro ejemplo en donde podemos analizar a la música como parte importante para la construcción ideológica en la sociedad estuvo plasmado dentro de la iglesia católica romana, la cual ha sido considerada como una institución dominante entre los poderes fácticos que

desde la Edad Media han tenido gran relevancia y dominio ideológico. Allí se creó la notación musical occidental y la polifonía (en donde suenan simultáneamente múltiples voces, cada una con su discurso que se diferencia por supuesto de la monofonía, en donde se ejecuta una sola voz). La música fue dentro de la iglesia una forma de influencia para disciplinar el alma y adoctrinar las mentes, ayudando y enriqueciendo el poder de las palabras con la idea de recordar la belleza de la divinidad. Este tipo de música reconocida como sacra o litúrgica desde sus inicios ha tenido una serie de cambios musicales y ha engendrado otras formas musicales tales como la misa, la cantata, el réquiem, el salmo, entre otros que se analizarán en el siguiente capítulo. Sin embargo, a la par de estos desarrollos musicales, en el siglo XIV aparecieron los juglares dentro de la vida popular, y aquí es donde se puntualizará el *antagonismo musical* que se llevó a cabo en esta época.

Infinidad de ejemplos dentro de la historia pueden ejemplificar que la música ha tenido un papel fundamental para el adoctrinamiento, arma ideológica dentro de un programa político o como propaganda política, eficaz para seguir imponiendo una ideología sobre otra desde los sectores dominantes. Ahora bien, si observamos este patrón estratégico aplicado dentro del *capitalismo* podemos analizar que se ajusta a los modelos económicos que legitiman tal sistema, en este caso, un importante modelo económico que se nutre del mercado en donde todo es un producto. Sin embargo, puede ser difícil pensar que la música sea un producto. Sánchez Vázquez analiza el arte como un objeto, de modo que “bajo estas circunstancias, tal objeto es también un producto hecho por el humano, sujeto a enajenación, manipulación, consumo y comercio humano” (Pareyón, 2011, p. 27). Esto por supuesto genera un sinnúmero de debates y contradicciones, como por ejemplo el hecho de que la música y la técnica se contrapongan (en un aspecto simplista de la técnica, ya que ésta es un elemento que lleva a la música a un nivel más elevado, pues es un elemento creativo que no se contrapone a la elaboración de un arte consiente), o el hecho de que el arte, inmerso en un mundo donde todo es objeto negociable, sea creado por el artista que se ve obligado a seguir los estándares del mercado, es decir, música que solo divierta y enajene al público en vez de tener un fin en donde el mensaje sea aún más importante que el circo.

Todo arte tiene tantos mensajes como lectores y no es tan fácil controlar procesos que escapen a la racionalización como el arte (que podríamos decir mágico) en donde el artista es un ser ocupado en la elaboración del producto y no como sugiere Sánchez Vázquez un

investigador que juega a utilizar la conciencia intersubjetiva de la sociedad, o sea alguien que está más cerca y consciente de los conflictos y los cambios estéticos de su época.

¿Qué son los sectores oprimidos?

Retomando los estudios de Gramsci (1999), el sector oprimido o en sus palabras “subalterno” lo es por la “iniciativa” del grupo dominante por el consenso que se genera dentro de una sociedad en donde hay gobernantes y gobernados. En donde el uso de la dominación tiene que ver con la ley y el uso de la fuerza, pero también estudia el consenso que una clase impone sobre otra, una ideología hegemónica en donde se establece qué es lo correcto. La clase dominada u oprimida termina aceptando tal ideología a través de la educación y la cultura, concibiendo esta forma de ver el mundo de una forma natural, neutralizando sus capacidades revolucionarias como clase dominada.

Dentro del discurso político que se genera por la subordinación frente al discurso público (que no es más que una forma de ver a las élites reflejadas por ellas mismas que involucra un tipo de conducta de lealtad de los oprimidos) es decir, detrás de la apariencia de sumisión absoluta, se crea un segundo lenguaje político que es un espacio fuera de los ojos del poder, que niega el discurso público según Scott, en donde la esclavitud expresa su odio ante la falta de igualdad y marginalidad en la que se halla viviendo:

Se trata de una política del disfraz y del anonimato que se ejerce públicamente, pero que está hecha para contener un doble significado o para proteger la identidad de los actores. En esta definición caben perfectamente los rumores, los chismes, los cuentos populares, los chistes, las canciones, los ritos, los códigos y los eufemismos: en fin, buena parte de la cultura popular de los grupos subordinados (Scott, 1990, p. 43).

Si bien es cierto que existe una evidente relación de poder entre sectores dominantes y oprimidos, es de saberse que dentro de cada sector también hay relaciones de poder y dominio, por ejemplo, dentro de los oprimidos existe la relación de dominio que suele ejercer un esposo sobre *su* mujer, o por ejemplo los padres sobre los hijos, o los encargados de un puesto laboral sobre los trabajadores, etc. La música dentro de esta cara de la moneda expresa fenómenos importantes que distinguen su elaboración ya que todo aquello que la constituye (marginación, pobreza, comunidad, etc.) es capaz de construir un mensaje sonoro que cuenta sobre aquellos que no tienen voz, la crónica, la historia y el relato de los de abajo. Por

supuesto que la música es también parte de este proceso, sin dejar de observar que puede presentarse tanto como discurso oculto, como en esta política del disfraz, “el discurso oculto es el lugar privilegiado para la manifestación de un lenguaje no hegemónico, disidente, subversivo y de oposición” (Scott, 1990, p.50), es decir tanto implícita como explícitamente, lo cual también se escribirá más adelante con la música del Romanticismo.

Si volvemos a echar un vistazo a la época de *entre guerras* veremos un tipo de música que representa a la clase obrera sin estar dentro de un discurso oculto, por ejemplo, dentro de la Unión Soviética, que en sus inicios fomentó un cierto tipo de música experimental de obreros que generaba un distanciamiento con la música clásica burguesa del anterior régimen zarista no obstante, compositores “zaristas” del puñado ruso como Rimski Kozakov en 1905, apoyaron las causas revolucionarias del pueblo ruso obteniendo a su vez fama y gran apoyo popular. Posteriormente, este tipo de música experimental se puso en el centro de la revolución con compositores como Shostakóvich y Prokófiev quien dedicó una sinfonía a la Revolución de Octubre (García, 2019).

De modo que podemos ver en la música un elemento más: el de ser un instrumento para fortalecer la ideología política de una nación, o incluso para desterrar a los vencidos frente a los vencedores de una victoria como ocurrió con Estados Unidos y Alemania después de la Segunda Guerra Mundial, en donde la *desnazificación* tanto de lo político como de lo social y cultural se reflejó por supuesto en un segundo campo de batalla y potente arma ideológica como lo fue la música. Claro está que lo que fue en su momento la superioridad cultural alemana no fue del todo desterrada ya que el reconocimiento de los mayores exponentes de la música alemana como Wagner, por ejemplo, siguió latiendo a pesar de sus ideas antisemitas (aunque no compuso música especialmente para que se utilizara para fortalecer el fascismo que surgiría tiempo después de su muerte).

Como este momento de agitación política y social encontraremos muchos en la historia de la humanidad en los cuales se puede analizar la importancia de la música. Otro ejemplo importante que, aunque no se aborde a detalle en este trabajo, sí es preciso mencionar es la música de las revoluciones, la cual en nuestro país se dio de una manera muy interesante cuando los corridos han sido parte de los testimonios de la *Revolución mexicana*, siendo una narrativa popular con un compromiso social importante, y considerado el “cancionero

rebelde mexicano” que además ha estado presente en los movimientos y luchas populares de nuestro país, y si siguiésemos sobre esta línea veremos interesantes ejemplos de la canción popular mexicana que nos permitirían examinar las narrativas y su importancia.

Discurso político implícito y explícito en la música

Como analizaremos más adelante, el discurso musical imprime en sus narrativas un compromiso social muy importante que puede verse dentro de las relaciones intersubjetivas de los sectores dominantes y oprimidos. Sin embargo, algo que es importante analizar es el concepto de narrativas, pues:

Reflejan la postura ético-ideológica del creador, plantean el problema en la trama y, la tendencia es cómo esa narrativa llega a su entorno, cómo la interpreta y/o la hace suya el colectivo social. El sentido es la narración propiamente tal y la tendencia es la provocación que produce ésta en su entorno (Herrera, 2011, p. 49).

Son una reconstrucción del pasado que influye en cómo podemos ver el mundo y que además surge de dos elementos: la imaginación y la memoria que al mismo tiempo construyen la crónica de un momento histórico determinado. Las narrativas nos cuentan historias y dan luz de cómo era una sociedad. En efecto los corridos, son un gran ejemplo de esto, pero ¿acaso Mozart no lo fue con *Las bodas de Fígaro* en donde plasmó un polémico contenido político?

Evidentemente la música instrumental también tiene un discurso político y un compromiso social, de modo que existe este discurso tanto implícita como explícitamente en la música. Podría atreverme a pensar que cuando escuchamos que existe una relación entre la música y la política lo primero en lo que suele pensarse es en aquella música que grita que caigan las cabezas de un poder autoritario, o la música que acompañó a las luchas revolucionarias de América Latina. En efecto podemos decir que sí, ya que en su crónica tiene un importante discurso político, y por supuesto las narrativas son también aquello que se relata de un suceso, dando más referencias a los historiadores sobre la otra cara de la moneda. No obstante, la música instrumental también produce narrativas, y también expresa un acontecimiento histórico como lo fue en Wagner, Verdi, o John Coltrane por mencionar algunos, los cuales son por supuesto cronistas de su época y *compositores-investigadores* como los llamaría

Sánchez Vázquez, pues en todos estos casos podemos estudiar a profundidad las relaciones intersubjetivas de sus sociedades.

Entonces tenemos que la música es producto de relaciones intersubjetivas que están en constante intercambio dentro de una sociedad política, la cual mantiene mediante consenso determinadas relaciones de poder, donde hay gobernantes y gobernados, donde hay un sector dominante y un sector oprimido generando relaciones de poder que están en constante tensión. De modo que tenemos un conjunto de individuos que habitan un espacio determinado, un pedazo de tierra en algún lugar del mundo y que se relacionan entre sí, que hacen política, que se organizan y comparten valores; “en esta pluralidad los seres humanos somos *iguales* para poder entendernos y somos *diferentes*, diferencia que posibilita el discurso y la acción” (Martínez, 2015, p. 151). Todo esto es expresado por la música, que *per se* juega un papel muy importante en la política, construyéndola y formando parte del Estado, afirmándolo y reproduciéndolo. De modo que podemos escuchar las composiciones musicales como un espejo de la sociedad a la cual refleja y deforma estéticamente a través de sus ondulaciones. Los creadores, *investigadores de la música*, plasman la complejidad de su entorno social ya que cada composición proviene de un universo que se mezcla constantemente con otros pequeños universos que lo conforman. Por ello la música es tan importante en la política, porque se entrelazan intrínsecamente.

Capítulo II. Música en la Edad Media

La Edad Media tuvo lugar aproximadamente entre los siglos V y XV¹⁹ situada entre el año 476 con la caída del Imperio Romano de Occidente y 1492 con la llegada de Cristóbal Colón a lo que ahora llamamos América. Mil años que muestran buena parte de la historia de Europa. Se encuentra dividida en Alta Edad Media (del siglo V al XI) y Baja Edad Media (del siglo XII al XV), de esta manera es cómo podemos analizar dos largos periodos llenos de transformaciones. En la Alta Edad Media encontramos dos etapas definidas por las actividades agrarias: la primera que va del siglo V al IX, denominada la etapa de la crisis agraria en donde disminuyó la población a causa de enfermedades y guerras que fueron de la mano con un abandono de tierras de cultivo. La segunda etapa corresponde del siglo IX al XI, misma que se caracteriza por ser una época de expansión agraria en donde hubo un aumento de población, ocupación de nuevas tierras y avances para el mejoramiento de las técnicas de agricultura. En la Alta Edad Media pudo verse también las invasiones de los pueblos germánicos hasta el siglo V, los musulmanes en el siglo VII, y los vikingos en los siglos VIII y XI, lo cual provocó una situación de inseguridad que a su vez generó relaciones de dependencia, por ejemplo, entre los señores, vasallos de los reyes, quienes ofrecían protección a los siervos, que al mismo tiempo juraban fidelidad a dichos señores, lo cual corresponde al feudalismo.

En la Baja Edad Media podemos ver cierta institucionalización de las medidas para la protección de los valores sociales. Se expande el sistema feudal el cual ya se había establecido desde la Alta Edad Media. Además, se llevaron a cabo en este periodo las Cruzadas, guerras por la posesión de las tierras contra judíos y practicantes del islam, pues se buscaba expandir y establecer el cristianismo, que como bien se sabe es la religión que dominó y estuvo presente en numerosos aspectos de la vida social occidental²⁰. Aumenta el comercio entre Oriente y Occidente, se desarrollan las ciudades en donde hay centros de actividades económicas (artesanía y comercio que promueven la aparición de los gremios y

¹⁹ Fuente: universidad de Valencia, www.uv.es

²⁰ Me referiré a lo largo de la tesis al concepto de "Occidente", el cual recupero como sentido "estrictamente político, [que] hace referencia a las civilizaciones de base cristiana ubicadas en Europa y a los países de Norteamérica y Oceanía que adoptaron su cultura en el proceso de colonización europea."

<https://elordenmundial.com/mapas-y-graficos/que-es-occidente/> .

el desarrollo de las ferias) y centros de actividades culturales y artísticas (en donde vemos el surgimiento de las universidades y construcción de catedrales). Es en este periodo en donde culmina la Edad Media y ya para el siglo XIV se ve una crisis por las malas cosechas y las pestes que debilitan a la población, teniendo como consecuencia el descenso demográfico y una crisis de los valores dominantes en la sociedad.

La iglesia católica, la mayor representación del cristianismo, fue muy poderosa tanto en el quehacer social, como en la ideología de estos tiempos. Fue en la Edad Media en donde se desarrolló la fe cristiana, el Estado y la iglesia detentaban el poder, sin embargo, la iglesia tenía el predominio eclesiástico sobre la civilidad, en donde aparentemente triunfaba lo espiritual sobre lo material, el triunfo de Dios sobre todo lo existente en la tierra, pero no sólo como un pensamiento abstracto, sino como un acto de legalidad, de dominación civil en donde se expresaba el autoritarismo dentro de los códigos morales, tradiciones, prescripciones litúrgicas, y demás. La iglesia entonces adquirió un gran poder moral y político en el Occidente europeo con un papado romano que copió las formas de organización del Imperio Romano. De hecho, el Papa tenía la potestad simbólica de coronar a los reyes, quienes juraban protección y defensa al Papa. En este sentido tenemos, como ya se ha mencionado anteriormente, las cruzadas o “guerras santas” y a la Santa Inquisición como dos formas que oficializaban el cristianismo frente a los cultos paganos, al islam y todo aquello que señalaban como herejía.

Ahora bien, para la persecución de la herejía se implementó la Inquisición como práctica de la iglesia católica, “inquisición episcopal” con la bula del papa Lucio III, la cual no dependía de una autoridad central, más bien estaba administrada por obispos. Gregorio IX creó la “inquisición pontificia” dirigida por el papa, dominada por dominicos. Al crecer la herejía en Europa se funda la inquisición en la Corona de Castilla por la bula de Sixto IV, y se lleva a cabo el Tribunal del Santo Oficio nombrando inquisidores apostólicos en Castilla, en principio, con el objetivo de perseguir judíos, marranos (término peyorativo para llamar a los judíos que se convertían al cristianismo para evitar ser perseguidos), y opositores de la iglesia, posteriormente se va extendiendo y persigue la alquimia, blasfemia, adivinación, adoradores del diablo y todo aquello que no sea ortodoxo y cuestione al orden eclesiástico. Era a través del miedo que el inquisidor operaba mediante la tortura en caso de no obtener las *pruebas pertinentes*.

En cuanto a la organización política y económica, encontramos al sistema feudal como modelo político-territorial establecido en pequeños *dominios*, los cuales tenían el nombre de feudos y que estaban organizados por el señor feudal, “el feudalismo como modo de producción, se definía originariamente por una unidad orgánica de economía y política, paradójicamente distribuida en una cadena de soberanías fragmentadas a lo largo de toda la formación social” (Anderson, 2002, p. 13). Existían tres clases organizadas piramidalmente: hasta arriba se encontraba la nobleza en donde se colocan los aristócratas por descendencia y que controlaban las tierras, una clase con todos los privilegios de donde además surgían los reyes y señores feudales. Debajo de ellos estaba el clero, la iglesia era un poder de facto, dueña del conocimiento y poseedora del juicio moral y espiritual. Otra clase muy importante, era el campesinado la cual abarcaba a la mayoría de la población como clase trabajadora y sustento de la sociedad. La época medieval en su conjunto tuvo un orden social establecido que posteriormente fue modificado en el Renacimiento, tal como lo expresa Luis Villoro: “Es una sociedad jerarquizada en donde cada estamento ocupa su lugar. Hay una relación clara entre los siervos y los señores, los señores y sus superiores feudales, éstos y el rey, el rey y el emperador” (Villoro, 1992, p. 20).

El feudalismo se basaba en las relaciones de vasallaje entre señores feudales vasallos de un señor más poderoso o rey, y una de sus principales características era la descentralización del poder, ya que por un lado encontramos la fuerte influencia de la iglesia sobre la sociedad y por el otro el papel de la nobleza frente al rey que al mismo tiempo se encontraba sometido por la iglesia. Este sistema representó en la Europa Occidental una importante expansión pues entre otras cosas, se produjeron importantes innovaciones en las técnicas empleadas para la producción en el campo, con instrumentos materiales empleados para el cultivo, por ejemplo, el arado con herramientas de hierro, el uso del molino de agua, los cuales favorecieron la agricultura medieval. Las tierras fueron un elemento muy importante ya que era aquí en donde al tener grades terrenos, se podía producir favorablemente, incluso aquellos lugares más remotos e inhóspitos eran utilizados para el cultivo y pastoreo, esto por supuesto al tener gran demanda generaba disputas por las tierras, es decir “luchas de clases por las tierras” (Anderson, 2002, p. 192), esto entre el sector dominante y el sector oprimido o entre militares y productores directos que se encontraban sometidos.

Este modelo político, económico y social determinó en gran medida las relaciones sociales. Ejemplo de esto fueron las relaciones de servidumbre las cuales eran la práctica que se establecía entre los nobles y aquellos que carecían de poder y protección; entre un campesino y su señor feudal. Existía un sistema de dependencia y lealtad de los siervos con el señor feudal. Entre estas convivencias de la sociedad, puede decirse también que las ciudades medievales representaron una parte importante en los países europeos en cuanto a la economía y lo cultural pues además de los grandes progresos en la agricultura, también aparecieron grandes y majestuosos monumentos que reflejaban la estética y el lado intelectual de la Edad Media, ejemplo de ello fueron las catedrales y las universidades.

La música litúrgica y la sociedad

La Edad Media fue un momento histórico dinámico, con el feudalismo como sistema político-económico, marcadas diferencias sociales y la iglesia como principal detentadora de poder. Tuvo, por supuesto, expresiones musicales que fueron el reflejo de cierto orden social, pues como se mencionó en el capítulo anterior, la música es una ciencia y un arte que ha avanzado de la mano de la sociedad. De manera que en este contexto histórico existieron dos tipos de música: religiosa o litúrgica y no religiosa, estos dos tipos distintos explican la importancia que tenía el cristianismo en todos los ámbitos de la sociedad, donde el arte no fue la excepción. La iglesia era la institución que mantenía la estabilidad social, y fue dentro de este ámbito en donde se pudo dar continuidad y progreso a los conocimientos derivados de los griegos. Ejemplo de esto fue el uso del órgano, y dentro de la armonía el desarrollo de los modos griegos.

Una expresión importante de la música religiosa es la conocida como “canto gregoriano” originada en el ámbito eclesiástico para preservar el canto litúrgico de la iglesia. Se denominó así por el papa Gregorio y fue divulgada por todas las congregaciones. En este canto se reflejó el progreso del conocimiento musical, tanto en su escritura como en la armonía. En el siglo XI un monje llamado Guido d’Arezzo aportó al conocimiento musical la nomenclatura de las notas, lo cual facilitó su entonación y con ello se pudo escribir sobre el pentagrama, es decir sobre 5 líneas y no 4 como hasta entonces se había hecho. Estos y muchos otros avances permitieron que se pudiera escribir la música gregoriana recopilando toda la música cristiana interpretada *a capela*, que normalmente se interpretaba sin otros

instrumentos y sin voces femeninas. Estas piezas eran consideradas monofónicas, es decir de una sola melodía, interpretadas en unísono.

A finales del siglo IX surge la polifonía, una textura característica de la música que se construye a partir de distintas melodías que suenan al mismo tiempo:

Se trataba de duplicar la voz una quinta por encima, para que cantaran los monjes con una tesitura de voz más aguda. Más tarde se añadió una voz más, una octava por encima de la original, y por lo tanto una cuarta por encima de la segunda. Esta tercera voz iba dirigida a los niños monaguillos. Este canto a tres voces monofónicas recibió el nombre de *organum* (Sag, 2009, p. 2).

A partir de esto se derivan las dos formas polifónicas más importantes de este tiempo: *Organum* y *Discantus*. La primera es una forma polifónica primitiva en donde se añade una voz paralela a la estructura melódica del canto gregoriano, esto es una segunda voz con un intervalo de cuarta o quinta descendiente con respecto a la voz principal ("*Vox organalis*"), posteriormente se añaden nuevas voces.

