

## **Componiendo la negociación. Música y relaciones internacionales en la historiografía actual**

- AHRENDT, Rebecah; FERRAGUTO, Marc; y MAHIET, Damien (eds.): *Music and Diplomacy. From the Early Modern Era to the Present*, New York, Palgrave Macmillan, 2014. 305 p.
- GIENOW-HECHT, Jessica C. E. (ed.): *Music and International History in the Twentieth Century*, New York / Oxford, Berghahn Books, 2015. 278 p.
- KLEINER, Stephanie: *Staatsaktion im Wunderland. Oper und Festspiel als Medien politischer Repräsentation, 1890-1930*, München, Oldenburg, 2013. 588 p.
- McDANIEL, Cadra Peterson: *American-Soviet Cultural Diplomacy. The Bolshoi Ballet's American Premiere*, Lanham / Boulder / New York / London, Lexington Books, 2015. 294 p.
- TOMPKINS, David G.: *Composing the Party Line: Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, Indiana, Purdue University Press, 2013. 312 p.
- WHITE, Bob W. (ed.): *Music and Globalization: Critical Encounters*, Bloomington, Indiana University Press, 2012. 243 p.

El 25 de diciembre de 1989, pocas semanas después de la caída del Muro de Berlín, el *Konzerthaus* de la ciudad acogió un concierto irrepetible. Millones de afortunados entre asistentes y telespectadores, repartidos por los más de 20 países en que se retransmitió el concierto en directo, sabían que ese día no escucharían una interpretación más de la *Novena* de Beethoven. Hasta el más mínimo detalle había sido calculado para deleitar a la audiencia: la orquesta y el coro estuvieron formados por miembros de diversas agrupaciones de las dos Alemanias y de las cuatro potencias que aún ocupaban suelo berlinés; el texto del poema de Schiller cambió la palabra *Freude* (“alegría”) por *Freiheit* (“libertad”) para la ocasión; y, por si fuera poco, se eligió al director más americano –y más europeo– de la historia de Estados Unidos, Leonard Bernstein, que fallecería a los pocos meses en Nueva York. Profundamente conmovido durante la interpretación, su batuta dirigió al mundo un mensaje de paz, de libertad y de reconciliación; un mensaje lleno, en fin, de “fragmentos” de historia. Porque según declaró el propio Bernstein en una entrevista concedida en 1978, la música tenía como fin último “servir como magnífica cápsula del tiempo... un recuerdo, no, más que eso. Una imagen, un residuo... una encarnación artística de un periodo concreto de la historia”<sup>1</sup>. Nadie dudó aquel día de que la conocida melodía de la –por un día– “oda a la libertad” anunciaba metafóricamente el final inmediato de una era.

La mayor grandeza de la música es su poder para evocar historias pasadas, construir imágenes simbólicas, alentar discursos políticos y crear memorias colectivas. Su imponente atractivo para la investigación constituye, al mismo tiempo, un obstáculo

<sup>1</sup> PEYSER, Joan: *Leonard Bernstein*, London, Bantam Press, 1987, p. 281.

de cara a delimitar y categorizar su campo de estudio, sobre todo teniendo en cuenta el amplio número de actores que se dan cita en la experiencia musical y, de paso, se apropian de los diversos significados y mensajes simbólicos intrínsecos a su esencia.

En efecto, músicos y oyentes intercambian durante el acto de comunicación un “mensaje musical”, universal y accesible sin distinción de clases o nacionalidades. Pero las implicaciones de la música van más allá. De un lado, el compositor plasma en su obra un “mensaje artístico”, que combina a partes iguales su propia existencia y su contexto estético y cultural, llegando hasta nosotros a través de un intérprete que, a su vez, imprime a la pieza su propio sello. Del otro, la música porta un “mensaje político” desde el momento en que las instituciones, privadas o públicas, instrumentalizan la creación y la interpretación musical a fin de satisfacer sus propias expectativas de poder. Los “receptores” de la obra musical completan esta superposición de significados al sumarle sus propias asociaciones imaginativas, con independencia de que se correspondan o no con las intenciones de los demás actores implicados.

Tal y como corroboran, por ejemplo, la convivencia entre músicos israelíes y palestinos de la *West-East Divan Orchestra*, fundada por Daniel Barenboim y Edward Said, o el potencial cultural de Venezuela que la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, dirigida por el aclamado Gustavo Dudamel, extiende en sus giras mundiales, en la práctica musical se condensan múltiples mensajes y percepciones que interactúan simultáneamente. Tanto cuando habla por sí misma como cuando otros hablan por ella, la música se convierte en un vehículo de transmisión cultural multidireccional que permite compatibilizar la libre acción de la imaginación individual y colectiva con un cierto impulso artístico o político. Los actores participantes de dicha experiencia miden sus fuerzas en un proceso de “representación” e “identificación”, en definitiva, de “negociación” de su posicionamiento en su contexto cultural, social o internacional.

Semejantes posibilidades para la investigación histórica han convertido a la música en un objeto histórico abordado desde un nutrido grupo de disciplinas y subdisciplinas científico-sociales. Desde el punto de vista historiográfico, la historia cultural, la historia internacional y la historia global han encontrado recientemente en la música un espacio común de investigación con el que acelerar el diálogo abierto entre ellas desde hace algún tiempo. En este empeño han llamado a la puerta de la historia de la música y de la etnomusicología, que han saludado este acercamiento como consecuencia, a su vez, de su reciente mirada hacia los contextos socioculturales en que se despliega la práctica musical a lo largo de la historia<sup>2</sup>. En este sentido, las seis obras comentadas muestran la tendencia a la convergencia interdisciplinar predominante en la materia, así como la vitalidad de que gozan actualmente los enfoques y las temáticas musicales en el ámbito historiográfico. A pesar de las particularidades propias de cada disciplina, todos estos trabajos han sido concebidos con la vocación compartida de rescatar la influencia de la música en la evolución de los fenómenos y procesos históricos modernos y contemporáneos.

En primer lugar, *Music and Diplomacy. From the Early Modern Era to the Present* (2014) y *Music and International History in the Twentieth Century* (2015) mani-

---

<sup>2</sup> El resultado de esta nueva agenda de investigación queda plasmado en FULCHER, Jane F. (ed.): *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, New York, Oxford University Press, 2011.

fiestan la sintonía de intereses y procedimientos existente entre la musicología y la historia internacional, respectivamente, en el ámbito de la *music diplomacy*. Ésta se define como la dirección de las relaciones internacionales mediante políticas y giras musicales a fin de representar una determinada imagen de quienes las impulsan o de influir en un determinado sector de la opinión pública. Abarca desde la planificación de la “diplomacia pública” por parte de los Estados hasta la capacidad de acción y la recepción de las “embajadas musicales” desempeñadas por los propios intérpretes. De ahí que la *music diplomacy* obligue a los investigadores a moverse en una delgada línea entre la oficialidad y la informalidad, lo que supone un reto historiográfico tan difícil de manejar como necesario de abordar de forma rigurosa<sup>3</sup>. Así lo demuestran ambas obras, aunque cada una ofrece sus propias soluciones.

Por un lado, el objetivo de *Music and Diplomacy*<sup>4</sup>, según señalan Rebecah Ahrendt, Marc Ferraguto y Damien Mahiet en la introducción, es analizar el poder de la música en la conducción de las relaciones internacionales ahondando en las similitudes detectables entre la “práctica musical” y la “práctica diplomática” en tres niveles. En primer lugar, músicos y diplomáticos poseen a su juicio su propio margen de acción con respecto al Estado, así como aptitudes semejantes –“las competencias ocultas, la posibilidad de improvisación y la capacidad de adaptarse rápidamente a situaciones cambiantes son cualidades esenciales para los diplomáticos que [...], como los músicos, improvisan” (p. 6)–. En segundo lugar, ambas *artes* se desenvuelven de forma similar en la arena internacional, donde cumplen sus funciones de “representación”, “mediación” y “negociación”. Precisamente, estas facetas compartidas por la música y la diplomacia sirven a los editores para estructurar, quizá de forma algo forzada, los tres bloques temáticos en que se divide el libro.

Y en tercer lugar, al denotar una camaleónica capacidad de transformación sin ver perturbada su esencia, la práctica de músicos y diplomáticos se presta a perspectivas analíticas de tiempo largo. Por ello, Mahiet, Ferraguto y Ahrendt desean integrar en el relato de la diplomacia musical trabajos que se remontan a los siglos XVII y XVIII, en busca de posibles orígenes de tendencias detectables en épocas más recientes. Los resultados obtenidos permiten apuntar hacia una suerte de diplomacia musical informal que cumplía una función internacional mucho antes de que fuera subsumida en la diplomacia cultural de los Estados desde finales del siglo XIX. Así, el impacto simbólico de la música oculta en las ceremonias de Cristián IV de Dinamarca (A. Spohr), la función política de la música vocal compuesta en la Venecia barroca (G. Giovanni), los intentos de convertir la actividad musical en un lenguaje universal que favoreciese el concierto de potencias del sistema de Westfalia (E. R. Welch y

---

<sup>3</sup> “Diplomacia informal”, “diplomacia no oficial”, “diplomacia privada”, “paradiplomacia” o “redes diplomáticas” son solo algunos de los conceptos que la *new diplomatic history* está tomando prestada de otras ciencias sociales para proponer un estudio de la actividad diplomática desarrollada en los “márgenes” de los tradicionales cauces del Estado. Entre otros, apuestan por ella SCOTT-SMITH, Giles: “Private Diplomacy. Making the Citizen Visible”, *New Global Studies*, 8/1 (2014), pp. 1-8; o WEISBRODE, Kenneth: *Old Diplomacy Revisited*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.