La segunda forma, el *Discantus*, aparece en el siglo XI y a diferencia del *Organum*, en su candencia ya no tiene un movimiento de forma paralela, sino que la voz segunda se va moviendo ascendentemente. Esto significa que, si la voz principal desciende, la segunda voz asciende y así sucesivamente. Ejemplo de esto puede apreciarse en la pieza *Discanto di milano* (polifonía medieval).

De manera que se iba avanzando en la escritura musical: de ser cantos monofónicos, de una sola voz, a polifónicos para más adelante poder colocar más voces con dinámicas de movimiento diferentes y no solo en unísono, agregando segundas y terceras voces que dependerían muy poco de la voz principal. A esto se le denomina contrapunto, lo cual iba embelleciendo cada vez más estos cantos. Sin embargo, se continuó desarrollando la armonía y las interpretaciones y dinámicas musicales, pues durante los siglos XII y XIII los ensayos polifónicos difieren en cuanto al movimiento de las voces quitándole importancia a la voz principal y ya para el siglo XIV la música se volvió cada vez más compleja, destacando ahora la voz aguda. Un ejemplo de esto lo encontramos en exponentes de la época como Guillaume de Machault. Todas estas bases musicales como el contrapunto fueron desarrolladas más tarde en el Renacimiento por compositores como Bach, y que además expresan emociones

que van de la mano con el pensamiento humano de aquel entonces como el hecho de escuchar el espectáculo sonoro de dos o más voces expresando distintas estructuras melódicas al mismo tiempo, tal como si fueran dos pensamientos o dos rezos distintos que construyen un solo discurso.

Todas estas modificaciones y procesos de transformación musical expresan la finalidad última de este arte, la cual tiene que ver con el cristianismo, es decir, con un carácter sobrio y en constante equilibrio entre el cuerpo, la mente y el espíritu humano frente a un Dios, que permite estar en paz con él a través de las letras escritas en latín, elevadas al aire a través de notas que se alargan en un ritmo suave y uniforme que desliza su sonido dentro del abrazador eco de las catedrales que guardaban en su estructura medieval el arte románico de los siglos XI y XIII con formas arquitectónicas que representan la vida monástica, reproduciendo en ritos libres, los textos que podían ser silábicos, melismáticos es decir técnicas de canto en donde se agrupaban notas de distinta altura en una sílaba, todo ello aún más desarrollado en la Baja Edad Media. Música, pintura, arquitectura, y demás expresiones artísticas transmitían la doctrina religiosa haciendo que los fieles no se distrajeran del enaltecimiento al cristianismo:

La iglesia tiene un enorme poder social y económico, con una autoridad indiscutible, ejerciendo un auténtico monopolio sobre la cultura de la época. De ahí que el arte románico sea un arte esencialmente religioso, promovido por la iglesia y destinado a los fieles cristianos. Las órdenes religiosas van a desempeñar un importante papel, imponiendo en sus monasterios repartidos por Europa, unas mismas normas artísticas. Otros elementos unificadores, serán la aplicación de la liturgia romana (la reforma gregoriana) en toda la cristiandad y las vías de peregrinación, magníficos cauces de difusión artística y cultural. Todo ello refleja la profundidad religiosa y fervor del mundo medieval (Sánchez, 2017, p. 3).

La religión, como se sabe, estaba presente en todos los ámbitos sociales. Tenía además un importante dominio político, estaba en las decisiones que se tomaban en aquel tiempo. Si bien favoreció a que se generaran las primeras universidades en el mundo, la disminución de los feudos y la expansión de áreas comerciales es importante ver que de aquí surgió la burguesía, el derramamiento de sangre en las cruzadas, y una creciente desigualdad económica. La principal premisa que movía los valores de aquel entonces era nada más y nada menos que la fe, ya que era la que dictaba y medía las acciones de la vida cotidiana.

Sus acciones y decisiones dependían de la fe, de modo que todo dependía entonces del clero. La fe al parecer significaba mediar el comportamiento humano frente a Dios a través de la virtud y la esperanza, que permitía la obediencia y la inteligencia para llegar a la salvación. De modo que la religión dominaba la estructura social pues asumía el pensamiento de aquella sociedad, apoyándose de leyes que le permitían consolidarse mediante conceptos estructuralmente cuestionables en donde solo sus dirigentes podían decidir qué estaba bien y qué no.

Tenía un importante poder tanto en lo económico como en la influencia total de la vida social. Todos sus miembros conformaban tanto al clero secular (papa, arzobispos, párrocos y obispos) como al clero regular (eclesiásticos de monasterios). La iglesia poseía las fuentes de conocimiento tales con los manuscritos, que estaban en manos de los monjes, de modo que al tener el conocimiento en sus manos tenían el poder, dominando a la sociedad y decidiendo sobre su futuro.

De modo que los rituales al ser de participación colectiva y en consenso social, tenían también como resultado la sumisión al poder político, y por lo tanto englobaban a toda la esfera pública, sujeta a su fe y por ende al orden político. La idea de “salvación” era colectiva, todos tenían el ideal de finalmente alcanzarla ya que implicaba trascendencia y el perdón de Dios, de tal forma que era un ideal compartido dentro del orden social, Sin embargo, esto legitimaba el poder político a partir de un bien común, mismo que los gobernados se esforzaban por alcanzar ya que estaban salvando sus almas, lo que generalmente garantizaba el orden social (aunque a veces lo trastocaba de manera igualmente fanática).

La iglesia tenía mucho poder, y tenía una jerarquía perfectamente delineada con el papa en la cabeza (representante de Dios en la tierra), los cardenales, obispos, arzobispos, sacerdotes, y ordenes monásticas. Esta jerarquía mantenía un orden social, donde tocaba vivir era donde tocaba morir ya que era la voluntad de Dios y nadie podía romper esos parámetros de vida, de modo que se debía aceptar el destino que él había impuesto, de lo contrario era una contradicción a su palabra. La Biblia representaba una guía de conducta para vivir, que no se podía cuestionar.

Otro asunto es que la iglesia no pagaba impuestos y dependía de los ciudadanos quienes a través del diezmo mantenían al párroco de la iglesia. También con el pago de las “indulgencias” se hacía creer que al ir al purgatorio se tendría una mejor estancia ahí, todo medido en dinero.

Hubo sectas heréticas como los Cátaros que surgieron en protesta frente a las riquezas evidentes de la iglesia y su poder, y vivían lo más alejados posible haciendo sus propios rituales. Pero además de estos fenómenos religiosos y sociales, la ideología rígida del orden cristiano medieval fue cuestionada por la música profana de los sectores populares y contraculturales como por ejemplo con el canto de los poetas goliardos a *Fortuna emperatriz del mundo*²¹.

La música sacra trató de imponer el patriarcado cristiano (el canto no es para las mujeres), la castidad y la represión sexual (frente al carácter orgiástico y la adoración de Venus por parte de las expresiones populares). Contrario a los carnavales o en los cantos donde los goliardos dan voz a los cisnes antes bellos, ahora asados y preparados para ser comidos; o cuando visten a los burros de papas, y pintan a los reyes como monos avarientos frente a los valores oligárquicos y la sed de riquezas.

Cabe mencionar que, si bien las voces femeninas no formaban parte de los coros eclesiásticos, sí hubo mujeres que, por sus grandes habilidades o estatus social junto con la obligatoria devoción católica, destacaron dentro de la música sacra, como por ejemplo Hildegarde von Bingen, compositora alemana de familia noble que tuvo desde muy joven visiones consideradas inspiraciones de Dios. Escritora de nueve libros dentro de los cuales se encontraban estudios de medicina y conocimientos botánicos. Hildegarde tenía la certeza de que dentro de sus visiones alguien le dictaba música y ella hacía de esto transcripciones escribiendo entonces música gregoriana, de la cual se cuentan alrededor de 77 canciones y una ópera titulada *Ordo Virtutum*. Otra compositora importante fue a quien mejor se le conoció como “Santa Kassia”. Escritora de alrededor de 50 obras, las cuales eran utilizadas en la liturgia ortodoxa oriental. También escribió 47 troparias y dos cánones, además de 261 epigramas y versos gnómicos, por lo cual tuvo una gran importancia como una mujer

²¹ Título Original: *Fortuna Imperatrix Mundi*, conocido también como *O Fortuna* es un poema goliardo escrito en latín medieval a principios del siglo XIII que forma parte de la colección conocida como *Cármina Burana*

compositora en aquella época. De hecho, tuvo que refugiarse en la iglesia y la música sacra para no ser quemada como bruja.

Los hijos bastardos de la iglesia

Dentro de la Edad Media también se encuentra la música no litúrgica en donde vemos la actividad de diversos poetas, músicos, cortesanos: trovadores, troveros, *minnesängers* (poetas y trovadores germanos), juglares y goliardos (monjes ambulantes). Los trovadores, como veremos más adelante, ahondaban en temas como “el amor cortés” y escribían sobre las damas de la nobleza como mujeres inalcanzables, con un físico perfecto al igual que su moral. También los juglares, por ejemplo, quienes representaban en sus formas de expresión artística el tema de las cruzadas y leyendas sobre los caballeros. Dentro de los temas que se desarrollaban en la poesía de los goliardos estaba la jocosa defensa del “*carpe diem*” que puede interpretarse como: ¡Vive que la vida es breve!

Comencemos con los Goliardos ¿Quiénes eran? En tiempos anteriores a la creación de las universidades, había estudiantes o clérigos que migraban de una escuela a otra, eran vagabundos rechazados y mal vistos por las personas consideradas respetables en aquel entonces. Su música, escrita en latín, hablaba sobre mujeres, vino, la juventud de la mano de la sátira, entre otros temas y si bien, eran considerados por muchos como vagabundos, gente peligrosa, falsos estudiantes, etcétera, otros los consideraban parte de la rebelión contra el Estado feudal. Ambas definiciones aludían a estos personajes, ya que su estilo de vida sí correspondía a un origen urbano, pero eran jóvenes marginados sin domicilio que predicaban sus propias enseñanzas dentro de la ciudad, expresando y contando lo que había debajo de la *moneda de oro* del orden social medieval que criticaban, además de elogiar a la naturaleza humana, como lo erótico, lo sensual, el amor, en contrapeso de las doctrinas de la iglesia que dictaban armonía entre lo espiritual, lo moral y la rectitud:

[...] los Goliardos presentaron dos rasgos comunes: la pobreza no como un voto religioso, sino como una molesta y terca realidad y la marginación; no fueron clérigos cultos o aposentados en conventos o abadías provistos de bibliotecas y costumbres confortables, tampoco vivieron entre los trovadores que contaban hazañas de héroes y ejércitos en los salones aristocráticos y reales; al parecer, tampoco participaron del mundo del bajo pueblo ni de los juglares pues muchas poblaciones los atacaron con legislaciones aberrantes. [...] un grupo maldito, una actitud maldita, una casta de intelectuales nefastos o terribles que

encarnecieron todo, que cuestionaron todo y que gustaban de entregarse en una miseria errabunda a la sensualidad, y a la embriaguez, al canto de la taberna (Montemayor, 1992, p. 11).

Los goliardos transmiten el mensaje de la plenitud y la libertad del cuerpo, pensando en el día a día, lejos de la salvación, retando el orden feudal y al mismo tiempo a la iglesia ya que criticaban las pretensiones del papado, además de ir en contra de los privilegios de la nobleza, pues encuentran virtuosa la retórica frente a las armas y hazañas lo cual significaba lo intelectual versus el señor feudal. Los goliardos aspiraban al protagonismo del desorden social, lo cual conllevó a su persecución y desaparición en el siglo XIII. Sin embargo su legado es importante ya que al combinar lo que era la base musical de la rígida enseñanza religiosa ya mencionada anteriormente, junto con los textos profanos que aludían a los placeres mundanos: amor, bebida, comida, dinero, humor, pasión y demás cosas que la iglesia rechazaba, resultó en una gran recopilación de poemas que para el año 1936 se musicalizaron en Alemania por Karl Off nombrados *Carmina Burana*, que si bien merece un análisis profundo, de las muchas cosas que se pueden mencionar es que en cada parte (“*primo vere*”, “*in taberna*” y “*cour d’amor*”) se muestra la sátira y burla hacia la sociedad con sus regímenes establecidos en aquel tiempo. La expresión de las emociones que celebran el deseo, el placer, un amor juvenil floreciendo, para finalizar con “O fortuna” en donde se alude a que tanto la vida como el placer, el amor y todo aquello que resulte mundano entre los seres humanos, siempre será parte del ciclo de la fortuna que gira y gira, colocando todo esto, a veces arriba, o por debajo de ese constante ciclo del azar y suerte:

Fortuna rota volvitur: descendo minoratus;
alter in altum tollitur; nimis exaltatus
rex sedet in vertice – caverat ruinam!
Nam sub axe legimuns Hecubam reginam

La rueda de la fortuna ha girado:
desciendo empobrecido;

A otro hacia lo alto elevan;
grandemente exaltado
Un rey se sienta en la cúspide
- ¡cuídese de la ruina!
Pues bajo la tierra, hemos sabido,
Hécuba es reina²²

Como se ha mencionado anteriormente, la poesía de los goliardos es una crítica a la sociedad medieval y al poder divino exaltado en las obras, entre las que destacan las musicales, que surgen al interior de las iglesias. En sus obras expresan la fragilidad que existe en el poder divino, así como en la fortuna y la naturaleza humana, en contra de los valores y las leyes establecidas. Los goliardos plasman su idea de virtud y dignidad humana, haciendo énfasis en la inconstancia del destino, unificando la fortuna y la virtud en la base de la condición humana, fuera de aquellos valores impuestos, de lo eclesiástico, pero de la mano de los vicios.

Por su parte los juglares, también conocidos como ministriles, eran personajes que estaban en pequeños grupos e iban de aldea en aldea o de castillo en castillo, llevando su música y espectáculos usando incluso animales amaestrados. Todo esto para sustentar de manera precaria sus vidas, muchas veces negados de la protección de las leyes y hasta de los mismos sacramentos de la iglesia. Estos artistas callejeros se ganaban la vida cantando versos propios o ajenos (versos de los trovadores), ocupaban sus talentos de poetas para enamorar, siendo el entretenimiento de la población que en su mayoría era analfabeta y con poco interés en la literatura escrita, buscando simplemente el entretenimiento en actividades como la caza o prestando la atención en estos personajes que además de ser músicos o poetas, esgrimían cuchillos, jugaban con fuego o títeres y hacían reír a cambio de comida, vino, dinero u hospedaje. Cabe mencionar que además de entretener también cumplían la función de informar, cantar las hazañas de personajes de batallas o gestas épicas y narraciones heroicas, transmitiendo mensajes que hacían referencia a las batallas y guerras santas, y llevando información de reino en reino a las personas.

²² Tomado de la obra traducida por Carlos Montemayor, 1992: 18. (El autor que evidentemente era un goliardo, es anónimo como solían acostumbrar).

Según un trovador de Narvona llamado Giraut Riquier, por aquellos años había en España diversos tipos de juglares como por ejemplo el Segrier, quien era de clase intermedia y buscaba poder vivir de la poesía gallego-portuguesa, el Zaharrones que vestía de diablo buscando las fiestas y procesiones para espantar, o el Cazarrus que recitaba simplemente el arte bajo en las calles. Sin embargo, existen otros tipos de juglares como aquellos que fingían locura lo cual les permitía entrar a los palacios sin vergüenza, o, por ejemplo, como ya se mencionó domaban animales como osos o leones. Es importante mencionar que durante el siglo XIII existieron también mujeres juglares bailarinas y cantoras que se ganaban de igual manera la vida, llamadas juglaresas o soldaderas. Estos artistas también eran conocidos con nombres sonoros y representativos a sus personajes, se vestían de manera que pudieran llamar la atención con colores vivos y abigarrados, e incluso existieron juglares que se diferenciaban de los otros y se presentaban ante reyes vistiéndose con trajes muy peculiares.

Sin embargo, estos personajes estaban más cerca de la sociedad que de aquel ambiente erudito, parte importante de la cultura, principalmente en los siglos XI y XII. Eran los intérpretes del sentir colectivo y como era de esperarse, un peligro para la iglesia, misma que se encargaba de censurarlos, pues eran vistos como lo peor, y solo aquellos juglares que tocaban instrumentos y cantaban sobre temas épicos y la vida de los santos, podían salvarse de las condenas eclesiásticas. Aquellos que eran considerados como los más dotados eran intérpretes de los trovadores, deleitando a los más poderosos de la sociedad, los demás eran considerados “arrendajos atolondrados” que durante la inquisición fueron perseguidos por sus formas “vulgares” de presentarse ante el público y por la impresionante habilidad de aprenderse extensos poemas, tal fue el caso del juglar Román Ramírez detenido en 1575 quien por la misma razón fue acusado de brujería y asesinado en prisión, considerando su habilidad como una obra del diablo (Isidro, 2012, p. 5).

En cuanto a los trovadores podemos decir que eran poetas y compositores transmisores de noticias al igual que los juglares. Solían ser compositores de sus obras, de las cuales, como ya se ha mencionado, las interpretaban los juglares. Sin embargo, a diferencia de los juglares, los trovadores solían pertenecer a las clases altas y aunque tenían grandes habilidades para ejecutar instrumentos, también se les veía acompañados de ministriles en sus presentaciones. Puede aparecer el término trovero en la revisión de textos sobre la época, y es que en realidad es el mismo personaje, con las mismas temáticas en sus

obras, pero la diferencia consiste básicamente en el idioma en que fueron escritas. Por ejemplo, los trovadores componían en provenzal y los troveros sobre todo en el norte de Francia en lengua *d'Oïl* (origen del francés). Los temas de sus composiciones solían relacionarse con el amor, pero también se hacen presentes temas relacionados con la visión política, de modo que su obra fue utilizada también como propaganda política con lo cual resulta interesante analizar el aspecto moral dentro de su composición, dando vida tanto a los géneros que incluían temas de carácter religioso, pastoral o sobre las cruzadas (el *planto*²³, el alba religiosa, la pastorela, la serenata, entre otros), géneros por versificación, es decir con una gran importancia en la métrica más que en la temática, o bien géneros para el debate entre trovadores, mediante diálogos acompañados de tensión. Es importante mencionar, que el hecho de que la música no necesariamente toque temas políticos, no quiere decir que no involucre detrás de sí un proceso político, porque es justamente aquí donde vemos que, hable o no de estos asuntos, toda música hace política a su forma.

Trovadores, troveros o *minnesinger* (como eran considerados en Alemania), surgen como poetas de la alta sociedad o compositores de calidad, mientras que los juglares que los interpretaban eran cuenta cuentos, vaciladores o nómadas que divertían a las masas. Los trovadores al escribir su propia música se proponían buscar lo íntimo y lo profundo al hablar del amor. Dentro de sus formas podemos encontrar diversos estilos como la canción, la cual era una composición de 5, 6 o 7 estrofas, o por ejemplo el *sirvientés*, con las mismas características, pero tramando temas sociales o políticos en sátira, como la pastorela, el alba o la estampida. También encontramos aquella trova que habla de las ideas del mundo en general o la trova hermética de aspectos más personales, la cual es más estilizada y profunda.

Es importante mencionar también el trabajo de las mujeres trovadoras, pues se puede afirmar la existencia de algunas que fueron muy reconocidas, por ejemplo, de Azalais de Porcairagues en el siglo XII conocida como la primera trovadora compositora de una obra de 52 versos nombrada *Ar em al freit temps vengut*, composición dedicada al juglar Gui Guerrejat. Otra trovadora importante fue Beatriz de Día la cual era hija del conde Isoardo II

²³ El *planto* (o llanto), también llamado *endecha*, es un tipo de elegía funeral medieval en que el poeta lamenta el fallecimiento de un ser querido. Si es de carácter popular y surgido de la lírica tradicional, se denomina *endecha*; si el autor es de carácter culto, *planto*. Los poetas bizantinos lo llamaban monodía. Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra Duca, *Historia de la literatura española, I. Entre oralidad y escritura: la Edad Media*, José Carlos Mainer (dir.), [s. l.], Crítica, 2012, pág. 191.

de Día y casada con Guillem de Poitiers (conde de Viennois), autora de *Ab joi et ab joven m'apais*, *Estat ai en greu cossirier* y *A chantar m'er de so q'ieu non volria*. Otra compositora importante fue Leonor de Aquitania nieta de Guillermo IX (duque de Aquitania) y posteriormente reina de Francia por casarse con Luis VII, más adelante divorciada de éste y casada con Enrique II quien la convirtió en reina de Inglaterra, y fue una de las primeras mujeres trovadoras. Por último, encontramos a María la Balteira, trovadora gallega destacada por ser la mejor soldadera recibiendo pago por su trabajo en la corte de Alfonso X al bailar y cantar. También fue compositora de obras sacras, aunque el tema que más se destacaba en sus letras era el amor, no como un “amor cortés” idealizado e imposible, más bien como algo quizá consumado.