<sup>4</sup> Este libro es fruto de un coloquio celebrado en las universidades americanas de Harvard y Tufts en marzo de 2013. Las discusiones y el espíritu crítico e interdisciplinar de este grupo de musicólogos parece afianzarse, tal y como evidencia una segunda reunión programada en la Universidad Técnica de Dortmund en noviembre de 2015 bajo el título “Popular Music and Public Diplomacy”.

F. Ramel) y las tareas diplomáticas desempeñadas para Francia por la Princesa de los Ursinos durante las representaciones musicales celebradas en su palacio romano (A-M. Goulet) ponen de relieve que soberanos, diplomáticos y músicos trabajaron conjuntamente ya en la Edad Moderna.

Como se observa a lo largo de estas páginas, la Guerra Fría y la tradición musical de la Europa central, y en especial de Alemania, protagonizan buena parte de los estudios sobre la diplomacia musical. De hecho, la instrumentalización de músicos en las dos Alemanias durante la Guerra Fría es abordada en sendos trabajos de J. L. Yaeger y M. Dunkel. El primero destaca en concreto la finalidad económica que cumplió la Orquesta de la *Gewandhaus* de Leipzig en sus giras internacionales al servicio de la República Democrática Alemana. En el contexto de la crisis económica de las décadas de 1970 y 1980, las ingentes cantidades de divisa exterior ingresadas por la RDA, muy superiores en comparación con los bajos sueldos de los músicos, llevaron a éstos a amenazar con ir a la huelga en 1983. La resistencia de los actores musicales y los resultados inesperados de sus embajadas también aparecen en el trabajo de Dunkel sobre la *jazz diplomacy* promovida por la República Federal de Alemania durante los años 60. El *Goethe Institut*, varios empresarios y el cuerpo diplomático alemán promovieron la proyección internacional de un jazz “*made in Germany*”, lo que ya implicaba una resistencia implícita al liderazgo estadounidense del bloque occidental, deseosa como estaba la RFA por conseguir su homologación internacional. Pero las resistencias alcanzaron también a jazzistas y críticos musicales, quienes “improvisaron” mediaciones con el público francés y asiático a través de un jazz alternativo al americano.

Este libro dedica una atención especial a la reconversión de la diplomacia cultural tras el fin de la Guerra Fría. Ahora que la “diplomacia pública” parece haberse erigido como un término más digerible que la “propaganda”, la música sigue representando su función de poder en los proyectos culturales con que Estados Unidos o China pugnan por el liderazgo mundial. H. Langenkamp detecta estas intenciones latentes en las actividades musicales incluidas en la conocida como *Silk Road diplomacy* (“diplomacia de la Ruta de la Seda”) puesta en práctica por Washington y Pekín, desde donde se apela a la diversidad cultural y la mentalidad cosmopolita que reinaron en Asia Central durante la Edad Media al objeto de ganar posiciones en la gobernanza global. K. Salois se aproxima a la *hip hop diplomacy*, especialmente fomentada por la administración Obama. Donde antes el *Cultural Presentations Program* exportaba jazzistas negros para mejorar la imagen exterior de Estados Unidos en plena lucha por los derechos civiles, el actual *American Music Abroad Program* asume los mismos riesgos enviando cantantes musulmanes de hip-hop a África del Norte y Oriente Medio, con el objetivo de “visibilizar” la nación americana entre el público joven y evitar su acercamiento a grupos yihadistas. Sin embargo, el jazz no ha perdido su potencial “diplomático”. Como apunta M. L. Butler, los orígenes afroamericanos del jazz están siendo renegociados en clave identitaria a través de la “pugna” entre jazzistas norteamericanos y *djazistas* haitianos –que utilizan la traducción del jazz al idioma criollo–. De igual modo, la improvisación de estos géneros musicales puede inspirar la capacidad de adaptación de la diplomacia pública actual, según reflexiona W. F. Williamson. Por último, la complejidad de las problemáticas locales con

prolongaciones internacionales que ha dejado tras de sí la era postsoviética cobran sentido en el trabajo de M. P. Survilla. La autora concluye que el patrocinio norteamericano de exitosos grupos de rock en Bielorrusia, generalmente disidentes de su régimen político, revela grietas en la política de vecindad de la Unión Europea.

A la luz de lo expuesto, Mahiet, Ferraguto y Ahrendt llegan a tres conclusiones principales. La primera es que la música no tiene una naturaleza de poder político intrínseca. Antes al contrario, la música construye su poder gracias al significado que le dan quienes participan en su ejecución y divulgación o, como apunta D. Fosler-Lussier en sus reflexiones finales, quienes perciben dicho poder como tal. La segunda es que las iniciativas musicales, más que conseguir un resultado positivo inmediato, tienen el efecto de allanar el terreno de las opiniones y del ánimo del público, y así facilitar el éxito de ulteriores políticas culturales. Finalmente, desde el jazz alemán hasta el rock bielorruso, consideran que la universalidad de la música encierra siempre una indudable intencionalidad política: “en la música como en la política, la gente se esfuerza por dominar a los demás, adquirir poder y asegurarse reconocimiento” (p. 10).

Por su parte, *Music and International History* surge con la pretensión de convertirse en un hito dentro de la historia diplomática norteamericana, que se ha esforzado en los últimos años por insertar los estudios musicales en el seno de los debates sobre la americanización y la proyección mundial de Estados Unidos<sup>5</sup>. Jessica C. E. Gienow-Hecht destaca en la introducción de este volumen que la historia internacional está preparada para participar del incipiente “giro acústico” (*acoustic turn*) que se observa en otras ciencias sociales, promoviendo la reconstrucción del “paisaje sonoro” que subyace tras los fenómenos y procesos contemporáneos. La agenda de investigación de la *sonic history* –según la autora, “el próximo gran reto” de la historia internacional<sup>6</sup>– solo puede conseguirse mediante un intercambio activo de experiencias y enfoques entre musicólogos e historiadores de la diplomacia, cuyo primer diálogo interdisciplinar supone el principal aliciente de *Music and International History*. Para ello, como en toda negociación, unos y otros han de ceder posiciones. Sin abandonar sus análisis de la producción, representación, recepción y crítica musical, los musicólogos van destacando la importancia de los contextos históricos que rodean la práctica musical y sus diferentes significados sociales y políticos. Gienow-Hecht mete el dedo en la llaga al asegurar que son los historiadores internacionales los que todavía tienen más prejuicios que romper, pues la relevancia histórica de los actores

---

<sup>5</sup> En esta labor, los trabajos de Jessica C. E. Gienow-Hecht, editora del libro, han sido pioneros en la materia. Suyos son “Trumpeting Down the Walls of Jericho: The Politics of Art, Music and Emotion in German-American Relations, 1870-1920”, *Journal of Social History*, 36/3, (2003), pp. 585-613; *Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850-1920*, Chicago, University of Chicago Press, 2009; “The World Is Ready to Listen: Symphony Orchestras and the Global Performance of America”, *Diplomatic History*, 36/1 (January 2012), pp. 17-28 –dentro del dossier titulado “Musical Diplomacy: Strategies, Agendas, Relationships”–. Es también editora de *Emotions in American History. An International Assessment*, New York, Berghahn Books, 2010.

<sup>6</sup> Adopta así la expresión –“*next big thing*”– que M. J. Hogan acuñó hace una década para designar el gran reto por entonces de la historiografía diplomática norteamericana en el camino de apertura hacia paradigmas globales. Vid. HOGAN, Michael J.: “The ‘Next Big Thing’: The Future of Diplomatic History in a Global Age”, *Diplomatic History*, 28/1 (2004), pp. 1-21.

no estatales o de la música pop estadounidense como piezas claves de la diplomacia pública y de la globalización contemporánea, respectivamente, están fuera de toda duda. Superadas las barreras, será más sencillo discernir el valor de la música como indicador de la cantidad y la calidad de las relaciones internacionales, así como las relaciones de poder que las sustentan.

La lucha de poder encerrada en toda práctica musical es nuevamente destacada en este libro. En ello influye que la práctica totalidad de los capítulos versan sobre la internacionalización del *American way of life* durante la Guerra Fría. Aunque este contexto sea especialmente propicio para resaltar el ambivalente papel de la música como factor de cooperación y conflicto, se echan en falta incursiones en otros escenarios y periodos, dadas las expectativas que levanta el ejemplar. Bien es verdad que dos trabajos salvan esta laguna. El primero, a cargo de D. Monod, relata las repercusiones éticas de la sonata gira europea protagonizada por las *Barrison Sisters* entre 1893 y 1895. Mientras que la “vieja” Europa toleró los *affaires* amorosos y las letras provocativas de este grupo de coristas danesas nacionalizadas en Estados Unidos, en los “modernos” Estados Unidos fueron tachadas de inmorales por la mentalidad conservadora reinante. A. C. Schreffler, por su parte, refleja las tensiones y las esperanzas creadas en el periodo de entreguerras mediante un estudio de la desconocida *International Society for Contemporary Music* (ISCM). Esta organización internacional fue fundada en Salzburgo en 1922 para la defensa de la composición moderna y el fomento de la colaboración musical como base para una sociedad internacional pacífica –véanse los paralelismos con los citados capítulos de E. R. Welch y F. Ramel–. Debido a la creciente polarización política de los años treinta, el hecho de que la ISCM apostase firmemente por la salvaguarda de la libertad compositiva se tradujo indirectamente, según la autora, en un posicionamiento político en favor de la neutralidad internacional; una apuesta tanto más arriesgada si se tiene en cuenta que tanto el nazismo como el régimen soviético tentaron a la ISCM a adoptar sus respectivas estéticas musicales.