Polifonía social

Hasta aquí se ha analizado la música y sus formas en la Edad Media, sin embargo, la manera en la que se interrelacionan dichas formas con los sectores expuestos en este periodo es la materia de esta investigación. Si bien es cierto que puede notarse en el tipo de música que existía en ese entonces una polarización entre lo litúrgico y lo profano, aunque es preciso reconocer su imbricación, ya que por muy “contrarias” que parezcan estas formas, surgen a partir del mismo principio: el proceso evolutivo de la creación armónica, lírica y poética musical, pues en un primer momento vemos nacer a la música litúrgica de las formas básicas de la música greco-romana, origen del resto de los estilos emergentes de una sociedad capaz de evolucionar culturalmente, dando origen a lo profano; juglares, goliardos y trovadores como los hijos rebeldes de la música litúrgica que contradicen los valores que su madre la iglesia, ha impuesto dentro de la estructura social de la Edad Media, desfogando la necesidad de sentirse humanos más allá del temor a Dios. La música sacra por supuesto expone la devoción cristiana tal como el *Da pacem, Domine*, entre otros, que es un himno base para la composición de la liturgia del siglo VI, basado en los versículos bíblicos 2 Reyes 20: 19, 2 Crónicas 20: 12, 15 y los salmos 72: 6-7, mismo que fue parafraseado por Martín Lutero en 1529, como vemos a continuación, en un fragmento del estribillo:

Da pacem, Domine, in

Diebus nostris

Quia non est alius

Qui pugnet pro nobis

*Nisi tu Deus noster.
Propter Fratres meos et
Próximos meos loquebar
Pacem de te:
Danos paz, señor, en
Nuestro tiempo
Porque no hay otro
Que luche por nosotros
Si no tú, nuestro Dios*

*Por el bien de mis
Hermanos y amigos pedi les
Concedas tu paz.*

Si bien el fragmento anterior corresponde por supuesto a una salmodia en donde se expone la fe que debía estar puesta en el orden de la sociedad y dentro de ella, sus relaciones intersubjetivas, siempre en paz con Dios sin distraerse del anhelo por alcanzar la salvación y el perdón de los pecados. Musicalizando así los salmos y glorificando en sus letras este precepto, es cierto que la música sacra parió hijos que en sus obras expresan los mismos discursos que aluden a la religión y a la divinidad. Sin embargo y como hemos podido revisar, en el caso de los goliardos, clérigos errantes y vagabundos sin límites, esto tenía otra intención:

Si en San Lucas 2: 7-14 leemos que al nacer Jesucristo los ángeles se acercan a cantar “paz en la tierra y en el cielo Buena voluntad para los hombres”, en la *Confessio Goliae* leemos que al morir el poeta embriagándose en la taberna también coros angélicos estarían cantando:

*Meum est propositum in taberna mori,
ut sint vina proxima morientis ori
tunc cantabunt letius angelorum chori:
“Deus sit propitius huic potatori”
Es mi voluntad en una taberna morir,
Y que el vino esté cercano a sus labios de moribundo*

Cuando alegres canten los coros angélicos:

“Sé benigno, oh Dios, con este bebedor”²⁴

Los goliardos en ocasiones refieren ciertos versículos bíblicos para reafirmar su rebeldía y el escándalo de sus versos, sintiendo la realidad humana, lo que es de la carne, como el gusto o el disgusto del amor y demás placeres de la vida. Los Juglares; músicos de origen humilde sin conocimiento musical no se reducen al entretenimiento y diversión, ya que dentro de su espectáculo proyectan la vida real de la sociedad, así como la poesía narrativa y bibliográfica mezclada de la herencia popular no litúrgica que servía para informar, noticias, hechos o hazañas como la del Mío Cid, incluso las noticias del exterior.

Incorporaron las técnicas del canto eclesiástico, dándole forma popular y representando en sus expresiones artísticas el orden social de las clases subalternas, de los marginados, de aquellos que representaban la mayoría, era arte que surgía de ellos para ellos mismos, y dentro de la misma diversión expresada mostraban la realidad a través del espectáculo, con títeres, disfraces, música y animales, envolviendo a la gente en una esfera de colores y sonidos energéticos que dejan ver la vida y el sentir de cualquiera dentro del vulgo, representando hábitos comunes y cotidianos, levantando la moral del ejército o trabajando incluso para la corte, en fin, una forma artística hecha del oficio de muchos.

Y efectivamente, en cada contexto histórico se verá también a la música de los sectores dominantes, en este caso y como ya hemos revisado, la de los trovadores que cumplen ese papel, tocando y componiendo dentro de un mundo mucho menos preocupado por la realidad que encarnó la Edad Media. Es decir, para los nobles, incluso las mismas composiciones de trovadores que escribían sobre sus romances con doncellas, expresando un amor imposible en sus letras, dándose el gran lujo de escribir con más frecuencia del amor, sin realizar necesariamente un arte que pudiera intercambiarse por dinero o comida como los juglares, lo que pareciera confirmar que la vida del artista muchas veces define su obra.

A la par de estas expresiones artísticas musicales que dan a conocer una gran parte de lo que fue la sociedad en la Edad Media, se gestaban conflictos, por ejemplo, entre señores y campesinos por tensiones como el aumento de cobro de tributos en donde no se

²⁴ Tomado de Carmina Burana traducida por Carlos Montemayor, 1992: 15 (autoría anónima de los goliardos).

acostumbraba, usurpación de tierras comunales, construcción de fortalezas desde donde los señores podían atacar, robar y destruir campos ya sembrados y por si no fuera poco, todas estas formas de agresión se daban tanto por la nobleza laica como por aquellos representantes del poder papal, todo esto aún más presente a partir del siglo XIV. Estas acciones no eran más que la expresión de tendencias por centralizar la monarquía, ejercer presión sobre el campesinado que derivaban hacia la reproducción hegemónica de la monárquica, añadiendo a esto que también existieron conflictos entre los consejos populares o burgueses frente a la monarquía y la nobleza que afectaban en gran medida al campesinado. Entre los atropellos que sufrían los campesinos frente a los señores, se cuenta el robo de ganado, violencia contra los productores, entre otras cosas:

Los campesinos reaccionan ante las actitudes abusivas de la nobleza que se agravan en las coyunturas de crisis y depresión. Se trata entonces de una guerra defensiva; se intenta resguardar el orden tradicional y la costumbre cuando son alterados por la clase dirigente” (Lacreu, 1998, p. 104).

Sin embargo los campesinos al protestar expresan y respetan el orden existente identificando de manera subjetiva el papel determinado tanto de los monarcas como de los nobles y el poder que sobre ellos se impone, estas reflexiones no surgen aún de una conciencia de “clase social” reflexiva, de poder reconocerse como tal, sino como gente, pertenecientes de un conjunto colectivo, una comunidad o aldea, cristianos o campesinos, recordando pues el lugar y el papel que se les ha dado dentro de su estructura social con respecto a quién detenta el poder, pues como ya se ha mencionado, en el medievo había un orden político rígido, en donde cada individuo era consciente de su función social, que así mismo imprimía ciertos valores en él. Sin embargo, entre los estragos sociales que caracterizaron a esa época, por ejemplo, hubo grandes rebeliones de pobres y mendicantes que asesinaban a los ricos, siguiendo las palabras y el ejemplo de pobreza de Jesús.

Esto último es muy importante ya que el arte es el hogar de la identidad que surge dentro de este orden, misma que hace referencia a la subjetividad, una identidad individual y colectiva, pues se crea en un mundo social, dentro de lo intersubjetivo. De modo que este discurso que surgía dentro de las relaciones entre sectores sociales en la Edad Media que

afectaban a seres individuales, fue constituyendo redes de sentido cada vez más amplias que pronto se volvieron intersubjetivas, y que parecían ser inconscientes:

Desde un punto de vista sociológico, por lo tanto, toda identidad es construida socialmente. Las identidades individuales se estarían constituyendo, en un sentido social, por los muchos o pocos papeles que el individuo cumple en distintos contextos, lo cual no significa que todos posean la misma significatividad, pero sí que todos están inmersos en el espacio social. Las identidades colectivas también se constituirían desde el espacio de lo social, en la medida en que allí se encuentran, se reconocen, se asumen y se desarrollan ciertas prácticas (Ramírez, 2006, p. 248).

El sentir, el pensar y el vivir ciertos hechos sociales crearon una perspectiva que al final parecía identificable entre unos y otros: conflictos entre campesinos y señores o campesinos y nobles del clero, más la injusticia social, marginación, guerras santas, pestes, y una fe que debía ser común para todos. En fin, experiencia en carne y hueso del panorama social del medievo vertido, por un lado, en la resonante poesía de los goliardos, o sonando como el latido de un corazón agitado en el tambor acompañado por tejoletas, rabel y zanfoña entre bailes, colores y espectáculo; y por otro lado reafirmando la fe que debía ser, sonando al unísono en un Salmo dentro de las frías y oscuras catedrales, consolidando el orden feudal. La música es como el hogar donde se reafirman o se cuestionan los valores de la época, donde se expresa esta idea que existía con respecto al bien o al mal, lo cual rige el resto de las cosas que se palpan día a día, donde se puede expresar un pensamiento que llega a generar identificación colectiva convirtiéndose en parte fundamental de la identidad social de la Edad Media.

Ahí, en donde un trovador plasma el sentimiento de amor por una doncella, sabiendo que esto es imposible y que, sin saber, su pensamiento viaja de reino en reino, de corte en corte por un juglar que canta de memoria la obra escrita por aquel trovador que, sin saber, penetra en el pensamiento de la sociedad, llegando a alguien que identifica la voz de aquel artista detrás de la letra con la suya. O el poema de un goliardo entregado a la vida y a sus placeres que, sin saber, genera una ruptura en el pensamiento de una persona que cree como deber, respetar y acrecentar la entrega y el recato colocados en la fe, permitiéndose cuestionar todo aquello para dejar entrar en él los valores que no deben ser practicados, la moral escandalosa de aquel clérigo errante.

Era una sociedad estamental: “la sociedad es un edificio, donde cada persona, al ocupar su lugar, está a salvo de la novedad radical pero también de la angustia” (Villoro, 1992, p. 21). Dentro de esta lógica social las relaciones intersubjetivas encuadraban las necesidades del sistema feudal, mismo que como hemos podido revisar tenía una estructura jerarquizada con una moral eclesiástica, de manera que todo alrededor debía corresponder al fortalecimiento de este orden, en donde por supuesto la iglesia tenía un papel muy importante.

En este sentido, encontramos una enorme influencia de todo esto sobre las relaciones que se gestaban entre hombre y mujer, por ejemplo. Es claro que en esta época primaba el patriarcado y la misoginia, teniendo la mujer un lugar subordinado, pero aun así valioso dentro de la familia y en la trasmisión de los saberes tradicionales. Y si bien existen documentos en los que se han hecho reflexiones y análisis del papel que jugaba la mujer dentro de las sociedades medievales, la música nos da pista en forma de crónica sobre cómo eran las relaciones entre hombres y mujeres, ejemplo de ello lo encontramos en aquellos poemas escritos por trovadores que hablan sobre el amor cortés, el cual daba la mayor definición de amor en aquel entonces.

Este amor cortés se definía como una emoción violenta de un caballero hacia una dama quien debía ser inalcanzable e imposible para él, ya que los caballeros solían partir para luchar en las cruzadas, y algunos de los temas que imperaban en la poesía y la música correspondían a las epopeyas que eran mejor conocidas como *Cantares de Gesta*, llevados de voz en voz por los juglares. Los caballeros debían hacerse dignos del amor de la dama, pues en este espacio se crearon ciertos códigos de ética ya que parte de que no se lograra consumir el amor entre estos personajes, radicaba en que las damas muchas veces eran casadas, y para la iglesia por supuesto se trataba de un adulterio que debía ser castigado. Desde esta perspectiva, la dama era vista entonces como una mujer sobre un pedestal inalcanzable.

Lo anterior corresponde al mundo de la nobleza, en donde la música expresa el tipo de vida y las condiciones que se presentan ahí. Sin embargo, la vida desde otro ángulo parece pintar distinto, no solo para las mujeres, sino para el resto del pueblo, pero en el caso de las mujeres, pese a su subordinación, representaban un papel muy importante con respecto a la familia, incluso más que el hombre ya que ellas se encargaban de transmitirle a los hijos la

idea del deber ser en la sociedad, mostrándoles que cada ser humano contenido en aquel espacio debía asumir su lugar con determinados valores para continuar ensamblando el orden medieval.

Gran parte de que todo esto pudiera llevarse a cabo correspondía al poder ideológico que jugaba la iglesia, puesto que para que todo esto pudiera fluir en lo cotidiano era preciso establecer y reconocer a la familia como la institución que permitiera dar buenos resultados por medio de un matrimonio legal y consagrado bajo un concepto religioso fundamental del hombre y la mujer:

Era necesario que esa reproducción se realice bajo un “orden” que fue constituyéndose a través de mecanismos ideológicos, jurídicos y políticos. El varón representaba la unidad; lo masculino, lo unívoco. La mujer era a la vez Eva y María, pecadora y redentora, arpía conyugal y dama cortés. Lo femenino no podía elegir, todas estas facetas se yuxtaponían (Della, 2013, p. 14).

De hecho y como hemos visto, la mujer también formó parte de la producción y reproducción del arte en sí, y no solo en la educación y en la cultura, sino en la agricultura y otras áreas. Tanto en la Edad Media, como en otros contextos históricos, el conjunto de todos los aspectos sociales nos cuenta cómo era una sociedad y gracias a la música puede analizarse desde una perspectiva profunda el carácter intersubjetivo de la sociedad. El discurso implícito y explícito de la política en las formas artísticas permiten observar qué nos puede decir la pintura, la escultura, la poesía y por supuesto la música de la política, la sociedad, la antropología, la psicología, las relaciones entre individuos y éstos con su entorno a través de sus códigos morales y éticos. Si profundizamos todo esto, resulta interesante pensar que la Edad Media, momento histórico en donde existía una polifónica sociedad atada a su papel: ya sea campesino, rey, noble clérigo, dama, juglar, trovador, caballero, soldadera, y demás; con un sistema feudal con la iglesia como centro tonal y principal elemento intelectual, se transformaría en el eco de una historia que tiene continuidad y que representa su espacio, su tiempo, y su ideología, dentro de lo que Luis Villoro llamaría “la figura del mundo”.

Sin embargo, esta figura del mundo que dio paso al mundo moderno estuvo también impulsada por el contra discurso popular que se gestó frente a la ideología social que se impuso en aquel tiempo, es decir estas formas de pensamiento que se daban fuera de la iglesia y el poder, esta contracultura pagana que nunca se subordinó, pese a que los estados feudales

buscaban acotar los valores emergentes de los sectores subalternos con el abuso del poder de emperadores tiranos que finalmente derivarían en el fenómeno moderno de las monarquías absolutas, y las luchas populares medievales, cantadas por los juglares, desembocarían en los ímpetus revolucionarios para acotar el poder y tratar de impedir su abuso.

Capítulo III. La música en la época del Romanticismo

El Romanticismo fue un movimiento cultural iniciado en Europa a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, en Alemania, Francia e Inglaterra, para finalmente extenderse en España, Italia, Rusia y todo el orbe.²⁵ Precedió el combate al Antiguo Régimen de las monarquías absolutas por la Revolución Francesa, lo que define a su contexto como un periodo agitado, lleno de importantes acontecimientos políticos, sociales, culturales e ideológicos. Veremos que entre los intelectuales existe una lucha entre las ideas conservadoras y las ideas de la Ilustración en donde la razón es el punto central del pensamiento, sustituyendo a las ideas religiosas. De manera que entre esta controversia surge el Romanticismo, el cual justamente rechaza las viejas ideas religiosas y conservadoras, pero también niega que la razón se mantenga en el centro de la creación y el pensamiento.

Al instaurarse el imperio de Napoleón Bonaparte, Francia y toda Europa vieron las modificaciones que junto con el ejército este imperio logró en gran parte del territorio de Europa occidental, es decir el imperio francés amplió su territorio extendiendo sus ideales revolucionarios a tal grado que para 1810 el Occidente de Europa estaba ampliamente intervenido, ubicando a Francia en el centro, hasta 1814, año en el que Napoleón vio caer sus tropas y fue derribado del poder. Después de ello siguió la restauración monárquica con los borbones, de Luis XVIII a Carlos X, quien enfrentó el descontento de la burguesía liberal junto con el de las clases populares, manteniendo el poder en manos de los más privilegiados. Carlos fue en 1830 cediendo entonces a Luis Felipe I la corona, quien abdicó también en 1848, lo que dio paso a la Segunda República, a la cual le sucedería el imperio de Napoleón III. No obstante, fue en la Monarquía de Julio en donde se debilitaría el poder de la nobleza al mismo tiempo que iba en ascenso el nuevo régimen de la burguesía, misma que:

[...] contraria a los intereses de la nobleza a la que había arrebatado el poder y sintiéndose desvinculada del pueblo con el que no compartía una forma de vida, se hallaba a su vez auto-segmentada en diversos grupos entre los que, muchas veces, ni siquiera existían ambiciones, intereses, o un estilo de vida en común (Guillén, 2015, p. 9).

²⁵ Es considerado como el primer movimiento de cultura que cubrió el mapa completo de Europa. En la mayoría de las áreas estuvo en su apogeo en el periodo aproximado de 1800 a 1850. Pavón, Emérita Moreno (2007). *Introducción al teatro español durante el Romanticismo. Teoría y actividades para el aula*. Editorial Visión Libros.

Sin embargo, esto no significaba un equilibrio, solo era un cambio de peso entre un lado de la balanza y otro. En cuanto a la clase obrera, seguía estando en las mismas condiciones de precariedad laboral, la diferencia para ellos era una nueva burguesía, los sectores de la sociedad parecían tener cierto descontento y la juventud de ese tiempo lo manifestaba de alguna forma, una parte refugiándose en el ocio dentro de bailes y otros centros de diversión. Sin embargo, había otra parte que apostaba refugiarse en la producción del arte y es aquí donde aparece la música característica de este periodo. El romanticismo tomaba la forma del lugar a donde llegaba, y en el caso de París tomó la forma de libertad y rebeldía que parecían ya estar ancladas en la sangre de los artistas quienes notaban que el arte también sufría afectaciones por los cambios en las estructuras políticas y sociales. Esto significó mucho para el ámbito musical ya que, al ir poco a poco desapareciendo la fuerza de la aristocracia, iban desapareciendo también los sistemas de mecenazgo que se manejaban hasta ese momento en la música (la cual servía a la iglesia y la Corte ligada a un sistema de patronazgo), y a la par de ello la burguesía se hacía cada vez más consciente de su importancia y el poder que generaba en la clase media.

Otro gran acontecimiento que atravesó el romanticismo fue a finales del siglo XVIII con la Revolución Industrial²⁶ en Inglaterra, que para el siglo XIX se desarrolló trayendo consigo el surgimiento de la clase obrera. Si bien este proceso llevó a la prosperidad económica a Inglaterra, Francia y otros países europeos, no era algo generalizado ya que la clase trabajadora padecía los cambios políticos, económicos y sociales entre miseria y desigualdad. Era una nueva sociedad industrial y capitalista que expresaba el privilegio de una clase sobre otra, definiendo las clases sociales en burguesía capitalista y proletariado (campesinado y obreros), además del clero y la aristocracia aun latentes. Los cambios políticos y sociales que cubrieron a la Europa de aquel entonces fueron en gran medida el resultado de la Revolución Francesa, como los enfrentamientos entre la burguesía y el proletariado, la alta burguesía (controladora de la banca, las industrias, el comercio, las tierras y la administración estatal), la clase media o pequeña burguesía en donde encontramos integrados a los profesionales, ingenieros, abogados e intelectuales, además de comerciantes

²⁶ Proceso brusco de cambio entre una economía rural basada fundamentalmente en la agricultura y el comercio a una economía de carácter urbano, industrializada y mecanizada. Chaves Palacio, Julián (2004). "Desarrollo tecnológico en la primera revolución industrial". Revista de Historia 17.

y agricultores, entre otros. Debajo de todo esto, se encontraban artesanos, empleados y pequeños comerciantes a punto de estar cerca del proletariado en donde se incluía a quienes carecían de bienes, identificados también como la clase obrera.

El siglo XIX es considerado como el siglo de las revoluciones: la primera alude a lo político (Revolución francesa que básicamente inicia en 1789 a finales del siglo XVIII y el imperio napoleónico) que, aunque se desvanecieron, dejaron plasmada una idea de libertad. La segunda fue dentro del ámbito económico, que como ya se mencionó tiene que ver con la Revolución Industrial (1760–1860 en su primera parte). La tercera revolución se da en la filosofía y el pensamiento, con Kant quien consolida la filosofía moderna²⁷, que tiene un alcance muy importante en el pensamiento social involucrando, entre otras cosas un pensamiento moral, con una gran importancia en la libertad, la ética de la obligación, y pensamientos que modificaron la estructura social de pensamiento de aquel tiempo. La cuarta revolución podríamos decir que es entonces la revolución romántica (que significó un gran cambio en la creación y sobre todo en las formas de hacer arte). Recordemos también que el año 1848 es muy importante, pues con las insurrecciones populares de ese año se consolida el nacionalismo y el socialismo; también se publica el *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels, de modo que el romanticismo se desarrolla en un contexto de nacionalismos e ideas progresistas.

El Romanticismo y la música

El Romanticismo alude en un primer momento a algo “pintoresco” y se va transformando en Alemania y Francia, y al extenderse en cada lugar de Europa va adoptando sus rasgos. No obstante, definirlo es no es sencillo ya que hasta los mismos románticos no podían hacerlo, aunque sí tiene características comunes como, por ejemplo: predomina la sensibilidad, la imaginación, la pasión, y el rechazo de normas únicas y absolutas para crear. Es un movimiento cultural que surgió en Europa, pero también existió en América Latina en donde tuvo su último momento de esplendor, siendo un paradigma de pensamiento en la producción artística. Una de sus características principales es el subjetivismo, el cual expresa que todo tiene una explicación desde el sujeto. La realidad se percibe desde sí mismo, pero ya no solo

²⁷ La filosofía de Kant, o llamada kantiana se considera la culminación del pensamiento moderno, puesto que entremezcló filosóficamente las tres principales corrientes de esta época: el Racionalismo, el Empirismo y la Ilustración.

desde la razón, sino desde lo emocional. Además, se impone lo individual frente al conjunto de individuos y la comunidad exaltando siempre el sentimiento. Da paso a obras artísticas muy importantes que expresan la preocupación por la emotividad más allá de la forma, lo cual sugiere la oposición a las obras clásicas y estándares de estética, dando paso a una libertad de hacer arte en la que se expresa más lo emocional que lo estrictamente impecable y complejo.