Otros dos capítulos tratan la sensibilidad de la administración Eisenhower hacia la música clásica como forma de extender una imagen culta de la nación americana. De Estados Unidos podían llegar mucho más que dólares, soldados o cine, pensaron en Washington, de ahí que la relajación de tensión bipolar tras la muerte de Stalin fuese para Estados Unidos una ocasión excepcional para enfrentarse sutilmente con la Unión Soviética en el ámbito cultural. En este sentido, E. Abrams Ansari estudia los éxitos parciales conseguidos por las giras orquestales enviadas a Islandia para suavizar las relaciones con una sociedad particularmente antiamericana. J. Rosenberg llama a considerar la perspectiva emocional de los músicos, en su opinión más altruistas y pacíficos que los políticos, y del público, que solía recibir calurosamente la programación de las orquestas americanas. No se puede entender de otra manera que, durante su gira diplomática por América Latina entre abril y junio de 1958, el vicepresidente Nixon no recibiera más que abucheos y que, al mismo tiempo, Bernstein y la Sinfónica de Nueva York fueran ovacionados incluso cuando sonaba la marcha *The Stars and Stripes Forever* de J. P. Sousa. Rosenberg pretende, en último término, reescribir con ejemplos como éste la historia de la política exterior americana sobre una “cultura de la música clásica”, lo que ha de conducir a redibujar las fronteras de

la nación americana más allá de los océanos Atlántico y Pacífico. También interesa a estos efectos analizar cómo se las ingenió el personal diplomático de segundo y tercer rango que llevó a cabo las iniciativas musicales “sobre el terreno”. Su conocimiento empírico del ambiente musical en que se recibía el mensaje propagandístico norteamericano, así como las enormes dificultades atravesadas para la celebración final de los conciertos, son algunos de los asuntos abordados por D. Fosler-Lussier<sup>7</sup>.

Alemania, año cero: un contexto excepcional para la reconstrucción del ambiente musical y su politización tras la Segunda Guerra Mundial. T. Thacker destaca que las políticas musicales de las potencias ocupantes demostraron los límites coercitivos de la desnazificación, al tiempo que provocaron la resistencia frontal de la sociedad alemana a verse legislada en materia musical. Según el autor, los aliados no cayeron en la cuenta de que el “cuarto arte” era uno de los pocos tesoros, si no el único, del que los alemanes podían seguir sintiéndose orgullosos. Por su parte, P. J. Schmelz aporta una visión muy particular de la vida musical en la República Federal y en la Ucrania soviética durante los años 60. Su capítulo es un ejemplo de “historia íntima”, un tipo especial de relación internacional basada en redes transnacionales no oficiales, tejida para la ocasión por la relación epistolar inédita entre Fred Prieberg e Igor Blazhkov. Ambos músicos desafiaron los cánones preestablecidos en defensa de la libertad artística y favorecieron los intercambios musicales entre los dos lados del telón, de modo que música dodecafónica compuesta en Ucrania, diametralmente opuesta a la estética del realismo socialista imperante en la URSS, fuera interpretada en Múnich o Frankfurt. Ya en los años de la *perestroika*, A. F. Bohlman sitúa las relaciones labradas entre Varsovia, Minsk y Moscú a partir de la música popular soviética y polaca.

La historia de los encuentros diplomáticos musicales en la Guerra Fría quedaría incompleta si no se tuviera en cuenta el contraataque del “otro”. Esto es precisamente lo que Cadra Peterson McDaniel propone en su obra *American-Soviet Cultural Diplomacy. The Bolshoi Ballet's American Premiere*. En principio, sus planteamientos de partida no suenan a nuevo. La autora comparte la extendida opinión de que por la pretendida universalidad y el espíritu de cooperación de la música, especialmente enfatizados en el discurso político de la era de la desestalinización, se colaron los condicionantes político-estratégicos de la Guerra Fría. Aunque Estados Unidos y la URSS firmaron en enero de 1958 un pacto sobre la regulación de intercambios culturales y técnicos, las giras musicales fueron siempre una extensión –eso sí, pactada– de la Guerra Fría al ámbito de la cultura.

Las verdaderas novedades introducidas por McDaniel proceden de su minucioso análisis de las motivaciones que llevaron a la URSS a introducir *tournées* musicales en su maquinaria diplomática. La principal causa fue la firme convicción de que la sobreexposición de la opinión pública internacional a mensajes ideológicos subliminales, bien canalizados y enmascarados a través de la música, conduciría a la asunción de un mensaje político y, finalmente, al éxito de la revolución. De este

---

<sup>7</sup> Este es solo un aperitivo de su monografía sobre la *musical diplomacy* norteamericana, entendida como un complejo sistema de toma de decisiones resultante de un proceso de negociación del valor simbólico de la música por parte de políticos, diplomáticos y público. La visión de conjunto más actualizada y sintetizada sobre la “Guerra Fría musical” en FOSLER-LUSSIER, Danielle: *Music in America's Cold War Diplomacy*, Oakland, University of California Press, 2015.

razonamiento un tanto optimista se extracta el alto valor que el régimen soviético siempre otorgó a la cultura, a lo que la autora dedica el primer capítulo de su libro. El afán de Moscú por educar a los pueblos en una nueva visión del mundo, encarnada en el modélico “nuevo hombre soviético”, impulsó la doctrina del realismo socialista. Pero no todo quedó en un mensaje de puertas adentro: en 1925 se fundó el VOKS, un exitoso órgano paraestatal de fomento de las relaciones culturales entre la URSS y el resto de países afines y enemigos. Con este bagaje de la cultura como herramienta del Estado a nivel doméstico e internacional, la autora concluye no solo que la diplomacia cultural soviética antecedió a la americana –motivo clave para las suspicacias occidentales–, sino que también la cultura fue la principal baza de la URSS para ganar la Guerra Fría.

McDaniel propone recomponer estas piezas a través del estudio de una embajada musical clave: la gira que el prestigioso ballet Bolshoi efectuó por Estados Unidos entre abril y junio de 1959<sup>8</sup>. Entrevistas con testigos y protagonistas de la época, sumadas al recurso a los archivos soviéticos, documentan que el Bolshoi, máximo representante de la cultura dancística rusa, se convirtió para la ocasión en una “hábil arma de guerra”, cuyo día a día por territorio enemigo fue calculado hasta el extremo desde las más altas instancias administrativas del Partido Comunista de la Unión Soviética. Acompañado en todo momento por espías del KGB, el Bolshoi representó *El lago de los cisnes* de P. I. Tchaikovski, *Giselle* de A. Adam, *Romeo y Julieta* y *La flor de piedra*, ambas de S. Prokófiev. Con ellas se pretendió ofrecer al público americano un programa que combinaba clásicos del ballet –de hecho, con *El lago* se atribuyó la herencia musical del zarismo– con la nueva estética compositiva del realismo socialista, encarnada por Prokófiev. Un impulsor esencial de la gira del Bolshoi fue Sol Hurok, multimillonario ucraniano emigrado a Estados Unidos, cuya labor privada de patrocinio no es lo suficientemente aprovechada por la autora para abrir el marco interpretativo del libro más allá del Estado. En cualquier caso, reconoce que fue Hurok quien recomendó que Maya Plisetskaya, conocida por su desencuentro con la Rusia soviética, liderase el cartel del Bolshoi. Aunque esta jugada no le salió mal a la URSS y pese a que el ballet cosechó un éxito rotundo de crítica y público a su paso por Estados Unidos, el tanto que los soviéticos se marcaron con la gira nunca se tradujo en nada parecido a un sentimiento de aceptación de la superioridad cultural soviética. Aplaudir a Tchaikovski no significó nunca aplaudir la grandeza de la URSS, según la visión interna de la crítica musical y la administración americana.

Dejando a un lado las funciones diplomáticas de la música y la perspectiva norteamericana predominante en la historiografía, David G. Tompkins explora a través de la música escenarios de persuasión, negociación y resistencia dentro del bloque soviético. La propuesta de *Composing the Party Line: Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany* se basa en un análisis comparado de las políticas, las creaciones y las recepciones musicales desarrolladas en la RDA y la Polonia socialista durante los primeros pasos de la Guerra Fría (1945-1955).

---

<sup>8</sup> Aunque en este trabajo se han privilegiado las representaciones estrictamente musicales, es indudable que la combinación de música y danza puede producir un impacto visual y emocional mayor en el auditorio, con el consiguiente refuerzo del mensaje político y diplomático de la música. Vid. CROFT, Clare: *Dancers as Diplomats: American Choreography in Cultural Exchange*, New York, Oxford University Press, 2015.

Basando la investigación en fuentes de archivos administrativos y ministeriales, Tompkins reconstruye, en primer lugar, las directrices marcadas por los partidos únicos de ambos países –SED y PZPR– al objeto de fomentar obras musicales que barrieran fronteras entre públicos cultos y populares. Sin minusvalorar el componente de competición contra Estados Unidos, la música concebida por el realismo socialista cumplió un papel persuasivo en el proceso de construcción del sistema soviético. Ello desencadenó una tensión constante con los sindicatos musicales –*Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler* y *Związek Kompozytorów Polskich*–, cuyos miembros se vieron enfrentados a la disyuntiva de abrirse a músicos y políticas afines al Partido o establecer criterios propios de profesionalidad musical. El bagaje presoviético de la agrupación polaca, a diferencia de la alemana, condicionó los resultados conseguidos: en general, y salvando coyunturas puntuales, Tompkins observa que el SED controló mejor a los músicos germano-orientales que el PZPR. En cualquier caso, los músicos de ambos países aceptaron encargos y participaron, de una u otra manera, de la nueva música promovida desde las altas esferas. El mismo procedimiento contradictorio afectó a la recepción musical de los festivales y conciertos organizados por los partidos. Su función pedagógica fue contestada por los empresarios locales, en contra del monopolio que se arrogaban las agencias estatales de coordinación de eventos musicales, y por el gran público, no acostumbrado a las “extrañas” melodías de la nueva música realista. Paradigmático resulta el caso de resistencia pasiva de un trabajador de la industria de Leipzig, Otto Schnell, que pidió obras que conmoviesen tanto como la *Quinta* de Tchaikovski para evitar los enormes vacíos de público.