La literatura, la pintura, la escultura, la política y la música se vieron modificadas en su quehacer, esto por supuesto sugiere pensar que todas estas disciplinas se aproximan entre sí, ya que se crean a partir de procesos históricos que viven seres humanos dentro de un entorno asible, y que puede ser interpretado de distintas formas, convirtiéndose en lenguajes propios de los agentes sociales. Es como imaginar un círculo de dibujantes a quienes se les ha colocado en el centro una escultura, pero aun siendo la misma escultura para todos, cada uno la dibujará desde su lugar, su perspectiva y su visión estética. En este caso las diferentes expresiones artísticas son aquel círculo de dibujantes y la escultura tomaría el lugar de la sociedad, vista desde otro ángulo, devuelta y plasmada como cada disciplina sabe y expresa.

Dentro de esta corriente artística se abre una oportunidad de poder rebelarse ante estas inconformidades. También se le da una gran importancia a lo nacional, lo popular, el folclor, y a las respectivas tradiciones, y ve dentro de su historia lo extraordinario, como la Edad Media, que de ninguna manera será obscura para los románticos. Hay un gran entusiasmo por la naturaleza, e incluso por lo oriental, rompiendo los paradigmas y estilos de ese tiempo y transformándolo todo, incluso el sufrimiento, en algo bello y sublime. Otra cualidad muy importante es el nacionalismo como oposición de la singularidad de las culturas populares locales frente a los grandes imperios en decadencia, lo cual fue muy importante en las obras artísticas.

Dentro de este contexto se pueden encontrar importantes músicos que describieron en sus obras cómo era el romanticismo. Entre sonido y partitura expresan lo emocional y la libertad como base fundamental de sus obras. También se identifica el “virtuosismo”, que tiene que ver con su ejecución y composiciones que proyectan al mismo tiempo una descripción de la sociedad de aquel entonces. Sin embargo, es muy importante mencionar que, aunque en el Romanticismo se plantea la idea de que la individualidad, la música, y el arte en su conjunto

se convierten en algo colectivo, de modo que las ideas se interrelacionan, creando redes, en este caso, de un arte particularmente emocional, con más libertad y menos rigurosidad, pero dependiente de las relaciones políticas y sociales de los grupos humanos:

Toda conducta social está pautada. Resulta de una estilización de los comportamientos de una selección de las maneras de actuar, para decantar las que permiten al individuo, o a un grupo humano concreto, presentarse ante sus congéneres de manera adecuada a las reglas de la convivencia (Rodríguez, 2007, p. 134).

Cada músico (como prospector, como investigador social, como bien lo define Adolfo Sánchez Vázquez), nos muestra cómo sonaron su realidad, su sociedad y los conflictos que había en ella. Y parte del enfoque de la pregunta de investigación de esta tesis sugiere cuestionarnos ¿cómo suena cada realidad subjetiva en la música producida por las clases dominantes o las subordinadas? Pero antes de llegar a este punto es preciso mencionar algo importante: la relevancia del clasicismo²⁸ como influencia del romanticismo, pues le dio las bases musicales que permitieron a los músicos posteriores la creación de obras importantes que aún son vigentes en todo sentido.

En el clasicismo se produjo un abandono de los círculos eclesiásticos y palacios para tener gran desarrollo ahora en casas de burgueses haciéndose la música cada vez más pública, pues ya se podía pagar por escuchar a los músicos en salas de concierto. Tenía como principales elementos el equilibrio y la simetría dentro de la armonía, la melodía y el ritmo. El “estilo propio” de la música de aquel tiempo mostró el talento de músicos como Franz Joseph Haydn, considerado el padre de la sinfonía, también los reconocidos Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig Van Beethoven, entre muchos otros que fueron la pauta de las siguientes expresiones musicales, pues fue de ellos de quienes brotaron como flores en el campo, las obras musicales del romanticismo: “la música romántica alcanza su autoridad en virtud de sus impulsos subjetivos y expresivos, adquiere conciencia interna gracias al armazón de un clasicismo musical [...] la música del romanticismo pleno implica forzosamente una dimensión clásica” (Adorno, 2000, p. 76).

²⁸ El clasicismo es un movimiento cultural, estético e intelectual, que tuvo lugar en la Edad Moderna de Occidente (del siglo XVII al XVIII) y que consistió en el deseo de recuperar o retornar a los patrones filosóficos y artísticos de la Antigüedad clásica.

Fuente: <https://concepto.de/clasicismo/#ixzz7sDYerQxA>

Se abre el acceso a la clase media dentro de las salas de concierto y teatros para oír música, lo cual anteriormente solo era exclusivo para la aristocracia en los palacios y para el clero. Esto permitió que se generaran más ingresos para los autores y los músicos. Se crean las grandes salas de concierto en muchos lugares de Europa, lo cual muestra un gran cambio tanto del aspecto de las ciudades y los hábitos culturales que venían dejando atrás las viejas formas incluso de disfrutar la música. El ambiente en el que ésta se desarrolló cambió tanto en el pensamiento, como en el aprendizaje e incluso las relaciones laborales del medio. Por ejemplo, aquellos mecenas que se vieron beneficiados por el talento de músicos como Bach, Mozart y Haydn por ejemplo, resultaron afectados por la inflación y las guerras, afectando incluso a la aristocracia y por consiguiente a los músicos dentro de estos ambientes, quienes comenzaron a trabajar por cuenta propia dando paso a los músicos independientes, al caer todo esto por los cambios que experimentaba la sociedad, las pequeñas burguesías de clase media fueron aumentando, convirtiéndose en importantes semilleros de creadores:

Por consiguiente, la práctica musical en este grupo social experimentó un auge sin parangón. En bastantes hogares fue entendida como una válvula de escape a las tensiones de la vida cotidiana. En otros fue plasmada como un mero pasatiempo o signo de estatus. Y en varios fue concebida como un modo de ganarse la vida, ahora sí, honradamente [fue en estos años cuando nacieron los primeros grandes virtuosos, como Paganini] (Rhalizani, 2020, p. 111).

De modo que a finales del siglo XVIII cambió el sistema de trabajo de los músicos, que tenían la tutela de la iglesia y la aristocracia, y que bajo el sistema de mecenazgo vieron surgir a grandes compositores. A partir de estos cambios los músicos experimentaron grandes cambios, como por ejemplo el mercado en vísperas del desarrollo de la industria que permitiría la producción de sus obras, otro cambio fue el tocar para muchas más personas en grandes auditorios y salas de concierto, todo esto ejercido bajo su propia autonomía, que denota el desarrollo del virtuosismo que engendró a grandes solistas, que frente a toda una orquesta o conjunto de individuos, resaltaban con su imponente imagen frente al público, mostrando de alguna manera al individuo por encima de la comunidad.

No obstante, fue una época en donde el talento de los músicos les permitía tocar en salas de concierto como conservatorios, además de tener ingresos adicionales instruyendo alumnos que quisieran desarrollar sus habilidades. Esto comenzaba a generar diferencias entre unos músicos y otros: aquellos que podían pagar para lograr un nivel más alto y aquellos

músicos humildes que si bien tenían la oportunidad de acceder a diversas actividades laborales para músicos, eran hechos a un lado frente al talento de otros músicos que posteriormente se consideraban virtuosos al desarrollar más su técnica. No era lo mismo un músico que trabajaba en una orquesta que un tipo de músicos que componía obras de larga duración, con cierto nivel de técnica, profundidad y complejidad que incluso comenzaba a formarse en los nuevos *Conservatorios de música*, lo cual marcaba una gran diferencia para conseguir trabajo. El músico solista, interprete de grandes obras orquestales, libretos y otras grandes producciones, reflejaba un cambio muy importante en el sistema de valores de la sociedad, exponiendo a un *Héroe-solista*, producto de un cambio dentro de las relaciones sociales como son la crítica de las ideas religiosas, la idea del progreso, la individualidad, los cánones de tradición practicados hasta ese momento, entre otros: “el individuo en posesión de todas sus facultades interpretativas como exponente de la ruptura del sistema de valores tradicional y la idea del individuo como componente de una comunidad” (Arroyo, 1991, p. 5).

Fue un periodo muy importante para formas musicales como: el *Nocturno* el cual mantiene su inspiración en la noche, puede ser vocal o instrumental, con una estructura libre. Cuenta además con el recurso principalmente emocional incluso más que el técnico en su interpretación y composición, y fue perfeccionado en el romanticismo por Chopin, Liszt o Schumann. El *Preludio*, por ejemplo, no tiene una forma específica y es generalmente breve (algunos de los más majestuosos los encontramos en músicos como Chopin, Debussy, Rachmaninov, entre otros). La *Mazurca* fue una danza polaca normalmente compuesta en un compás de 3/4, acentuando siempre el tercer tiempo, generando una sonoridad muy particular, se convirtió en una danza popular, Chopin fue el principal precursor.

El *Vals*, por ejemplo, a diferencia de la *Mazurca* acentúa su muy conocido compás de 3/4 en el primer tiempo, puede ser lento o rápido, considerado como un baile de salón, esta forma musical al surgir generó una gran polémica considerándose como inmoral, de modo que en el año de 1833 se publicó en un manual británico que no debía ser bailado por señoritas, solamente por mujeres casadas por mantener una postura cerrada entre pareja a la hora de bailar (Queralt, 2020); a comienzos del agitado Siglo XIX el vals parecía ser la expresión vigorosa de la juventud, y generaba una gran sensación de libertad en donde se podía dar vueltas y vueltas en un mar de exaltación de emociones. De modo que a mediados

del siglo el género por excelencia era la gran música de salón teniendo como grandes exponentes a Johann Strauss con piezas importantes como *El Danubio Azul*.

Otra forma musical importante en aquel momento fue el *Capricho* el cual rompe con todas las reglas establecidas hasta entonces teniendo un carácter libre y vivo tal como puede apreciarse en los caprichos de Paganini o Chaikovski con su capricho italiano compuesto en 1880. La *Polonesa*, por ejemplo, es una danza polaca generalmente escrita en un compás de 3/4 con un movimiento rítmico moderado, y al igual que otras formas musicales ya expuestas, se pueden encontrar las que compuso Chopin entre las más reconocidas. El *Lied*, que en alemán significa canción, era muy importante entre los grandes músicos de este periodo ya que se trata de una obra escrita sobre un texto poético, y en el romanticismo Schubert y Schumann fueron los más destacados además de Brahms.

Además de estas formas musicales, también es muy importante resaltar la importancia el *Poema Sinfónico*, el cual es una obra orquestal basada en una obra literaria, Su mayor exponente fue Franz Liszt. Otra forma no menos importante fue la *Opera* la cual es una representación dramática cantada por músicos expertos acompañados de una orquesta sinfónica, a veces con coros y ballet. La *Opereta* también fue importante, sin embargo, tenía un carácter ligero con dinámicas distintas como, los números musicales intercalados, cantada en el idioma del lugar en donde se presentase, un ejemplo de esto fue *La Viuda Alegre*, *El Encanto de un Vals*, entre otros. La *Zarzuela* de origen español también tuvo un papel importante pues es un tipo de teatro musical en donde se canta un idioma nativo, se alterna la voz o la palabra junto con la dotación instrumental.

Nota y partitura: otro campo de batalla

Dentro de las características musicales ya mencionadas es en donde se desenvuelven obras que hasta la fecha siguen considerándose importantes para el estudio musical, y es la forma que toma el discurso de los agentes sociales de aquel tiempo. Dentro del romanticismo se nota la seriedad emocional con la que se componía, esto se escucha en cada obra, en cada nota, en cada partitura de aquellos músicos virtuosos.

Ludwig Van Beethoven fue el último clásico y el primer romántico, considerado el más grande exponente de la época ya que su obra es un legado para la humanidad. Él dirigió su discurso a las generaciones futuras en dos aspectos: el primero tiene que ver con la

dificultad que exigía el interpretar sus obras, los músicos de aquel tiempo debían tener una gran habilidad para tocarla; el segundo aspecto alude al mensaje de posteridad que hacía referencia a la Revolución Francesa, en donde hubo un periodo de oratoria con personajes como Dantón o Robespierre en la *Convención Revolucionaria*, donde no se hablaba sólo para la asamblea ahí presente, sino para el mundo y la posteridad. El discurso de este tipo de oradores tenía una secuencia perfectamente estructurada, y es sorprendente ver que tal estructura está plasmada en la música de Beethoven, música que contiene un motivo melódico (discurso) interesante, el cual se desarrolla a lo largo de la obra para después volver a él de manera obsesiva, una y otra vez y dar fin a la obra.

Si bien su vida es de suma importancia, lo que en este trabajo me interesa abordar tiene que ver con lo que hay en su discurso musical y qué puede decirnos sobre su época, pues vivió la coyuntura entre un movimiento musical y otro, es decir, el fin del clasicismo y comienzo del romanticismo, experimentando los cambios de su agitado contexto histórico. Su música exige poner cuidado y atención. Su forma de interpretar retaba las formas convencionales de tocar música: un uso importante del contrapunto, una gran intensidad dramática y enérgica, melodías con una armonía perfecta y rítmica propias de su personalidad. Además, prolongó la duración de las obras e introdujo nuevos instrumentos a la orquesta. Y es así como dentro de estos elementos encontramos genialidad sonando de principio a fin en sus piezas, pues hay una gran manifestación de ideas.

Expresaba perfectamente cada idea que tenía en la cabeza, como si los instrumentos y cada nota tuvieran voz y color, por ejemplo, en la *Sonata para piano Núm. 8 Patética Opus 13 en Do menor*, expresa resistencia al dolor, bajo la influencia del poeta y dramaturgo Friedrich Schiller, quien expone cómo el ser humano puede resistir el dolor convirtiéndolo en resignación. Puede escucharse la manera en la que inicia la canción, con acordes disonantes, tensos, para proceder a un motivo triste que se detiene por unos segundos y posteriormente... viene una serie de octavas aproximándose al desastre, al dolor que corre cada vez más rápido en cromatismos ascendentes que invitan a volverse loco, y a la fuerte desesperanza que puede sentirse sin poder escapar, para en momentos querer recuperar el aliento, pero vuelve ahora en dieciseisavos cada vez más rápidos, aterrizando nuevamente en aquellos acordes que generan tensión ahora cada vez más graves y más dramáticos (muy de

su estilo) que al final nos hacen sentir tristes dando fin a un ciclo que se repetirá para dejar en claro que la tristeza puede resistirse, y puede sufrirse lo más hermoso.

Pero Beethoven no sólo lograba hacer sentir inmensa tristeza, inmensa alegría, inmenso amor y belleza, sino que describía también su pensamiento social y político como lo hizo con su *Sinfonía Núm. 3*, obra que el compositor comenzó a escribir en el año de 1803 bajo la inspiración que Napoleón Bonaparte había causado en él hasta ese momento. Fuertes acordes que representan el estruendo del cañón y una melodía de finura noble que interpretan los violonchelos más un uso extremo del contrapunto con trompetas y clarinetes, desembocan en una energía tal que generan una obra maestra. Si bien parece ser una obra de sencillos compuestos rítmicos, melódicos y armónicos, el ensamble de todo esto resulta en una pieza perfecta de principio a fin. Beethoven sentía admiración por cada paso que había dado Napoleón, siendo ante sus ojos, como para Hegel y los románticos liberales más que un invasor, un libertador:

De la misma manera que Napoleón revolvió el tablero político europeo y puso en jaque equilibrios y formas de poder consolidadas desde hacía siglos, también la *Tercera Sinfonía* de Beethoven marcó un antes y un después en la historia de la música. Después de ella, la música pasará a pensarse de otra forma, se moverá en horizontes más amplios, se medirá a la historia en otros términos (Russomanno, 2019, párr.3).

Sin embargo, para 1806, año en que se hizo pública la obra, Beethoven había enfurecido tachando el nombre de Napoleón en las partituras pues había decidido autoproclamarse emperador traicionando aquellos ideales de la Revolución Francesa. El pensamiento de Beethoven tenía su germen en los valores éticos que había desarrollado a lo largo de su vida entre los cuales se encontraban las ideas de igualdad y libertad, mismas que él consideraba que podían brindar unidad universal. Tenía sin duda un pensamiento muy ligado a la Ilustración. Estas virtudes por supuesto formaron parte de la concepción que tenía de Napoleón pues admiraba a personajes heroicos que habían logrado trascender a través de sobreponerse a su destino para hacer grandes cosas, como también lo expresó en su ballet *Las criaturas de Prometeo*, quien también desafió a su destino para entregar el fuego a los hombres en contra del decreto divino de Júpiter:

Lo que sugiere que el compositor veía en Napoleón a un Prometeo contemporáneo, capaz de desafiar el orden establecido –la Europa del Antiguo Régimen– para entregar a sus contemporáneos el fuego de la nueva civilización, encarnado en los valores ilustrados y revolucionarios (Russomanno, 2019, párr. 9).

Beethoven decidió entonces nombrar a esta obra como *Heroica*, tal hecho expresa que al igual que su agitado contexto histórico, él encarnaba de la mano de sus valores y su tensión interior, una revolución política plasmada en las partituras de sus obras. Era como si las acciones llevadas a cabo por Napoleón tuvieran en respuesta música, posteriormente compuso su *Sinfonía Núm. 5* en respuesta a la ocupación de Napoleón en Viena (1805). Como si Beethoven entre su dinamismo musical dijera “bajemos al emperador de la tierra”.²⁹

Como ya se ha mencionado, la maduración de su música es coyuntura entre clasicismo y romanticismo y aunque sus obras pertenecientes al clasicismo son indudablemente buenas y exigen mucho de aquellos que lo escuchen, sin embargo, su pensamiento y sus obras posteriores se fueron transformando. Él fue el parteaguas de todo aquello que surgió, fue influencia de los músicos que continuarían aportando y contando los cambios sociales del Siglo XIX. En esta nueva forma de hacer música Beethoven se encontraba en activa composición, con nuevas ideas a tal grado que renegaría del clasicismo musical del que venía. Tal como observó Adorno, Beethoven en un primer momento aparece como el representante de la burguesía para después convertirse en su mayor crítico al descubrir en el clasicismo el engaño total en sus ideales y formas de componer. Era como lo describió Theodor Adorno “el prototipo musical de la burguesía revolucionaria” (Adorno, 1924), con libertad y autonomía estética. De modo que Beethoven fue libre porque encontró las cadenas para romperlas, siempre sutil y elegante, pero ¿cómo respondió a ello? Lo hizo a través de la música tonal, la cual implica que tiene que ver con una forma particular de los elementos armónicos y melódicos que como ya se explicó en el capítulo anterior, implica el orden que lleva por centro una nota a la que hay que volver y no permite huir, no permite perderse. ¿Cómo lo hizo? Alcanzando un uso perfecto de ella, sometiéndola, domándola

²⁹ Tomado del documental “Grandes compositores: Beethoven: https://www.youtube.com/watch?v=z4QRmSsWnJk&list=PLO-e5kdFoMdnKJzwh34jbPD_uIoBSvDqM&index=5&t=1531s

violentamente, criticándola desde sí misma, porque “la tonalidad no era sino el lenguaje de la burguesía donde la expresión solo tiene sentido dentro del sistema” (Sáez, 2011, párr. 23).

En el análisis de Adorno quien respalda entre otros músicos a Beethoven y a Schonberg, se plantea que las disonancias parecen ser desagradables para los burgueses “son como el martillazo en la cabeza de la falsedad escondida y el consiguiente descubrimiento del engaño” (Sáez, 2011, párr. 12) esto es entre otras cosas, porque Adorno ve en la música del clasicismo y romanticismo una mercancía de fácil consumo, digerible, viendo en varios músicos la producción de lo deseable, de aquello que tiene y debe escucharse para presentarse y por supuesto legitimar su posición, inclinándose al hegelianismo: el arte es comprendido bajo el lente de la objetividad (proceso–resultado).

De modo que la crítica de la tonalidad puede remitir a preguntarse si el discurso de Beethoven en este sentido puede tratarse de la política del disfraz que aborda Scott (2000), en la cual de manera oculta existe un espacio para la subversión y la oposición, y la verdad es que puede resultar así, si lo vemos desde la óptica de que casi todas las personas lo ignoraran al no saber a ciencia cierta de armonía. Pero si analizamos sus obras mediante su estudio, se puede ver el cinismo del compositor para expresar el dominio absoluto de la música, dando la apariencia de que lo que está haciendo es lo que se espera encontrar en las obras de esa coyuntura histórica. Sin embargo, resulta ser todo lo contrario: hallar el lenguaje implícito de la subversión y la política, en esta revolución tonal e ideológica ejemplificada por Beethoven maduro, en la acción (conflictos sociales) y reacción (respuesta musical evidente e innegable) que no necesitó ser expresada mediante la palabra, sino en un discurso tonal, armónico y melódico. He aquí el camino que trazó Mozart y siguió Beethoven, mostrando a los próximos compositores que, como ellos, se enfrentaron y enfrentan a una sociedad en constante cambio, en agitaciones políticas sociales, económicas, culturales y por supuesto a un cambio en el sistema de valores.