Con este análisis en tres niveles, Tompkins pone de manifiesto no solo la heterogeneidad de dinámicas políticas y socioculturales que quedaron bajo el paraguas soviético a partir de 1945, sino también la constante lucha de los músicos entre el deber y el querer; un conflicto que resolvieron de la forma más “humana” posible, pues al fin y al cabo se comportaron como “individuos racionales que tomaron la decisión de trabajar con el Partido en busca de sus propios intereses y objetivos” (p. 3). Al igual que la política musical de Estados Unidos analizada por Fosler-Lussier, Tompkins conviene que el realismo socialista se construyó sobre un cúmulo de presiones procedentes de los poderes políticos, de los creadores y del público, que buscaban legitimación, libertad compositiva y entretenimiento a su gusto, respectivamente.

La música puede ser también un catalizador de identidades políticas, a lo que contribuyó de forma muy especial la ópera durante la construcción de los estados-nación europeos, sobre todo en Alemania<sup>9</sup>. Stephanie Kleiner aborda el tema en *Staatsaktion im Wunderland. Oper und Festspiel als Medien politischer Repräsentation, 1890-1930*, demostrando que es posible –y deseable– alejarse de la lógica de la Guerra Fría para ampliar el catálogo de sujetos y objetos musicales. En efecto, tanto en la Alemania de Guillermo II como en la República de Weimar, una multiplicidad de actores se apropió del género operístico para satisfacer sus motivaciones político-identitarias. Como reflexiona la autora, el escenario y los palcos de la ópera se convirtieron en

---

<sup>9</sup> Pionera sobre la “nación musical” alemana es la obra de APPLGATE, Celia: *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*, New York, Cornell University Press, 2005.

una “comunidad simbólica”, un espacio público de representación y construcción de significados políticos y sociales<sup>10</sup>.

Para llegar a estas conclusiones generales, Kleiner contextualiza de forma exhaustiva y comparada el panorama operístico de dos ciudades alemanas con tradiciones políticas opuestas, afianzadas gracias a la práctica teatral: la Frankfurt am Mein “burguesa” y la Wiesbaden “conservadora”. Mientras, por ejemplo, en el *Stadttheater* de Frankfurt se expusieron en 1891 los avances electrotécnicos que permitieron escuchar en directo una representación de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner por vía telefónica, los asistentes a la ceremonia de inauguración del *Hoftheater* de Wiesbaden en octubre de 1894 se vieron deslumbrados por la parafernalia simbólica y mediática orquestada por el káiser al servicio de una imagen de consenso nacional y del prestigio de la monarquía Hohenzollern. Lo curioso es que estas “dos Alemanias”, de momento solo en lo operístico, no desaparecieron tras la Primera Guerra Mundial. Es cierto que la Alemania de Weimar quiso romper cadenas con el pasado creando una cultura ciudadana y democrática y tomando nuevos referentes culturales, como ocurrió con la interpretación del *Fidelio* de Beethoven, más “liberal” temáticamente que las óperas de Wagner, durante la celebración del 75º aniversario del Parlamento de Frankfurt en 1923. Pero Kleiner ensalza las constantes referencias musicales de la República al periodo imperial, especialmente en Wiesbaden, donde en medio de la ocupación aliada continuaron los festivales inaugurados por Guillermo II, siempre rodeados por un halo de añoranza de tiempos pretéritos.

Finalmente, *Music and Globalization: Critical Encounters* demuestra cómo la etnomusicología y las distintas vertientes de la historia cultural, en especial la “historia cruzada” (*entangled history* o *histoire croisée*), se han interesado por los orígenes de ciertos géneros musicales populares desde un punto de vista transnacional y global. Editado por Bob W. White, el libro tiene por objetivo contextualizar históricamente el fenómeno reciente de la *world music* (“músicas del mundo”). Bajo esta etiqueta acuñada en Inglaterra a finales de los años 80 se agrupan varios subgéneros de música popular –desde el reggae al jazz, pasando por el blues o el folk– producidos generalmente en países africanos, latinoamericanos y asiáticos para ser consumidos por el público occidental. La mentalidad cosmopolita y el mensaje de aceptación de la diversidad que irradia la *world music* encierra, para estos especialistas, una enorme y peligrosa contradicción: ¿hasta qué punto el aparente éxito de la globalización promovido por la *world music* se está sustentando en los intereses de la comercialización y del marketing, que se apropian de la verdadera esencia intercultural de la música no occidental? Para evitar estos riesgos, White considera necesario pasar de la *world music* a una *world history* a través de los “encuentros culturales” híbridos que subyacen tras estas prácticas musicales alternativas. Como argumenta en la introducción, es preciso entender las “músicas del mundo” como un producto, un vehículo y, al mismo tiempo, un mecanismo de resistencia al proceso de globalización contemporá-