[El sonido revolucionario detrás de la nueva Ópera de Wagner](#)

El capitalismo con la Revolución industrial generó un cambio en la forma de pensarse del individuo mismo como un ser libre con la capacidad de realizarse como ser autónomo. El Siglo XIX fue una época en la que indudablemente hubo una gran producción en cuanto avances tecnológicos y por tanto una manera nueva de concebir el espacio urbano. Sin

embargo, a estos cambios respondía la sociedad: al liberalismo, la lucha de clases y la industrialización en donde compositores como Richard Wagner veían en el arte una forma de expresión, y en el caso de este reconocido genio, expresaba la angustia que experimentaba en su vida; ¿qué y cómo respondía un músico humilde como Wagner? De hecho, perdió a su padre, abuela, hermana y suegra en las guerras napoleónicas. Inició su carrera musical con poco dinero trabajando como director de orquesta en Francia y Alemania con lo cual no cubría sus gastos. De hecho, aun casado vivía en la miseria, pero siempre componiendo en gran medida sobre aquello que lo tenía inconforme, como el amor, en el que experimentó la infidelidad de su pareja, como se ve reflejado en su ópera *Der fliegende Holländer* (*El holandés errante*) en donde parece hablarle a su esposa Mina. En este tipo de obras puede analizarse un aspecto de las relaciones sociales, como lo es el amor. Con esta obra revolucionó las temáticas de aquel tiempo en donde trata un tema legendario, el buque fantasma, en lugar de un tema histórico mostrando un nuevo concepto de ópera. Sin embargo, Wagner como muchos otros músicos, no solo expresaba en sus obras este tipo de temas, como ya vimos en el caso de Beethoven, sino que también hacía notar su postura frente a los conflictos sociales y políticos.

En 1848 Marx y Engels redactan el *Manifiesto Comunista* en un ambiente revolucionario que sacudía Europa y en donde por supuesto Alemania deseaba la unidad al estar fragmentada en 39 estados, por lo que Wagner al ser nacionalista se mantiene activo frente a las movilizaciones sociales. Ejemplo de esto fue su participación en la revolución de *Dresden*, la cual se proponía convertir a la Alemania de aquel tiempo en un Estado nacional. Wagner participó ya que creía que la revolución lo acercaba a sus ideales radicales dentro de sus metas artísticas, justo en el momento en el que el gobierno de Sajonia envió tropas, lo cual hizo enfurecer a los revolucionarios. Bakunin, el teórico anarquista, organizó movilizaciones armadas y barricadas en donde Wagner subió a los campanarios para vigilar al ejército prusiano. Sin embargo, éstos entraron y comenzaron a hacer arrestos y cometer represiones por lo que Wagner tuvo que huir a Zúrich en donde se vio cada vez más decepcionado de la realidad que le tocaba vivir.

Esto también se muestra en su obra artística, criticando a la sociedad hasta en la forma de hacer arte de aquel tiempo, con cuatro tratados que cuestionan la ópera tradicional que

expresaba hasta aquel momento fuertes argumentos³⁰. Sin embargo, Wagner agregó y completó más a este género musical proponiendo entonces lo que se conoce como *Gesamtkunstwerk*, es decir la “obra de arte total” en donde todas las artes serviles a la literatura dramática se juntan para crear obras colosales, siendo un trabajo artístico idealista y futurista: la música, la poesía, danza y artes visuales en una sola obra. Esta nueva propuesta iba más allá de todo aquello que servía para entretener a la burguesía y a una sociedad capitalista inclinada por el consumismo.

Sin embargo, Wagner era el músico que reunía en sí el arquetipo germánico en el arte. Hitler, por ejemplo, utilizó su música para legitimarse y expresar con libertad sus ideas antisemitas ya que el compositor creía que los judíos eran responsables de todo lo mediocre que pudiera ser el arte alemán. Su música fue un símbolo del Nazismo y el antisemitismo, que formaba parte del pensamiento de Wagner, quien creía que la raza humana debía enaltecer a los alemanes, criticaba el capitalismo burgués y su moral, una moral occidental influenciada en gran medida por la religión, por los mandamientos: “no matarás, no odiarás, no desearás a la mujer de tu prójimo”. Todo aquello resultaba para la vida de Wagner algo insostenible, pues su relación matrimonial había fracasado y él había tenido fuertes emociones dentro de amores prohibidos, lo cual aparecía en su discurso artístico, como en *Tristán e Isolda*, basada en el pensamiento de Schopenhauer, que sostenía que la conducta humana era gobernada además del intelecto, por impulsos humanos tales como la ambición, el amor, el odio, el deseo sexual y la libertad de desembocar todo esto hacia la muerte misma.

El unísono de un pueblo

Otro ejemplo importante durante este Siglo XIX puede localizarse en Italia con Giuseppe Verdi, quien representó en su obra la ideología de todo un pueblo, ya que acompañó las revoluciones liberales convirtiéndose en símbolo del proceso de unificación de Italia en el llamado *Risorgimento*. Este músico es muy importante, incluso para ejemplo de los músicos del futuro ya que una de las preguntas que algunos músicos nos hacemos es ¿hasta qué punto puede tu música convocar la conmoción de un pueblo? Y en este sentido la obra de Verdi convocaba a los italianos a sobreponerse a las dificultades colectivas como un pueblo

³⁰ Consultado en el documental “Grandes compositores: Wagner en: https://www.youtube.com/watch?v=-MpWw1mNSH4&list=PLO-e5kdFoMdNkKJzwh34jbPD_uIoBSvDqM&index=6

valeroso y revolucionario. Su expresión en la música estuvo teñida de patriotismo y de los anhelos de libertad que tenía su pueblo.

La llegada del libreto de *Nabucco*, escrito por el poeta Temistocle Solera, a las manos del compositor fue una gran motivación para él. Esta obra expresaba el padecimiento del pueblo judío a causa del tirano Nabucodonosor, de modo que “el pueblo judío no era otro que el italiano, y Nabucodonosor un símbolo de la tiranía del imperio austríaco” (Palau, 2013, párr. 6). La obra tenía como coro el verso –*Oh mia patria si bella e perduta*– fue estrenada en el teatro La Scala de Milán logrando un éxito rotundo. *Nabucco* exaltó el ferviente patriotismo de la gente, convirtiéndose en un himno oficial para los revolucionarios, de manera que este compositor fue en vida muy admirado por la importancia de su obra.

Esto llevó a Verdi a adquirir por sí mismo una responsabilidad social, lo cual provocó la censura a su ópera *I Lombardi alla prima crociata*, en donde buscó satisfacer los ideales del pueblo italiano que volvía a estremecerse con los versos del poeta Tomasso Grossi y el libreto de Solera. El 11 de febrero de 1843 los aplausos del público mostraban nuevamente la identificación que sentía la gente con versos como: “*La Santa Terra oggi nostra sarà*” (Hoy la Tierra Santa será nuestra).

Ahora bien ¿por qué habría de ser censurada *I Lombardi*? Si bien es cierto que parte de su polémica tenía qué ver en gran medida por los temas políticos expresados en sus obras, *I Lombardi también* abordó temas religiosos que causaron problemas al arzobispo de Milán a quien le pareció que la representación del bautismo era sacrilegio, comunicando a la policía y pidiendo que se modificaran algunos versos a lo que Verdi se negó por completo. Sin embargo, aquí no paró de seguir musicalizando libretos de este tipo, pues para 1867 se destaca *Don Carlos*, obra con la cual se muestra una furiosa crítica anticlerical: “una magnífica escena entre dos tesituras de bajo, un malo, Felipe II; y otro malísimo, el Gran inquisidor” (Palau, 2013, párr. 12) presentando a la iglesia como una máquina detentadora de poder, cruel y ambiciosa. Fue recriminado por ello y por señalar que los Estados Pontificios impedían la plena unificación de Italia.

La música: el discurso que sostiene las voces de una sociedad fragmentada

La música es un lenguaje significativo muy importante y muchos músicos desde tiempo atrás han sido conscientes del papel que como compositores e intérpretes estaban desempeñando,

vinculando mensajes entre ellos y la sociedad, así como de ésta con el orden político y cultural de su entorno. Y como se ha intentado describir, además de los sentimientos nacionalistas, emocionales y de furia, también se expresaba la idea de la ciudad que en un periodo de coyuntura se encontraba en plena transformación, en el paso de un mundo rural al urbano, que representaba el progreso. Esto entre otras cosas genera ciertas condiciones en la sociedad como las necesidades, los sentimientos y las cualidades de las relaciones sociales que se establecen entre los sectores dominantes y los sectores oprimidos, a lo cual responde la música. De esto se desprende el análisis que remite a que la música finalmente es un producto que surge a partir de todo esto, un producto social moldeado a través de estos parámetros.

Generalmente son las clases dominantes las que han apoyado el desarrollo de la música, como en el sistema de mecenazgo que experimentaron muchos músicos en este periodo de coyuntura, y sin el cual quizá muchos de ellos no habrían podido ser escuchados; y a la vez estas clases dominantes también han intentado siempre invalidar ciertas manifestaciones culturales.

Lo anterior se hizo aún más evidente con el capitalismo que trajo consigo un cambio en el sistema de valores y en cómo se vivía ahora en una sociedad urbanizada con el progreso como premisa, donde se afirma la superioridad de la vida urbana sobre la rural. Es por ello que mucha de la música creada en ese entonces tenía el interés de complacer los oídos de la burguesía como una cuestión de “culto”, así como el hecho de transmitir mediante ella un sistema de valores ligado al pensamiento liberal burgués (Arroyo, 1991), haciendo que este público en especial lograra identificarse con la música, ante lo cual Adorno emitió críticas al romanticismo musical, y una de ellas tiene que ver incluso con aquello que se suele llamar “estilo”, ya que para él la limitación de crear música a partir de las exigencias de los momentos históricos (como el hecho de hacer música para complacer a la burguesía) no produce un estilo como tal, al grado que consideraba que la música posterior a la que se fue creando en el romanticismo debía superar el estado individualista del espíritu:

El antagonismo de intereses entre individuos alienados y a la vez encadenados entre sí; [...] se les impide obtener la individuación en vista de la presión reinante, e incluso esgrimen alegremente esta debilidad como virtud. Entre las altisonantes proclamas de un nuevo orden y una nueva unión

que habría triunfado en el espíritu se oculta la justificación de una desesperada debilidad. La superación racionaliza la represión (Adorno, 2000, p. 81).

Músicos como Beethoven lograron tomar las expectativas de aquellos que les pagaban por creer que legitimaban su ideología, y explotar en un nivel sorprendente de técnica todo aquello que se esperaba musicalmente para emitir una crítica que ellos mismos pagaban por oír, no admitiendo una sumisión al estilo de la época. En esto se inscribe también Wagner y por supuesto Arnold Schonberg quien emancipó la disonancia, que como ya se explicó anteriormente altera la ideología musical que de alguna forma gustaba a la burguesía en la búsqueda de legitimar su poder. Es así como preferían aquel discurso de sutiles emociones. Sin embargo, la paradoja de la música de esta época es que sí expresaba los sentimientos más cercanos al amor, nostalgia y belleza aparente, además de mensajes políticos implícitos, muchos de ellos nacionalistas y revolucionarios. Y en esta época en particular vemos el doble papel que juega la música dentro del pensamiento social y que, por supuesto lleva consigo una gran fuerza para cualquiera de los dos casos, siendo un discurso que sostiene las voces de una sociedad fragmentada.

Sin embargo, no se puede perder de vista el hecho de que la burguesía tenía un papel muy importante dentro del arte, y que como se ha señalado, es este sector de la sociedad quien brinda a la música una forma de expandirse y de llegar a una gran cantidad de oídos, pero también de convertir el arte en propiedad privada, negando ese gran privilegio de goce al resto de la sociedad; apropiación privada por medio de la estética. Entonces puede pensarse que si bien la música ha servido para legitimar ciertas posturas e ideologías políticas que mantienen a las clases dominantes en el poder, éstas también devuelven a los compositores-investigadores el poder de mantener su participación activa basada en la responsabilidad crítica y social que han ejercido, ya que finalmente la música, tal como lo menciona Sánchez Vázquez es un producto que se nutre del consumo, y particularmente en el romanticismo, los músicos al desprenderse del sistema de mecenazgo tuvieron que luchar por mostrarle al mundo entero que eran virtuosos, y que además tenían algo importante que decir, ya sea desde el nacionalismo, el amor, el desencanto y desde su vida misma, expresando los cambios de su sociedad.

Sí hubo una forma de dominio mediante la música en varios sentidos dentro de esta época: uno de ellos se expresa en que la burguesía hizo privada la forma de consumo del arte y más aún con la entrada del capitalismo; otra en la apropiación de lo “erudito” para las personas que podían “comprender” a estos músicos. Sin embargo y como ya se expresó, era en las grandes salas de concierto donde los músicos, muchos de ellos subversivos en sus discursos, se mantenían de pie no sólo haciendo lo que “debían hacer”, sino innovando y aportando nuevas formas de escribir y tocar su música.

Otro aspecto importante que permite delinear este capítulo es que la música de este periodo tuvo como ya se mencionó muchas formas o expresiones, es decir: vals, nocturnos, *lied* (poema lírico escrito para voz y piano), sinfonías, sonatas, caprichos y otros más de los cuales muchos eran instrumentales, lo cual dificulta entender que sí existe un discurso político y social muy importante, y es aquí en donde se puede abordar el carácter implícito de la política que se ha analizado en obras como las de Beethoven, mismas que cumplen con su cometido. La música instrumental fue muy importante, desde poder deleitar el espíritu, como poder acercarse al pensamiento y sentimiento del autor que cumplía con las exigencias y demandas de la sociedad, e incluso se plantea que la música instrumental puede expresar incluso más que las palabras, dejando atrás la idea simple de ser entretenimiento o algo que simplemente amenizaba los lugares. Se definió entonces como “música absoluta” la cual logra su reconocimiento en sí misma comparada con la “música programática” que narraba acontecimientos descritos en un programa.

De modo que parece difícil pensar: ¿qué mensajes puede transmitir la música cuando se piensa que es “sólo música”? Y más cuando es instrumental y no nos habla en el lenguaje fonético articulado político que militamos y ocupamos cotidianamente, como si todo tuviera significado siempre y cuando tengamos la posibilidad de comprenderlo con facilidad, colocando a todos esos músicos como Mozart, Beethoven o Chopin en vagos conceptos como “música clásica”, “música erudita”, “música académica”, “música instrumental”, algo que sólo deleita y ayuda a concentrarse en otras cosas, cuando en realidad va más allá de la emotividad, retando al oyente y que además da noticia y pasa revista de su sociedad, y de los cambios históricos que le dieron luz.

Esto sin duda, ha sido debatido incluso por Stravinsky quien aseguró que la música no expresa nada, mientras que Sartre (quien reconoce haber estado en un difícil estado de comprensión ante la música absoluta) responde a esto que sí guarda un sentido, aun no teniendo significado (Sánchez: 2002), pero la música es un lenguaje que no narra con palabras un hecho político y social sino a través de la nota, a través de la armonía, el matiz, la dinámica, la disonancia o asonancia que se asocian con los valores sociales y el contexto del compositor. La música instrumental sí guarda un significado y lleva consigo un fuerte carácter político que está ahí, implícitamente para quien abre la visión a través de los oídos.

Capítulo IV La *Blue note* de nuestra historia

“El jazz habla a favor de la vida. El blues narra la historia de las dificultades de la vida, y si reflexionas por un momento, te darás cuenta de que convierte las más crudas realidades de la vida en música, para así dar una esperanza nueva, una sensación de triunfo... es música de victoria” (Martin Luther King, 1964).

La música, al ser fundamental en el desarrollo cultural y social, ejerce una acción política al producir discursos subversivos que alteran las relaciones entre las clases sociales o las jerarquías determinadas por los grupos poderosos. La música es una expresión de valores colectivos y de interpretaciones del mundo, por lo que también puede constituirse como un discurso de dominación. El *blues* y el *jazz*, por ejemplo, al ser expresiones musicales de las comunidades subalternas han podido romper el orden establecido por determinadas estructuras de dominación social. Ambos géneros musicales surgieron dentro de tensiones entre sectores sociales. Con su creación se ha generado un discurso de libertad, identidad y lucha, dentro de un contexto autoritario y segregacionista que engloba el proceso de vinculación étnica entre los descendientes de los esclavos traídos de África al Norte del continente americano, en un proceso histórico en donde las comunidades musicales de los sectores subordinados han respondido con sus expresiones artísticas.

Es muy lamentable pensar que al sacar negros de África y venderlos aquí, aquello que Dios ha unido al hombre, separa atrevidamente a los hombres, de su país; a los esposos, de sus mujeres; a los padres de sus hijos. Qué horrible es la inmundicia, la mortalidad sino el crimen, de lo que son culpables los barcos, que traen grandes multitudes de estos miserables hombres y mujeres (Moyano, 1988, p. 191).

En el proceso de independencia de Estados Unidos de 1776 y, un siglo después, cuando las comunidades negras fueron liberadas de la esclavitud, ya se perfilaban algunas expresiones artísticas como las musicales que desembocarían más tarde en géneros tales como el *blues* y el *jazz*. En esta música, espacio abstracto y sensible, se manifestaban expresiones político-filosóficas que se escondían en el discurso de rebeldía en contra de la esclavitud, del abuso y la explotación, que había sido integrado en la subjetividad de las

personas por el coraje, la sensibilidad y el entendimiento. Con el fenómeno de la esclavitud, desde el siglo XIX, y el traslado de personas de África a Estados Unidos y otros países, poetas y músicos negros tuvieron un “encuentro político” con la blanquitud. El primer encuentro sería con su propio cuerpo toda vez que se les asignó un lugar en la jerarquía social de acuerdo con su color de piel. Como decíamos en el capítulo primero, los cuerpos son el lugar en donde se origina la creatividad y en donde se recrea la experimentación del mundo exterior que permite la percepción de las realidades y la construcción de culturas, así sea desde aquellos desprovistos de propiedad, de libertad y condicionados a la marginalidad en el nuevo mundo. Todo ello como una respuesta a la violencia ejercida por el sistema colonial eurocéntrico.

A pesar de las condiciones coloniales, las comunidades negras han venido construyendo un universo particular relativo al relato hablado y cantado que se acompaña por una instrumentalización musical. Además, su producción aparece de manera paralela a la vida política, al narrar la realidad de los que viven la exclusión y el oprobio cotidiano. Se trata de comunidades subalternas que producen sus propios símbolos o hacen suyos otros elementos simbólicos que les son ajenos de acuerdo con sus necesidades colectivas, que sirven para construir sus subjetividades y constituyen propuestas alternativas a las de la cultura dominante.

La música negra de finales del siglo XIX y principios del XX, en el Sur de Estados Unidos, expresaba la represión que vivía la población afroamericana empobrecida y discriminada. Logró representar en su lucha un poderoso instrumento de reivindicación, lucha por los derechos civiles y además de ello la visibilidad de las mujeres, que, dentro de la creación del *Blues*, *Jazz*, y toda la música tienen una gran importancia. Además, reflejaba de manera subversiva las condiciones de vida –pobreza, violencia, abusos– de quienes la producían. Se trata de una población afroamericana empobrecida y discriminada que plasmaba su rebeldía en las calles a través de su música. El lenguaje y los códigos de esta vida barrial de violencia también se reproducían en las relaciones domésticas. De modo que el orden establecido irrumpe violentamente en las prácticas sociales de las clases subalternas y la propuesta artística de éstas produce ciertos sentidos, comportamientos, lenguajes y representaciones distintos, que confrontan al sistema.

El proceso por el cual se han proclamado los derechos humanos de los afrodescendientes representa la importancia de su legado histórico, su memoria y los referentes culturales que permitieron fortalecer las bases para la lucha contra la discriminación racial. Lucharon por su reconocimiento y su apuesta amplía un compromiso por la memoria de estas comunidades, quienes lograron ser voz y crónica de los oprimidos. En todo esto se ha conseguido un proceso de recuperación de la memoria colectiva de los pueblos negros a través sus experiencias de vida. Este esfuerzo nos ha permitido conocer su lucha y su legado, pues hoy día mucho de lo que se ha creado y construido (en un primer momento como música afroamericana y después dentro del desarrollo de la música en sí) es a partir de estos cimientos. El discurso de estos géneros musicales creados ahí nos reconstruye diariamente, siendo nuestras influencias y nuestra escuela en la lucha social que nos corresponde en el presente, su música concreta y comunica nuevamente sus alcances y sus logros.

En la cultura negra de los Estados Unidos de América del Norte la música ha sido el principal medio para la construcción de identidades y crear simbologías e imaginarios compartidos que estructuran sus territorios. Al mismo tiempo, expresa los sentimientos de agravio e injusticia con relación a cuestiones raciales o de género que se encuentran en su base. Este proceso puede ser estudiado desde el análisis de la práctica musical, pues ésta funciona como una herramienta de integración estética, ética y política en un determinado ambiente social y comportamental, donde se matizan valores compartidos que operan en un circuito de intensos intercambios entre sonoridades provenientes de su forma de expresarse.

El ejercicio de la otredad³¹ logra la articulación entre música e identidades, vincula territorios al perfil sociocultural definido y comúnmente estereotipado hasta ese momento histórico del afroamericano esclavo, de modo que la circulación de música produce una reacción social, donde estas prácticas musicales son recibidas en contextos ajenos a los de su producción con sentimientos encontrados, recibiendo apoyo mundial, condena, y hasta hoy

³¹ La noción de otredad es habitual en la filosofía, la sociología, la antropología y otras ciencias. Se trata del reconocimiento del *Otro* como un individuo diferente, que no forma parte de la comunidad propia. Fuente: <https://definicion.de/otredad/>

en día interés y curiosidad, sin dejar de lado la normalización del racismo y la servidumbre, y los rechazos e incomodidades atravesados por diversos prejuicios racistas y eurocéntricos.

El proceso musical del *blues* y el *jazz* se suscitó como destilación de la relación con el poder: “filtros raciales, de género y socioeconómicos que pueden actuar para polarizar sectores de la sociedad, marginalizar grupos de personas del poder económico y político central y silenciar voces culturales alternativas u opuestas” (Connel y Gibson, 2003, p.15). Aun así, la importancia de la territorialidad ha definido mucho tanto del género como de la fuerza política o tendencia social. Éstas han actuado como demarcadores importantes de pertenencias, que a su vez promueven y crean conflictos y tensiones sociales de diferentes formas. Los lugares y sus sonoridades establecen conexiones entre valores, ideologías y grupos sociales que interactúan a partir de la experiencia musical, negociando otredades y enfrentamientos éticos, comportamentales, estéticos y morales.

Las fuerzas del poder también se han dividido territorialmente, por lo que el esfuerzo de referenciar geográficamente determinadas sonoridades, valores y conjuntos de ideas es importante. En ambos casos, el conjunto de oposiciones y tensiones producidas por la música encarna maneras de pensar implicadas en el eterno enfrentamiento entre tradición y modernidad, de lo nuevo y lo viejo. El geógrafo Rogerio Haesbaert recalca la importancia del territorio, cómo éste forma una noción de poder que opera tanto en el sentido de dominación física como en el aspecto simbólico. “Cuando asociamos música y territorio, resaltamos esta dimensión política de articulaciones simbólicas en torno a los territorios, accionadas cotidianamente a través de pertenencias y ufanidades, pero también de estigmatizaciones y prejuicios.” (Haesbaert, 2005, p. 674).

Su investigación señala que determinados aspectos sonoros, sociales y políticos producirán una elaboración conflictiva sobre valores y modos de ser de la identidad que vinculaban elementos étnicos con emociones y geografía. De la misma forma, es importante destacar que la práctica musical presenta, en estos casos, la capacidad de explicar tensiones y conflictos de diversos tipos ya sea expresando un tipo de exclusión o bien la esclavitud a partir de su sociedad. Esta acción esencialmente política ocurre a través de la fuerza expresiva de la música como detonante de incomodidades sonoras, estéticas, éticas y sociales.

En este ambiente complejo y de intensas disputas, las prácticas musicales organizadas en torno a etiquetas que identifican géneros, territorios y estilos operan como fuerzas de procesamiento y elaboración identitaria, social y política, generando conflictos y negativas, así como adhesiones y pertenencias. En el caso de un país como EUA., esta diversidad sonora y regional da lugar a un ambiente en el cual las diferencias y separaciones tienden a ser intensas en cuanto al aspecto racial y de otredad. Sin embargo esta misma cacofonía simbólica permite la experiencia de tensiones entre ideas distintas.

The Blue Devil

“Blues is the roots; the rest is the fruits”
(Willie Dixon, 1948).

Mucho se ha escrito sobre la esclavitud, fenómeno intrincado que puede remontarse a la Edad Antigua, con Grecia y la Roma clásica, la Edad Media, la Edad Moderna. En particular desde la llegada de los españoles a América y hasta la guerra de Secesión estadounidense la esclavitud fue un elemento común que marcó y obligó a la reconstrucción cultural de las sociedades negras. El blues como el origen de las cosas que vendrían estuvo marcado por la esclavitud negra en el sur de Estados Unidos. Tras la Revolución de las Trece Colonias, de la cual surgió una nueva nación con la Declaración de Independencia que estableció una confederación con un gobierno representativo en cada estado; en 1787 se promulgó la constitución que rige hasta hoy día y con la que Estados Unidos logró la soberanía al romper lazos con Inglaterra. Sin embargo, esta independencia entre otras cosas dio lugar a una transición económica basada en una disponibilidad enorme de recursos, una fuerte escasez de mano de obra, el establecimiento de grandes plantaciones, así como la implementación de una importante industria que permitiera la transformación de estos recursos. No obstante, tanto la industria como los recursos obtenidos no se distribuían en el territorio de la misma forma, quedando así una división muy marcada entre el Norte industrializado, el cual tiene un clima frío, mientras que el Sur gozaba de excelentes condiciones para la agricultura, la cual se benefició de los esclavos negros que eran secuestrados en África.

La esclavitud de africanos significaba la posibilidad de obtener mano de obra barata que pudiera trabajar las tierras del Sur. Ya desde el siglo XVII comenzaron las exportaciones de esclavos que poco a poco fueron en aumento, lo cual produjo un importante crecimiento económico en Estados Unidos pues los cultivos de tabaco, maíz, algodón y trigo eran

trabajados de manera intensiva por una gran cantidad de personas negras, lo cual mantuvo vivo el negocio de la esclavitud por los siglos XVII y XVIII. Los esclavos al ser secuestrados eran encadenados y encerrados en los barcos, sometidos a las condiciones más insalubres lo cual provocaba un alto grado de mortandad, enfermedad, suicidio y hambre; y al final aquellos que sobrevivían a la ruta transoceánica eran sometidos a la esclavitud:

Desde las primeras importaciones de esclavos en 1637 comenzó a elaborarse todo un sistema de sometimiento de la población negra. Un corpus legislativo, unido a las distintas prácticas socioculturales fue mermando la capacidad de organización de los esclavos hasta reducirlos a simples objetos propiedad de los colonos (Ruíz, 2018, párr. 8).

Una práctica que inicia en Estados Unidos con un barco holandés que transportó unos cuantos africanos a Virginia y dio paso a la institucionalización de la esclavitud, que se convirtió en parte importante del desarrollo económico de este país. Era un negocio que parecía tener gran relevancia económica desde antes, tanto en Europa como en América, de modo que se establecieron rutas marítimas entre estos comerciantes y África. De hecho, la mayor cantidad de esclavos se llevó directo a Brasil en donde prosperó el negocio de las plantaciones de azúcar y donde por supuesto los esclavos ya eran parte importante de la rentabilidad económica.

En Estados Unidos tanto en el Norte como en el Sur había negros trabajando como esclavos, sin embargo, el trabajo entre una región y otra fue muy distinta, y esto se debió a que en el Sur estaba el trabajo realmente duro de las plantaciones, en un territorio que constaba de granjas, zonas boscosas, pantanos, ríos y pequeñas ciudades. Las condiciones de trabajo establecidas en el Norte y el Sur eran distintas ya que el Sur exigía más trabajo duro, no obstante, las condiciones de esclavitud y las leyes eran las mismas. Los esclavos siempre eran sometidos frente a los dueños de las tierras. Todo esto fue estableciéndose durante el siglo XVII cada vez de forma más legal, reconociéndose la esclavitud perpetua sobre todo en el Sur, donde cultural, política y económicamente esta inicua práctica ya era parte del engranaje social.

La demanda europea de algodón se hizo cada vez más fuerte generando más ganancias, pero también más necesidad de mano de obra y por supuesto del sometimiento basado en la precariedad de los esclavos, pues no se les permitía poseer ningún objeto además

de no permitirles que pudieran leer y escribir. Tenían prohibido mirar a los ojos a los blancos, el mentir era algo impensable. Su condición de vida provocó la pérdida de su identidad ya que no podían hablar sus idiomas ni practicar su religión. Estaban lejos de su tierra, de sus costumbres y de todo aquello que conocían, así como de sus prácticas y las formas habituales de hacer música con sus instrumentos.

De modo que fue en este contexto, en este ambiente (que para los esclavos negros estaba entintado de sufrimiento, marginación, esclavitud y tragedia), en donde el blues tuvo su origen, en aquellos caminos del Sur con pequeños poblados y caminos llenos de plantaciones de algodón y granjas donde podía oírse a los esclavos cantar mientras trabajaban, lo cual es conocido como *Work songs* (canciones de trabajo), es decir, cantos de negros que tenían como único instrumento la voz. Estos cantos consistían en llamados de un cantante (la mayoría de las veces un anciano) que emitía una estrofa improvisada y otros esclavos respondían en coro, a veces a lo lejos entre ellos, acompañando su ritmo de trabajo.

En esta práctica se ve el origen de los elementos musicales del blues, como por ejemplo aquella estructura de versos que se compone de una llamada y una respuesta que repite el mismo verso (A y B), también expresa la representación de las formas subjetivas de las raíces africanas dentro del Sur norteamericano, ritmos percutivos y la importancia de la oralidad dentro de la narrativa de sus tribus, de hecho de los *griots* (cantantes africanos que contaban historias, recitando e improvisando) descienden los cantantes de blues. Algo muy similar a las canciones de trabajo eran los *hollers*, cantos a capela que a diferencia de las canciones de trabajo solían escucharse como lamentos solitarios que expresaban la cruda realidad dentro de la esclavitud. Ambos cantos fungían como una forma de crear mediante el único instrumento que tenían que era su voz. No tenían acceso a otros instrumentos pues “los amos desalentaban su uso basado en supuestos metamensajes que contenían los ritos y la cadencia de los sonidos de los instrumentos de cuerda y viento que podían alentar levantamientos colectivos, insurrecciones de los esclavos” (Prada, 2015, p. 18), dichos mensajes parecían ser subversivos y tener una gran importancia entre las comunidades negras.

La identidad africana arrancada a los esclavos formó parte de una reconstrucción que precedió para los descendientes que ahí continuaron sus vidas, en un lugar extraño, lo cual

fue difícil ya que estaban sometidos al sufrimiento y a las jornadas de trabajo, dentro de duras condiciones que de algún modo influyeron en la construcción de su identidad, la cual no sólo era de africanos o norteamericanos, sino de afroamericanos que asimilaron todo aquello que constituía su vida cotidiana para transformarlo en expresión. Otra manifestación importante que tuvo gran influencia en el *blues* fue el *Gospel* o espirituales, producto también de la segregación dentro del ámbito religioso ya que los norteamericanos blancos sentían incomodidad al ver que personas negras asistieran al mismo recinto que ellos. De modo que al surgir las primeras iglesias de negros, surgía también su propia forma de implorar dentro de sus comunidades, las cuales establecieron sus propias sedes sin intervención de los blancos. Sin embargo ¿cómo imploraba la sangre afroamericana bajo la segregación y lejos de las divinidades africanas? Si bien no pudieron conservar tales divinidades sí mezclaron sus formas de implorar junto con aquello que se recibía como cristianismo, creando su propia forma de alabar:

La música religiosa representó para los esclavos una estrategia de contra poder ante la política de los blancos que buscaban cristianizarlos para tener mejor influencia sobre ellos proscribiendo sus creencias y su cultura, para dar paso a un cuerpo de tradiciones culturales y religiosas que de entrada adquirirían categoría de superiores por la simple razón de ser europeas, de provenir de una civilización que pregonaba ser más evolucionada (Prada, 2015, p. 22).

Se les impuso una fe y una religión ajena a ellos, en donde eran vistos como espíritus caídos y condenados, llamándoles incluso como: “*Blue Devil*” (diablo azul) termino que dio origen a la palabra *blues* con la cual se le conoce a este tipo de música y por supuesto se le relaciona con la tristeza. Sin embargo, se produjo una coyuntura muy importante entre lo que intentaban imponer los dominantes y una nueva forma de no solo crear comunidad, sino de hacerse más fuertes, dando paso a una herencia bajo una mezcla cultural que desembocó en los “espirituales” o *gospel*, formas afrocristianas que son parte importante de la música y el arte negro desde los inicios de una nueva cultura que surgió de aquello que intentaron destruir, tomando al cristianismo junto con los cantos africanos para representar la negritud y su cultura.

Sin embargo, esto también fue utilizado por los dueños y capataces ya que creían que el baile y la música hacía menos posible una insurrección de negros, sin ver que la música esgrimía la cultura que intentaron abolir, pero ésta ya se había sembrado como una semilla

para la posteridad, pues la música que vendría después estaría marcada por estos rasgos en los coros y las formas de cantarse.

Otro espacio en donde los negros pudieron reconstruir su cultura fue en la iglesia, pues el Dios que adoraban no era el mismo que adoraban los blancos, pues era un Dios que podía liberar a los esclavos “Cuanto más cerca estaba la iglesia de África, más negro era el Dios [más negro el espíritu]. Cuanto más cerca estaba de la voluntad [y el sentido] de Occidente, más blanco era el Dios, [más blanco era el espíritu adorado]” (Jones, 2018, p. 179), todo aquello que se cantaba en las reuniones religiosas fue un fundamento para la música que venía.

Como ya se mencionó, los cantos tuvieron una gran importancia ya que el primer instrumento que por razones de la esclavitud estaba al alcance de los esclavos era la voz, no obstante, después de la guerra civil, otros instrumentos como la guitarra, armónica y piano, y los instrumentos de las bandas militares, llegaron a manos de estos cantantes quienes comenzaron a tocar a su manera, única y especial. Se produjo una revolución de sonidos dentro de estas comunidades negras y es a partir de este momento que aquellos *bluesman* sin ningún conocimiento sobre estos instrumentos y por supuesto sin conocimiento de cómo debía escribirse una partitura, comenzaron a transmitir todo aquello que hacían con la voz, pero ahora en la guitarra y demás instrumentos mediante técnicas que conocemos ahora como el vibrato, el *bend*, o el *slide*, que se experimentaron primero en la voz y después en la guitarra, generando así un lenguaje auténtico del blues.

De aquí surgieron músicos como Charlie Patton quien tocaba en las plantaciones y tabernas del Misisipi, con quien puede verse en sus interpretaciones una forma innovadora de tocar, pues lo hacía usando sus rodillas o detrás del cuello, elementos que se verían más tarde en el Rock. Otro de los muchos iconos del blues y a quien también se le conoce como el Rey del Blues del Delta fue Robert Johnson, nieto de esclavos nacido en Misisipi, fue muy importante para el desarrollo del blues ya que aportó mucho a las formas musicales vistas en Charlie Patton, Blind Lemon y otros. Evolucionó el estilo sincopado, contrapuntos, modos de afinación de la guitarra e incluso tuvo un gran impacto con la narrativa de sus letras, pues escribía sobre la forma que tomaban las relaciones humanas en aquel entonces, además de aludir entre otras cosas a temas como la sexualidad, la religión, la vida de los vagabundos, y

sentimientos irracionales acompañados de creatividad que aportaba significativamente al blues.

Los procesos identitarios se ven recreados por elementos sociales, políticos, culturales y territoriales que van impactando en el colectivo social, que lleva en sí mismo sueños, deseos, frustraciones, cambios, pensamientos y el deseo de ser libres; un deseo que veían lejos ya que la esclavitud al ser necesaria para la producción económica era legal.

De ser la esclavitud un asunto sin mayor trascendencia cuando se aprobó la Constitución pasó a ser el centro de debate en el norte y el sur a medida que pasaba el tiempo. Cuando fue aprobada la constitución se aceptaba que la esclavitud existía, pero no se le mencionaba en ninguna parte, ni siquiera en la Declaración de Derechos figuraba el derecho a no ser esclavizados, el gobierno federal no estaba autorizado a aprobar ninguna ley relacionada con los esclavos (Prada, 2015, p. 51).

Durante el siglo XIX la esclavitud iba generando cada vez más tensiones entre los estados del Norte y los del Sur, pues por el lado Norte se cuestionaba como inaceptable y éticamente incorrecta la práctica de la esclavitud en una nación que tenía como una de sus premisas la libertad y la democracia. En 1860 fue electo Abraham Lincoln. Existía ya para este entonces una diferencia dentro de la Cámara de Representantes pues el Norte tenía 36 senadores mientras que el Sur 30, de modo que estos últimos al ser minoría y con un presidente que estaba en contra de la esclavitud, veían a ésta próxima a extinguirse, lo cual afectaría la vida de aquellos aristócratas terratenientes que habían anclado a la esclavitud su acomodado estilo de vivir.

Ahora, si bien era cierto que una gran cantidad de personas estaban en contra de la esclavitud, muchos otros, en especial aquellos blancos pobres del Norte sabían que una vez en libertad los negros debían competir contra ellos por el empleo, e incluso consideraban un problema el hecho de tenerlos viviendo cerca de ellos y entre sus comunidades.

La inminente guerra de separación o guerra de los confederados entre los Estados del Norte y los Estados del Sur, que se dio de 1861 a 1865 tenía como pretexto la abolición de la esclavitud, pero lo que parecía más importante para Lincoln era preservar la Unión de todos los estados haciendo lo que fuere para conseguirlo. “La proclama de la abolición, si bien fue una brillante jugada que cambió la vida de los afronorteamericanos, era una brillante jugada

que cambió la percepción que a nivel internacional se tenía de la guerra” (Prada, 2015, p.62). De modo que para 1863 se rubrica *La Proclama de Emancipación* que fue celebrada por el Norte integrando entonces al territorio nacional. De modo que mientras los estados del Sur eran esclavistas, los del Norte eran liberales, lo cual representaba una gran discrepancia frente a la cultura, la política y los marcos religiosos, entre otras cosas.

No obstante que los nacionalistas vencieron a los secesionistas y se logró abolir la esclavitud, ello no condujo inmediatamente a la conquista de los derechos civiles por los negros, del derecho al voto o la defensa de sus garantías como ciudadanos de un Estado, pero sí era un paso trascendente que abría un camino hacia la lucha y los movimientos que se desatarían más tarde en todo el país. Los negros supuestamente eran libres, pero no tenían aún un lugar plenamente asegurado dentro de la vida social y laboral, lo cual los colocó mayoritariamente en las clases bajas y marginales, con graves restricciones en la vida cotidiana, segregación y persecución.

El jazz: discurso y ritmo

El *jazz*, así como el blues involucraron un importante proceso social que tiene que ver con un tipo de reflexión sociocultural sin la cual no podrían ser comprendidos. “La filosofía de la música de los negros es lo más importante, y esta filosofía es sólo parcialmente el resultado de la disposición sociológica de los negros en Estados Unidos” (Jones, 2018, p. 16). No obstante, hay otros aspectos que permiten su comprensión como por ejemplo la psicología impresa en cada nota de su música. El blues y posteriormente el jazz son de los principales registros a los que se puede acudir para comprender el pensamiento de la sociedad negra norteamericana y su cultura, así como todo aquello existente detrás de esta música que permite su comprensión. Las actitudes que dieron vida a la música negra necesitan ser entendidas para saber por qué aquellos músicos tocaban como tocaban, y ese por qué tiene un fundamento político muy importante.

Como ya se ha mencionado, la guerra de secesión trajo consigo cambios importantes para los negros como la declaración de su libertad, y entre los cambios sociales que vinieron después de eso se presentan también nuevos géneros y subgéneros en la música como por ejemplo el Ragtime, que tuvo su origen en Sedalia al sur de Missouri con Scott Joplin como uno de los principales exponentes. Era un estilo musicalmente vinculado con todo aquello

importante de la música europea y pianística como las obras de Chopin o Liszt, pero con el poderoso toque de los negros que lo hacía completamente distinto, popular ahora entre los trabajadores de las vías férreas en territorio norteamericano, era “música blanca tocada a la negra” (Berendt. 1994, p.20). Sin embargo, hubo quienes rompieron con estas primeras formas del *rag* como por ejemplo Jelly Roll Morton, uno de los primeros pianistas e improvisadores más importantes de Nueva Orleans, lugar en el que vibraban distintos tipos de música por los emigrantes que llegaban ahí y las características socioculturales de sus habitantes. En este sentido, el lugar en el que se dice que comenzó gran parte de la producción del jazz, Nueva Orleans, reunía desde las *work songs*, el *gospel*, las canciones populares inglesas, danzas españolas, hasta la música que tocaban las bandas militares, música de iglesia, entre otras que aportaron mucho dentro de la evolución del jazz.

Nueva Orleans fue cuna de una importante cantidad de músicos y vio desarrollarse cada vez más la música negra. No obstante, es importante mencionar que aquí se mezclaban dos tipos de negros, aquellos conocidos como “americanos” descendientes de esclavos, afroamericanos, y “criollos” que llevan en sí mezcla francesa, Esta división es importante ya que además de marcar una discrepancia en las clases, también se veía reflejada en la música, que nos permite analizar la dotación instrumental y las tradiciones culturales de un lugar. Ejemplo de esto es que los criollos utilizaban en su música instrumentos de viento como el clarinete, o la forma en la que se despedían de sus difuntos con música triste (*funerals*), estos elementos se iban mezclando entre las comunidades musicales para dar más forma a la semilla germinada desde las *work songs*, *gospel*, y ritmos europeos, que incluso iban poco a poco modificando la forma en la que se acentuaba la música. De modo que esta expresión musical, desde su origen con las *work songs* hasta los cambios evolutivos que se dieron frente al *Dixieland*, Chicago, el *Swing*, el *bebop*. *Cool bop*, *Hard pop*, para llegar al *Free jazz*, fue pasando por distintas formas tomando de ellas elementos que lo hicieron llegar a lo que hoy conocemos, siempre representando en sí los cambios de la sociedad, de las formas de pensar y de los acontecimientos políticos:

Muchos grandes músicos de jazz han sentido la relación entre el estilo que tocan y la época en que viven. La alegría libre de toda preocupación del *Dixieland* corresponde al periodo previo a la primera Guerra Mundial. En el estilo de Chicago se percibe la intranquilidad de los *roaring twenties*. El estilo de *swing* materializa la seguridad y la estandarización en masa de la vida poco

antes de la segunda Guerra Mundial y, en palabras de Marshall Stearns, el "Love of bigness", el enamoramiento de las dimensiones grandes y cada vez mayores, tan típicamente norteamericano y en el fondo muy humano. El bebop capta el intranquilo nerviosismo de los años cuarenta. El cool jazz expresa buena parte de la resignación de los seres humanos que viven bien, pero que saben que ya se produce la bomba H. El hard bop está lleno de protesta, una protesta que de inmediato se convirtió en conformismo por la moda de la música funk y soul, conduciendo a la manifestación de la protesta, libre de compromisos, frecuentemente violenta del free jazz y finalizando en el jazz de los años setenta, en que se inicia una nueva fase de consolidación, no en el sentido de resignación, sino más bien con la sabiduría dolorosamente adquirida que quiere alcanzar lo posible sin caos y sin auto laceración (Berendt, 1994, p. 15).

El legado de la música negra tuvo efecto también en artistas blancos, quienes intentaron tocar aquello que resonaba fuertemente como discurso de esta sociedad. *Dixieland* fue la primera banda de jazz tocada por blancos que parecían serios al intentar comprender aquella música hecha por los negros. Sin embargo, los músicos blancos no solo querían comprender, sino apropiarse de aquel sonido, y es tal cual como alude Amiri Baraka:

[...] esta apropiación de alguna manera permitió ver la existencia de música norteamericana, pero una música de negros. Esto no quiere decir que debiera ser únicamente tocada por negros para negros, evidentemente existieron músicos blancos comprometidos con su labor en el jazz, pero algo que debe entenderse es que el blues y el jazz son un obsequio de los negros norteamericanos que permite contar una gran parte de la historia de Estados Unidos, lo cual pareció difícil de entender, que el negro había dado al blanco un regalo que debía ser aceptado. El jazz y el negro debieron ser aceptados y reconocidos sin la incidencia de un grupo de blancos que viniera a mostrar la grandiosidad detrás de esta herencia; "el jazz es como un cronista, como un periodista estético de los Estados Unidos" (Jones, 2018, p. 151).

Para haber podido comprender la música negra se debía comprender entonces, que lo que ahí sonaba no era simplemente música de negros, sino música norteamericana, una semilla de los negros dejada como uno de los regalos que debería ser muypreciado en la historia norteamericana. Esto involucra muchas otras cosas más, como por ejemplo el hecho de que el blues y el jazz no eran solo música, sino que eran todo un discurso que involucraba un mundo detrás de él. Eran mucho más que un producto que deba lucir limpio y pulido, sin agresividad y revolución armónica. Las agrupaciones como *Dixieland* parecían tener un sonido más "limpio" que deja atrás su sonido de origen, que se aleja de él, de lo que llaman

“primitivo”, sin embargo, ese alejamiento también deja atrás el sentido que generó esta música que si requiere ser analizada, no sería posible si no es a través de todo un contexto, de toda una filosofía, de todo un abanico de acontecimientos sociales que se transformaron en sonido, en motivos, porque tanto en aquella época como hoy en día nos seguimos preguntando ¿por qué estos músicos negros tocan como tocan? Y lo único que puede dar respuesta a ello son sus razones por las cuales respondieron como a las actitudes de encuentro entre blancos y negros, y no sólo a eso, sino a aquello que corría por su sangre y surgía dentro de un territorio que parecía rechazarlos, a las relaciones intersubjetivas entre unos y otros y al intercambio de valores que se debatían en el día a día.

El arte de los músicos negros fue de poco en poco modificándose y para los años treinta se nombraría swing a un tipo de jazz que tuvo gran éxito entre las masas, que formó grandes orquestas, *big bands* como las de Bennie Moten o Count Basie en donde surgieron muchos aportes del conocido estilo de Chicago (de músicos blancos que aun aportando seguían en el intento de la comprensión de la música negra). Por supuesto era una forma de jazz muy alejada de su origen, en donde además resaltaban los solistas, tanto blancos como negros. Entre ellos se pudo ver a Louis Armstrong. De modo que, al tener gran alcance social, el swing se convirtió en un gran negocio que venía acompañado de publicidad de productos como cigarrillos o ropa femenina, y aquí puede verse otro papel interesante en la música como una acompañante de productos que satisfacían a una sociedad en constante cambio, atenta al “cliché” y a todo aquello que las masas desean oír.

Y en respuesta a todo esto surge entonces el bebop, que al igual que el blues es el comienzo de una gran variedad de música que vino después, y no sólo eso, es una coyuntura entre lo que se estaba tocando y una música construida bajo un discurso igual de serio e importante que el blues, y en donde Leroi Jones encuentra la música emocional y legítimamente más completa que pudo haber emergido en Estados Unidos; el comienzo de la nueva música *Avant-Garde*. El blues y el bebop no se alejaron de los orígenes de la música negra como por ejemplo el swing, que cada vez se hacía más blanco y servil al mercado, mientras que el bebop por ejemplo retomó la importancia de la voz (parte importante de las formas de expresión de los negros), alejándose de la regularización del ritmo y la limpieza melódica.

Algo que es muy importante resaltar es que, al llevar los ritmos a sus orígenes, que, por supuesto dejan ver la importancia percusiva de lo africano, crearon un lenguaje rítmico-melódico muy importante, pues tanto la batería como el bajo tomaron un papel muy representativo en el bebop. Tanto en éste como en la tercera corriente de músicos que siguieron estos pasos *Avant-Garde* se inserta el ritmo (parte fundamental de la música africana) como elemento sustancial en la melodía, característica que se alejaba de la tradición musical europea. ¡Bateristas y bajistas hacían melodías! Lo cual daba una grandeza especial al bebop, ejemplo de ello fueron los estilos de bateristas como Higgins y Blackwell, y una importante referencia en saxofonistas como John Coltrane. Era un espacio musical donde todos podían construir melodías, hacer un gran ritmo y por supuesto dentro de las cuestiones armónicas, también se gozaba de una gran libertad, nada estaba establecido, era música completamente autónoma. Y si bien el blues expresó un marcado proceso de esclavitud, en el bebop los músicos negros estaban siendo libres.

Y tal como nos cuenta Leroi Jones en su obra *Black Music*, la música negra no pudo, no puede y no podrá ser entendida sin comprender las actitudes que le dieron origen. No se puede comprender pasando por alto la filosofía sociocultural de la que emerge, y el bebop surgió a partir de una necesidad y una reacción frente al swing, con una postura y una actitud que debe entenderse incluso antes de entender al músico mismo que ve el mundo de una manera muy particular dentro de un espacio social que influye en este modo de entender y posteriormente de plasmar y expresar.

Fue en Minton's, un lugar ubicado en la calle 118 en el Hotel Cecil de Nueva York, donde un grupo de jóvenes pobres, desconocidos y con mucho qué decir, se reunían para tocar, hartos del swing. Músicos como Thelonius Monk, Charlie Parker y Kenny Clarke, provocaban tanto a aquellos que iban a escuchar, como al resto de los músicos que ahí se reunían. Ahí, en pleno auge del swing los jóvenes músicos pasaban las noches experimentando e innovando en un mar de emociones que gozaba de plena libertad:

“El bebop también tenía un elemento de protesta social distinto, no sólo en el sentido de que era una música que parecía antagónica e inconformista, sino también porque los músicos eran escandalosamente francos acerca de lo que creían. *Si no te gusta, no escuches*” (Jones, 2018, p. 25).

Músicos tan virtuosos como Billie Holiday, Miles Davis, junto con los ya mencionados como Monk, Parker y Clarke fueron grandes influencias para otros más jóvenes como Cecil Taylor, Archie Shepp, Ornette Coleman, Don Cherry, entre otros. Y lugares como Minton's, el Five Spot, Birdland presenciarían sonidos nuevos e improvisaciones que daban vida a una nueva forma de tocar, con un sentido y un sentimiento único. Era la música negra haciendo comunidades, hablando de las vidas de aquellos negros que encontraron libertad absoluta en su música. Fue una época en donde se desarrolló en gran medida la técnica en el saxofón, el piano, el bajo, la guitarra, batería, y la voz por supuesto retomaría y reforzaría su papel con la esencia del *gospel* y las *work songs* haciendo énfasis en su origen.

Artistas como Sonny Rollins, Roy Haynes y John Coltrane son músicos muy representativos de su época, con sonidos innovadores e improvisaciones que como ya se mencionó, eran influencia de los músicos más jóvenes. Sin embargo, algo muy importante que debe resaltarse cuando se dice que esta música fue innovadora, es que, aunque los jóvenes músicos que tenían como referencia a los músicos más virtuosos jamás pretendieron sonar como ellos, esto generaba una gran variedad de expresiones dentro de estas comunidades musicales. No había dos músicos que sonaran igual, siempre aprendiendo entre ellos, pero con necesidades de expresión completamente distintas, viviendo cosas distintas, en una sociedad que comparte valores, códigos de comportamiento y de ver dentro de una asociación política estatal, pero siempre asimilada de manera distinta. Sin embargo, puede seguirse estudiando cómo es que fue evolucionando el jazz hasta llegar a la forma en la que hoy lo conocemos, así como toda aquella música que surgió a partir de tal fenómeno. Pero el trabajo que aquí compete es el cómo se relaciona intersubjetivamente este tipo de música con los sectores dominantes y oprimidos, de qué forma, lo cual se puede explorar en el contenido armónico, melódico, en las formas de expresión y todo aquello que expresan las letras, de qué hablan sus canciones. En otras palabras: qué tiene que decir un negro norteamericano y de qué forma. También resultaría muy enriquecedor indagar en cada una de las vidas de cualquiera de los brillantes músicos representantes de cada uno de estos procesos evolutivos de los que se ha hablado. Sin embargo, no alcanzarían las hojas ni las palabras. Cada músico de jazz y de blues tuvieron que enfrentar distintas dificultades, sin las cuales su música no sería la misma.

Un ejemplo de esto fue la cantante de blues Bessie Smith, quien entre sus notas duras y ásperas que parecían estar sumergidas en pena, representaba a un pueblo que había padecido la esclavitud y que aun después de la abolición de esta seguía enfrentándose a la discriminación. Fue una cantante que aun después de haber llegado a la fama volvió a tocar en aquellos lugarcitos en donde se dio a conocer, cerca de la gente. O el caso de Ella Fitzgerald, una mujer de Virginia quien estuvo rodeada de tanta pobreza y desgracia, y fue una de las cantantes más importantes del jazz incluso reconocida como la reina del “Scat”, una técnica basada en la improvisación a partir de palabras o silabas que muchas veces no tienen sentido. Otro muy importante fue John Coltrane quien dentro de su música lleva una fuerte implicación socio histórica como todos los músicos de jazz y blues, esto quiere decir que sus obras no se entienden sin el trasfondo que les dio origen.

Sin embargo, el jazz en sí mismo resulta difícil de interpretar, como una de las piezas más importantes de Coltrane nombrada *Alabama*, donde expresa no sólo con el saxofón, sino con la base musical en su conjunto, el duelo que sintió al saber de la muerte de cuatro niñas negras al explotar una bomba en una iglesia de Birmingham, Alabama. Esto tuvo un impacto tal en el compositor que hizo una canción de una manera emocionalmente hermosa en la cual expresaba su sentir. Músicos contando la realidad en la que viven: Coltrane, “con su música exploró el lugar que al hombre, infinito e incesante ser espiritual, se le ha regalado en el espacio y en el cosmos” (Ciria, 2019, p. 165). O el caso de Duke Ellington, quien estaba orgulloso de su color de piel teniendo como temas principales en sus canciones historias de vida de los negros norteamericanos. Fue uno de los más representativos del jazz que si bien tenía la idea de reconocer la belleza de ser un negro norteamericano, seguía expresando en su música las raíces del jazz, siendo representante del *jungle style* (ritmo de la selva), entre otros estilos. Muchos críticos blancos emitieron críticas que afirmaban que la música de Ellington estaba muy próxima a parecer europea, asociándola con la “perfección” de la misma. Pero ni el jazz quiere ser como la música europea ni viceversa, cada una es el reflejo de su entorno, hecha por personas en un contexto completamente diferente. El jazz se tiñe de negro, un negro aguerrido, poderoso y único como la esencia de cada uno de estos músicos de los cuales se podría indefinidamente seguir escribiendo.

Sin embargo y a propósito de las diferencias entre la música europea tradicional y el jazz, es importante resaltar que tienen una gran importancia no en cuestión de qué tipo de

música es mejor que la otra, sino que estas diferencias definen a cada una y exponen a la sociedad de la que emergieron. Esto es muy importante ya que al tener presente los elementos que definen el jazz, se puede analizar su carácter intersubjetivo con respecto a la expresión de los oprimidos. Y como se ha podido estudiar en el capítulo anterior, la música de Europa tenía como uno de sus elementos primordiales cierta estética, cierta belleza, un discurso perfectamente hilado mediante la técnica producto de aquella sociedad. En cambio, en el blues y el jazz se da énfasis al discurso, esto no quiere decir que demerite la estética, sino que ésta surge a partir de los motivos que impulsan a la composición, pero no es en absoluto la misma estética que la de Europa, sino la estética propiamente del arte negro que no aspira a ser como cualquier otra, en donde “la voz humana se queja y acusa, llora y grita, gime y se lamenta, y los instrumentos son expresivos y volcánicos, sin el filtro de ningún reglamento sonoro, sea cual fuere” (Berendt, 1962, p. 227). Y en ese sentido es catártica y psicossocialmente curativa para un sector que sufre la memoria de la esclavitud y el trauma de la opresión racista.

La música negra no proviene precisamente de una partitura ni de horas y horas de estudio, sino que surge de las experiencias de vida dentro de las comunidades negras. Es sonido agreste de manos y voces que tenían un tipo de expresión único en el mundo, tocando música a partir de lo que estaba en sus medios para hacerla ya sea con la voz o con una guitarra de palo a su alcance, a la cual, sin estudio le sacaron un sonido auténtico.

La experiencia de aquellos esclavos que llegaron a Norteamérica se puede sentir claramente en su música, como por ejemplo el arrastre del tiempo que coloquialmente entre los músicos a la hora de ejecutar un blues se conoce como “echado para atrás”, producto del sonido de arrastre que se escuchaba en las cadenas en sus pies. Ese sonido lento, pesado y firme en su música que hace dentro del blues una sensación que se debate entre el dominio absoluto del tiempo y un mar de emociones lentas, densas y estéticas que no terminan de calmarse, como las olas de tal mar.

La música negra representa la forma de ver y sentir la realidad de los negros que cantan sus vidas, sus historias, sus raíces y la tierra que los vio transformarse. Porque no era lo mismo una obra interpretada por la voz de un negro esclavo sonando a lo lejos en las plantaciones, al eco del *gospel* al interior de una iglesia, o por ejemplo aquel negro que se reconocía libre,

a aquel que emigró hacia el Norte, o finalmente aquellos que sabiéndose libres tuvieron que seguir luchando contra la discriminación, pero también por su reconocimiento dentro de una sociedad que se mueve mediante una estructura política de segregación racial. El reconocimiento de sus raíces era importante, pero también el dónde estaban parados y cuál era la respuesta que daban a todo aquello que los envolvía. Pensemos en las canciones que se componían en los barrios y que explican cómo eran las relaciones amorosas, cómo se soportaba la pobreza y los núcleos familiares.

El arte negro y la resistencia

El arte negro es un espejo de las relaciones sociales que existen dentro del mundo capitalista. Esto quiere decir que la música está ligada a las formas de explotación y opresión del mundo moderno capitalista. Aún declarada la libertad de los negros, han tenido que seguir sosteniendo su lucha. Sin embargo, al igual que la música europea, su música se vio asimilada o neutralizada en un intento de conversión hacia una música de elite, aquello que sólo los “cultos” y “de clase alta” escuchaban.

Esto es muy interesante, ya que la música es también un campo de batalla entre puntos de vista: uno tiene que ver con los motivos de los cuales surge una respuesta frente a los fenómenos sociales, como lo fue el blues y el jazz al haber surgido dentro de un proceso de colonización en donde en un principio intentaron borrar en los negros los registros de sus culturas africanas. Sin embargo, el arte lleva a cabo su propia descolonización, para entonces producir una nueva colonización cultural que solidifica y afirma la identidad de los negros, siendo su música una forma de decir: “aquí estamos, no nos vencieron”. La música presume libertad y lleva a cabo una guerra de pequeñas grandes batallas, que en el blues y el jazz han sido fulgurantes. En la música el dominado adquiere fuerza y genera el momento en el cual se le puede echar encima al colonizador: “[el colonizado] está dominado, pero no domesticado. Está interiorizado, pero no convencido de su inferioridad [...]. No puede decirse que esté inquieto, que esté aterrorizado. En realidad, siempre está presto a abandonar su papel de presa y asumir el de cazador” (Fanon, 1961, p. 19).

Y la música, al estar sujeta a relaciones de masas, de grupos antagónicos, da un gran peso a la legitimidad, es decir a qué grupo social representa, en donde el papel del sector dominante siempre está activo. Ya que, al intentar apropiarse de un tipo de producción cultural, generalmente mantiene al margen la lucha de la que surgió restándole subversión.

En este sentido y como se ha mencionado a lo largo de este trabajo, la música también ha servido como herramienta político-ideológica y el jazz no fue la excepción ya que tuvo un papel importante en la Guerra Fría de los estadounidenses contra la URSS, con músicos negros de jazz como embajadores culturales del ejército norteamericano.

Es por ello por lo que el bebop se impulsó fuertemente reafirmando la lucha de los negros tanto en su discurso como en la forma de tocar. El jazz reclamó libertad, teniendo como una de las principales figuras musicales a Coltrane, quien se inspiró en Martin Luther King al promover los derechos civiles de los negros. El arte de la música negra muestra elementos importantes de resistencia cultural que por supuesto van más allá de fines comerciales, de los cuales no todo es negativo ya que permiten la expansión a gran escala de la música comercial en la cual muchas veces se manifiesta un inaprensible discurso musical de rebeldía.

Este último punto le permitió a Adorno hacer una crítica respecto al jazz, en donde dice que la música al ser introducida a fines mercantiles pierde todo su capital cultural y valor crítico. Si bien, su análisis resulta interesante al inclinarse por la “noción científicista de la música” o “la teoría tradicional de la música”, no logró comprender el verdadero sentido de subversión que esgrime este tipo de música. Esto significa que no comprendió que la música negra está atravesada por relaciones de poder entre clases que esgrimen como parte fundamental el papel de la cultura, misma que expresa cómo funciona la dominación y la lucha de estas clases.

Es aquí donde también es importante resaltar el concepto de hegemonía, que para Gramsci tiene que ver con un consenso social en donde el dominio tiene una justificación bajo cierto consentimiento de los gobernados. En el caso de la música negra se construye una contra hegemonía que se plantea ser expresión de los oprimidos. La música negra es rebelde y va creando su propia cultura, criticando, cuestionando y reaccionando frente a la existencia de ese consenso social, mediante un discurso cultural “no hegemónico que nos remite a las prácticas culturales de las clases trabajadoras o dominadas y a la posibilidad de generar procesos de emancipación o resistencia” (Rodríguez, 2018, p. 9).

La música del negro afroamericano es de lucha, y resiste frente al sistema mercantil que en manos del sector dominante ha tomado y manipulado la cultura para hacerla un producto

de consumo, sin reconocer al genio detrás de la música que era discriminado y ocultado detrás del telón. Y como se ha mencionado, un tipo de intento de apropiación es aquel que tiene que ver con el hecho de que músicos blancos intentaban tocar el jazz como negros, y lo que surgió de ello fue un tipo de música que parecía ser más “limpia” según los críticos de aquel tiempo: eso era realmente, en el sentido de que generalmente no tenía esa fuerza característica del jazz de los negros.

Otra forma de apropiación consiste en llevar esta música a las casas editoriales para publicarla y grabarla sin reconocer a los compositores, sacándoles todo el provecho posible, de modo que el jazz respondía a ello transformándose constantemente. Ejemplo de esto fue el *bebop* frente al *swing*, esperando no ser como todo aquello que las masas escuchaban, diferenciándose del canon estético de consumo. A esto Leonardo Acosta lo define como colonización cultural mediante la apropiación, que en palabras de Rodríguez Vivas:

Es la reelaboración de elementos de música tradicional del mundo en las grandes urbes capitalistas a las lógicas del mercado, para devolver a los pueblos, una vez industrializada su propia imagen cultural, distorsionada en forma de mercado. Esta manipulación se daba en formas que los consumidores podrían no notar” (Rodríguez, 2018, p. 20).

Y cada vez que surgía un acontecimiento político social junto con cambios económicos, ahí comenzaba a hervir la mente del genio atrapado en los cambios sociales, aquel que respondería de cierta forma, con un discurso juicioso y crítico en sí mismo, en este caso los negros que dan paso a toda la música que vino después, aportando a nuestra historia aquella semilla que trasformaría la música para siempre. No sólo eran compositores y brillantes músicos, sino que eran cronistas, intelectuales, investigadores y críticos de su propio entorno quienes en cada nota podían probar la libertad, podían describir a la sociedad, a la juventud, y ese hermoso orgullo negro que componía para la posteridad, que veían en la música el amor absoluto y una forma de descolonizarse desde su trinchera: la música con la que han retado al orden establecido en busca su propio reconocimiento, lo cual en el mismo proceso, como mencionaría Hegel, los ha transformado en seres políticos en ejercicio de su libertad.

Conclusión

A lo largo de esta investigación puede verse que los animales políticos que somos, con virtudes como la palabra articulada y el arte como otra forma de lenguaje, dentro de un Estado, una asociación política, como lo llama Aristóteles, nos encontramos luchando por reconocimiento en nuestras relaciones de intersubjetividad. Dentro de esta sociedad con estructuras de poder profusamente delineadas, se genera un antagonismo de clases entre sectores dominantes y oprimidos. Esto produce una grieta a partir de tensiones sociales, de modo que es en este espacio donde aparece el arte —en este caso la música—, la cual funge como una herramienta utilizada para luchar por dicho reconocimiento, dentro de este choque de subjetividades que representa la ruptura entre clases, pero a la vez genera comunidad dentro de cada sector.

¿De qué manera las relaciones políticas entre los sectores dominantes y oprimidos se han vinculado con los géneros musicales localizados en la Edad Media, el movimiento romántico de Europa durante los siglos XVIII y XIX, y en la música negra de Estados Unidos de Norte América en los siglos XX y XXI? Los valores, la ética, los sentimientos, la noción del bien y el mal, lo justo e injusto, es decir, las distintas subjetividades de los individuos que están conviviendo dentro de las comunidades políticas están en constante intercambio, lo cual, en una sociedad polarizada se expresa aún más y esta confrontación de intersubjetividades se expresa y recrea por supuesto en la creación del arte.

De modo que la música en concreto refleja los sentires, malestares y valores de las asociaciones políticas. Ha constituido como ya se mostró, un discurso, una narrativa y una crónica a través de los tiempos, de los seres humanos. Cada momento en la historia ha tenido su manifestación musical, es decir, se han visto nacer nuevos géneros musicales que cuentan cómo se va transformando la estética de cada época, poniendo a la vista la transformación de los valores de su época, pero sobre todo también, expresa tanto implícita como explícitamente los ideales de la política, ya sea para reafirmarlos o para testificar cómo se destruyen.

La música pues, es el campo de batalla en donde se llevan a cabo guerras ideológicas muy importantes para buscar la hegemonía de los pensamientos, por la búsqueda del reconocimiento o la otredad, pues, como menciona Adolfo Sánchez Vázquez, “la música es una superestructura ideológica” que opera en cada cambio político, religioso y cultural. Es la

voz de todas las subjetividades y también es el arma universal que puede apuntar a ambos lados de forma distinta. Es violenta pero también conciliadora, fija banderas, pero también las destruye. Es estética de guerras, pero también de la paz. Crea, y reconstruye identidad. Es las dos caras de la moneda: pobreza y riqueza, cañones de guerra y banderas de paz, muerte, vida, y todo esto a partir del entramado de sus agentes político-sociales.

Las relaciones intersubjetivas definen la forma en que se mezclan las comunidades políticas y es en esa medida en que la música incide profundamente y juega un papel importante en estas relaciones de intersubjetividad. Es decir, tanto las relaciones políticas inciden en las manifestaciones musicales como estas inciden en las relaciones políticas.

La música ha representado los órdenes sociales, como se vio en la Edad Media con la música litúrgica, la cual expresaba el aspecto religioso presente en todos los ámbitos. La fe era el engrane que movía los valores de aquella sociedad para que alcanzasen la salvación a través del comportamiento y su obediencia, lo cual es un ejemplo de la legitimación del orden político a través también de la música.

Se impuso una forma de interpretación con los cantos gregorianos y se establecieron y completaron conocimientos teóricos para el estudio y escritura musical, esa debía ser la única forma, y toda la música tenía que reiterar los valores que llevaran al camino del cristianismo. Sin embargo, la música operó también en respuesta a todos estos valores impuestos por el orden del poder, pues el otro lado de la moneda era de artistas que escribían al amor, al desamor, a la libertad, al vino y al desborde de las pasiones, como los goliardos y los trovadores, allá, muy lejos de la salvación, siendo los hijos bastardos engendrados por su madre, la música litúrgica (como orden de las cosas), encarnaban la sensualidad, la oscuridad y la plenitud, satirizando las actitudes de la sociedad. Acompañados también del arte de los juglares, un arte callejero que igualmente se burlaba de aquel orden.

Dos tipos de música distintos en una misma época; un tipo de música establecida por el poder y una contracultura pagana, productos de un conjunto de intersubjetividades que peleaban por su reconocimiento, y que no tienen sentido la una sin la otra pues dejan ver ese entramado social tan conflictivo. Ambas aportando avances en el estudio y ejecución musical que después darían a luz a las nuevas corrientes musicales que se aproximaban.

Como ya se ha mencionado, la música es un campo de batalla ideológico. Esto también se expresó claramente en el Romanticismo, donde además puede verse un tipo de música nacionalista y no sólo eso, sino una batalla expresada dentro de la partitura, dentro de la armonía, donde se ve claramente que lo que imponía el orden establecido en épocas como el clasicismo, por ejemplo, era un tipo de música tonal. Si antes había un centro tonal, ahora cualquier nota podía ser el centro. Eso por supuesto incomodó a la burguesía, eran sonidos raros para ella. Cabe mencionar en este punto que desde siempre no hay sector dominante sin el oprimido y viceversa, y de esto hay que estar atentos en la música, ya que gracias al sector dominante se ha podido expandir el arte. Evidentemente el dominio y la opresión también son vías de la producción cultural.

Todo aquello que se va saliendo del orden es símbolo de rebeldía y la música siempre lo ha expresado. Músicos como Mozart lo hicieron bien. Beethoven, por ejemplo, que venía expresando sus ideales nacionalistas decidió romper ese estigma y hacer ruido, literalmente. Cada cambio político es un motivo en la música, y cada motivo en la música engendra también cambios políticos. Los aspectos melódicos, armónicos, rítmicos y la forma en la que se escribe o se va sumando conocimiento, es decir las formas de escribir la música, así como la instrumentalización, son muy importantes, pues expresan los cambios sociales desde lo profundo de los sentimientos y las maneras de sentir, expresan símbolos de transformación, expresan el devenir mismo de la humanidad.

Lo anterior se reflejó en el jazz y en el blues, en donde los afroamericanos se aproximaron a ella primero a partir de su cuerpo, a partir de ese arrastre de cadenas acompañado de voces y sólo eso, de ritmos africanos que experimentaron cambios al llegar a lugar donde se desarrollaría el blues y posteriormente el jazz. Acompañaron su dinamismo en las voces con guitarras y crearon ritmos nuevos, que no tenían referencia alguna más que de su propia raíz cultural.

Se hizo mucho más que solo nuevos ritmos, se irrumpió con el orden establecido de la sociedad, se luchó por salir de la esclavitud y por los derechos de los afrodescendientes. Se luchó por su reconocimiento, y si bien se intentó arrancar su identidad africana, lo que más bien sucedió fue una reconstrucción y construcción de nuevas identidades. Fue de negros afronorteamericanos de quienes se originó la raíz de mucha de la música que hoy se conoce.

Una filosofía extraordinaria que tuvo una incesante batalla por mucho tiempo para poder ser reconocida.

Es música, que como se citó en Leroi Jones, no puede ser comprendida sin las actitudes y los acontecimientos que le dieron origen. Ni este tipo de música ni ninguna otra, ya que surgen a partir de una necesidad, una respuesta a reacciones sociales y políticas que ponen a los “investigadores de la música” en el mejor lugar, y digo mejor porque, aunque desafortunadamente no es el mejor, ni con las condiciones más dignas, desde él los músicos han dado respuesta y expresado de la manera más sublime el sufrimiento y la inconformidad.

Cada fenómeno musical es atravesado por los cambios políticos y por esta lucha de intersubjetividades que conforma el entramado social. Tiene que suceder de esa manera, de lo contrario la música no sería la misma hoy en día. Es el origen de los frutos que ahora gozamos y de los cuales seguimos aprendiendo del pasado para reproducir nuestro presente.

Sin embargo, lo que viene después es un fenómeno muy interesante ya que, los géneros posteriores tampoco fueron aceptados, como el Rock, el Punk y el Hip-Hop, entre otros géneros que también tienen toda una filosofía sociocultural detrás. La música emergente no tiene amigos, pero tiene síntomas de rebeldía y surge a partir de la inconformidad.

Los Goliardos, Mozart, el blues, el rock, el punk, el heavy metal, y otros más fueron rechazados, señalados. Muchos de estos investigadores musicales fueron perseguidos por un ideal, por legitimar lo que creían a partir de sus valores, compartiendo espacio con otras subjetividades que los negaban y que se quisieron imponer sobre ellos.

Actualmente el reggaeton es tachado de inmoral, cuando es música que está dejando ver cómo se transforma su entorno. No va a ser igual a nada porque es la realidad caribeña, mezclada y potencializada por el comercio y la globalización que impulsa una cultura musical, juzgada terriblemente por sus contenidos, porque, según los criterios de estética dominantes, sólo hablan de sexo, cuando los Goliardos hablaban de sus bajas pasiones y Wagner escribía sobre amores prohibidos.

Infinidad de músicos y poetas han hablado de estos temas que siempre han sido expresados, pero no siempre aceptados ni comprendidos. Y esto fue así y seguirá siendo así porque hay intersubjetividades conviviendo en este tejido social, que involucran valores,

moralidades, ideales de amor, de la sexualidad, la estética, la familia, el poder, el bien, el mal. Cada una de estas ideas va cambiando, junto con nosotros, junto con el mundo, y detrás de cada cambio siempre habrá investigadores de la música rebeldes, dispuestos a ser sepultados por sus ideales y por expresarlos, porque éstos sean reconocidos y escuchados.

Esto sin duda invita a preguntarse ¿Qué tiene que decir una investigadora de la música de 27 años, de la Ciudad de México, en pleno siglo XXI? En el lugar desde donde nos toca modificar, transformar, crear, o destruir ¿qué podemos decir o debemos decir? ¿Todo está bien? ¿Cómo se ha transformado el sonido a mi alrededor? ¿Qué puedo aportar?

Si hoy en día se cuestiona hasta las formas de hacer música, todo con instrumentos virtuales, desde la comodidad del hogar frente a una computadora. El cómo se produce y se vende la música es diferente. Es preguntarse ¿qué puedo hacer con estas herramientas? ¿Cómo suena mi realidad sin querer dar pasos hacia atrás añorando el pasado que ya sembró una semilla en mi música, que ya me enseñó? Porque no puedo querer sonar con un órgano del siglo XVII. Sería por supuesto interesante, pero al parecer es ineludible la referencia de lo que está pasando en la actualidad con la música, ¿qué tenemos en nuestra actualidad para hablar de nuestra realidad, de nuestro presente?

Existen mares musicales desbordantes de emociones que se encuentran respondiendo todo esto, desde el R&B contemporáneo, Genero Urbano Latino, Post-Rock, Electropical, New Age, Avant-Rock, Nu Metal, Indie, Lo-fi, música experimental, Rock-funk, Pop-funk, tecno, industrial, entre muchos otros géneros más.

Así como tenemos distintas formas de hacer ciencia, como el caso de esta tesis que no sólo trata de estudiar y ver la vida desde una visión monista sino, a partir de vincular distintas ciencias y formas de hacer conocimiento, busca llegar a un ámbito transdisciplinario que integre distintos conocimientos. Víctor Manuel Toledo lo expresa como si fuera una gran orquestación sinfónica conformada por una variedad instrumental, con distintos colores, notas, alturas, que juntas hacen una obra maestra la cual abre el pensamiento, la imaginación

y finalmente se aproxima cada vez más a la idea de realización del ser humano, para contar la historia a partir de lo que él llama una “orquestación del conocimiento”³².

Hoy en día tenemos a nuestro alcance más elementos para enriquecer el sonido. No todo está inventado y cada género y sus variantes tiene un mundo por contarnos. Historias que no imaginamos. No hay límites para el ritmo, no hay límites para el pensamiento y no hay límites para nuevas formas de relacionarnos unos con otros, nuevas formas de ver, e incluso nuevas formas de hacer política. Así como la música, porque como lo mencioné, detrás de una transformación social hay nuevas formas de expresión, y detrás de eso, una urdimbre de intersubjetividades, generaciones de investigadores de la música con el ritmo y el pensamiento hirviendo en su interior.

³² Tomado del artículo “La interdisciplina y la sinfonía de la ciencia en la Jornada: <https://www.jornada.com.mx/2022/09/20/opinion/017a2pol>

Bibliografía

Introducción

Foucault (2008), *La genealogía del racismo*, Argentina, Altamira.

Platón (1989), *La República* (6ª edición), Editorial Juventud.

Zagal, H. (2019), *La música en Aristóteles*, en Revista de Filosofía Open Insight, Vol. X, núm. 19.

Capítulo I. La relación entre música y política

Amodeo, M (2014), *Origen de la Música como un Rasgo Adaptativo en el Humano*. Revista Argentina de Ciencias del Comportamiento.

Aristóteles (1974), en *La política*. Madrid, España, Colección Austral Espasa-calpe, S.A.

Attali, J (1995), en *Ensayo sobre la economía política de la música*. México, Siglo XXI Editores: <https://cc-catalogo.org/site/pdf/151375546-Attali-Ruidos.pdf>

Buen Abad (2018), *Entre la falsa conciencia y la conciencia de lo falso cómo se las ingenia el capital para convencernos de que el capital por encima de lo humano es lindo*, Blog: <https://www.alainet.org/es/articulo/194796>

Chantal M. (2015), video: *¿Qué es política?* Intervención de Chantal Mouff: <https://www.youtube.com/watch?v=e1gDuIAB5Og>

De la Torre, E. (1998), *Lecturas Históricas mexicanas V tomos en Estudiando historia*, Universidad Nacional Autónoma de la Ciudad de México, México.

García, A. (2019), *La batalla por la música clásica en la segunda Guerra Mundial*, EOM: <https://elordenmundial.com/musica-clasica-arma-segunda-guerra-mundial/>

Gramsci, A (1999), *Los cuadernos de la cárcel*, México, Coedición Ediciones Era, Universidad Autónoma de Puebla.

Hegel, J (1969), en *De lo bello y sus formas (Estética)*. Madrid, España, Colección Austral, Espasa-Calpe, S.A.

Herrera, S (2011), “un acercamiento al estudio y análisis de la relación música-política” en *Música y política entre el ruido y la consonancia*, Ciudad de México, Folios, Publicación de discusión y análisis número 23.

Marroquín, G (2004), *Aspectos generales de la música prehispánica percibidos a través de sus imágenes*, Universidad Autónoma de Nuevo León, México.

Martínez, V. (2015) *Intersubjetividad, interculturalidad y política desde la filosofía para la paz*, España, THÉMATA Revista de filosofía: <https://institucional.us.es/revistas/themata/52/8.%20Vicent%20Marti%CC%81nez.pdf>

Maquiavelo, N. (2014), *El príncipe*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México.

Miranda, M. (1997). “Sobre el oficio del latinoamericanista pláticas y reflexiones” en *Estudios latinoamericanos. Pláticas y reflexiones*. Cubo ediciones Proyectos Culturales “Víctor Jara” – Cine internacional rebelde y cultural, Ciudad de México.

Mithen, S. (2006), *Los cantores neandertales: Los orígenes de la música, el lenguaje, la mente y el cuerpo*, Cambridge: Harvard University Press.

Modonesi, M. (2010) en *Subalternidad, antagonismo, autonomía Marxismo y subjetividad política*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D2985.dir/modonessi2.pdf>

Moncada, F. (1995) *La más sencilla, útil y práctica teoría de la música*. Musical Iberoamericana, Ediciones Framong, Ciudad de México.

Montalvo, J. y Moreira, D. (2016), *El cerebro y la música, Artículo de revisión*. Manabí, Ecuador, Departamento de Ciencias Médicas, sección de Neurología Universidad Técnica de Manabí.

Pareyón, G. (2011), “Música, política y poder en la obra filosófica de Adolfo Sánchez Vázquez” en *Música y política entre el ruido y la consonancia*, Ciudad de México, Folios, Publicación de discusión y análisis número 23.

Sánchez, A. (1979), en *Las ideas estéticas de Marx*. México, Biblioteca Era.

Scott, J (2000), *Los dominados y el arte de resistencia discursos ocultos*. México, Colección problemas de México, Ediciones Era.

Sartori, G. (2002), “La acción inteligentemente llevada” en *La política: lógica y método en las ciencias sociales*. México, fondo de cultura económica.

Villoro, L (1992), en *El pensamiento moderno filosofía del Renacimiento*. Fondo de Cultura Económica El Colegio Nacional, México.

Walter, B. (2003), en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Editorial Ítaca.

Capítulo II. de la Edad Media:

Anderson, P. (2002), *transiciones de la antigüedad al feudalismo*. Siglo XXI Editores. México.

Della, B. (2013), *Relaciones de poder desde la perspectiva de género en la Edad Media*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Isidro (2012), “Los juglares, elemento notable de la cultura medieval” en *Temas para la educación, revista digital para profesores de la enseñanza*:
<https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd8998.pdf>

Lacreu, A. (1998), *Conflictos sociales en Castilla durante los siglos XIV, XV y principios del XVI. Revisión a una tesis historiográfica sobre la lucha de clases*. Instituto de historia antigua y medieval. Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires.

Lambea, M. (2010), *Da Pacem Domine en Aula Música poética (CSIC-IMF)*:
<https://digital.csic.es/bitstream/10261/34011/1/Da%20pacem%20Domine.%20Juan%20Garc%C3%ADa%20de%20Salazar.pdf>

Montemayor, C. (1992), *Carmina Burana*, Editorial Diana, México.

Ramírez, J (2006), *Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social*. Red de revistas científicas de América Latina. Universidad Autónoma Metropolitana. México,

Sánchez, J. (2017), “El arte románico y la sociedad feudal” en *Arte Medieval el arte en la era de la revelación*. Facultad de Estudios Generales.

Sag, L. (2009), *La música en la Edad Media. Enseñanzas profesionales de música*. Granada.

Villoro, L. (1992), *El pensamiento moderno filosofía del Renacimiento*. Fondo de Cultura Económica El Colegio Nacional, México.

Capítulo III. El Romanticismo

Adorno T. (2000) *Clasicismo, Romanticismo, nueva música* en: Monográfico: file:///C:/Users/Luis%20Eduardo/Downloads/clasicismo_adorno_QB_2000.pdf

Arroyo, M. (1991), *La ciudad en la música del siglo XIX. La difusión de imágenes e ideas espaciales*, en Ciencia e ideología en la ciudad, Coloquio interdepartamental, Valencia.

Film and Art [Salvador Govea] (2015), *Grandes compositores: Beethoven*: [\(265\) Grandes Compositores - Beethoven \(En español\) - YouTube](#)

Film and Art [Salvador Govea] (2015), *Grandes compositores: Richard Wagner*: [\(265\) Grandes Compositores: Richard Wagner - Subtítulos en español - YouTube](#)

Guillén, Z. (2015). *Ferenc Liszt y Fryderyk Chopin: el virtuosismo pianístico del París romántico*, Grado en historia del Arte en: <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/2966/Ferenc+Liszt+y+Fryderyk+Chopin+el+virtuosismo+pianistico+del+Paris+romantico.pdf;jsessionid=FA9AC1ECB0677C8F0D96A2B3AC4E0494?sequence=1>

Palau, J. (2013), *Giuseppe Verdi, el ídolo del Risorgimento italiano* en Historia National Geographic, España en: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/giuseppe-verdi-idolo-risorgimento-italiano_7754

Quearalt del Hierro, M. (2020) *El Vals y el escándalo del baile agarrado* en Nacional Geographic: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/vals-y-escandalo-baile-agarrado_12623

Rodríguez, S. (2007), *Cuerpo, gesto y comportamiento en el siglo XVIII en Espacio, tiempo y forma*, Serie VII del Arte, UNED : <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerieVII2007-2008-1006/Documento.pdf>

Rhalizani (2020), *La música en el siglo XIX: su relación con los fenómenos históricos y culturales de la época*, en Historia digital: <file:///C:/Users/Sharo/Downloads/Dialnet-LaMusicaEnElSigloXIX-7191370.pdf>

Russomanno, S. (2019), *Beethoven y la música de la Revolución* en Historia National Geographic, 11: 25, España, en: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/beethoven-y-musica-revolucion_14045

Sáez, D. (2011), *Beethoven. Filosofía de la música. Los apuntes de Adorno sobre Beethoven*, en Director de sinfonía virtual: http://www.sinfoniavirtual.com/libros/019_beethoven_adorno_filosofia_musica.php#:~:text=Para%20Adorno%2C%20Beethoven%20es%20el,incluso%20con%20su%20propia%20m%C3%BAsica.

Capítulo IV. La Blue Note de nuestra historia

Berendt, J (1994), En: *Del Jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock*, México, Fondo de Cultura Económica.

Ciria, A. (2019). “Martin Luther King en la música de John Coltrane” en *El legado de John Coltrane “Paz en la tierra” The legacy of John Coltrane: “Peace on Earth”* En: https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/164175_ciria_12mn.pdf

Connell y Gibson (2003) “*Bandas sonoras: Música popular, identidad y lugar*, Londres, encontrado en: <https://doi.org/10.4324/9780203448397>.

Fanon, F. (1961), En *Los condenados de la tierra*, Paris, Grove Press.

Haesbaert, R. (2005). *La desterritorialización y multiterritorialidad. Anales X Encuentro de Geógrafos de América Latina*. USP. Disponible en http://www.planificacion.geoamerica.org/textos/haesbaert_multi.pdf. (acceso 3/dic/2016).

Jones, L. (2018), En *Black Music Free Jazz y Conciencia Negra 1959 – 1967*, New York, Akashic Books, Caja Negra Editora.

Moyano, A. (1988), “Samuel Sewall: Protesta en contra de la esclavitud (1700)”, En *EUA documentos de su historia socioeconómica I*, Instituto Mora San Juan México.

Prada, H. (2015), En *El nacimiento del Blues en el Sur de los Estados Unidos*, Bogotá D.C, Pontificia Universidad de Ciencias Sociales.

Ruíz, D. (2018), *El sistema esclavista en los Estados Unidos en Historia contemporánea*:
<https://archivoshistoria.com/el-sistema-esclavista-en-los-estados-unidos/>

Rodríguez, D. (2018), *En Jazz, asimilación y resistencia cultural Hacia una teoría crítica de la composición*, Bogotá D.C, Pontificia Universidad Javeriana.

Toledo, V. (2022), *La interdisciplina y la sinfonía de la ciencia en La jornada*, México:
<https://www.jornada.com.mx/2022/09/20/opinion/017a2pol>