---

<sup>10</sup> La obra de Kleiner recoge el testigo de una tradición interdisciplinar relativamente afianzada en Alemania a medio camino entre los *theatre studies*, la historia cultural y la historia política. Véase al respecto OSTERHAMMEL, Jürgen y MÜLLER, Sven O.: “Geschichtswissenschaft und Musik”, *Geschichte und Gesellschaft*, 38/1 (2012), pp. 5-20.

nea iniciado a mediados del siglo XIX<sup>11</sup>. Lo importante es que esta reflexión crítica ha de trascender el mundo académico y llegar a los consumidores de la *world music*, a lo que White dedica un interesante capítulo final. Solo a través de una práctica musical responsable, la *world music* cumplirá su vocación de educar a la sociedad civil global en el respeto a la diversidad propia de la globalización.

Los trabajos incluidos en *Music and Globalization* recuerdan una vez más la capacidad de la música de transportarnos a escenarios remotos, en los que la *world music* actual dialoga con sus raíces históricas globales. Siendo éste el hilo conductor que cohesiona el libro de principio a fin, se desdibujan las fronteras que separan los tres bloques temáticos en que se agrupan las contribuciones –encuentros “estructurales”, “mediados” e “imaginados”–. Los capítulos con mayor carga histórica corren a cargo de D-C. Martin, que aborda el origen esclavo –y violento– de buena parte de las músicas del mundo; P. Hayward, centrado en la herencia colonial y la resistencia a la globalización detectada en el panorama musical de Vanuatu; y S. Feld, que analiza las reminiscencias espirituales y religiosas en los estilos de algunos artistas experimentales. La instrumentalización recíproca de la relación musical entre Sting y Raoni, el jefe del pueblo indígena brasileño Kayapó (R. J. de Meneses) y los distintos significados de la música para violín otorgados por la tribu mexicana de los Rarámuri y por los lutieres italianos (D. Noveck) son temas que acentúan la vertiente etnológica de las músicas del mundo. A. Hernandez-Reguant y R. M. Shain llaman la atención sobre la adaptación de los sones afrocubanos a uno y otro lado del Atlántico Sur gracias al *Buena Vista Social Club* y al senegalés Laba Sosseh, mientras que B. Browning destaca las reminiscencias políticas de la música del nigeriano Fela Kuti y del brasileño Gilberto Gil, que llegó a ser ministro de Cultura con Lula da Silva. Por último, T. D. Taylor efectúa una radiografía social del público que consume y se interesa por la *world music*.

Comenta el historiador francés Robert Frank que la música debe ser considerada por la historiografía como un buen “vector” de las relaciones internacionales, una “fuerza profunda” que fomenta simultáneamente la movilidad, la intensidad, la cooperación y el conflicto de la sociedad internacional global. Los conciertos musicales, concluye el historiador, “cantan la nación” igual que “favorecen el concierto de naciones”. Y todo gracias a una característica clave, su fuerza emocional, que contribuye a su fin último: “hacer soñar”<sup>12</sup>. Quizá aquí esté la clave. Quizá la mejor forma de recomponer el pasado desde una paleta llena de tonalidades y cromatismos sea introduciéndose en el campo de las emociones. Un análisis musical de las emociones podría revelar que el éxito o fracaso de la negociación musical obedece a un componente sentimental e irracional, lo que hace difícil, o casi imposible, satisfacer las aspiraciones de todos los actores implicados en la experiencia musical. Una profundización en las emociones musicales explicaría mejor la delgada línea que separa la improvisación y la intencionalidad de este arte.

---

<sup>11</sup> Ha seguido el camino de afianzamiento de esta nueva disciplina musical BOHLMAN, Philip V. (ed.): *The Cambridge History of World Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

<sup>12</sup> FRANK, Robert: « Conclusions », *Relations Internationales*, 156/1 (2014), pp. 139-145. Con estas interesantes reflexiones finales se cierra el monográfico que la historiografía francesa de las relaciones internacionales dedicó al tema “Musique et relations internationales” –155/3 (2013) y 156/1 (2014)–.

No cabe duda de que la historiografía musical tiene todavía fronteras por barrer y no menos obstáculos que salvar. La selección y el acceso a las fuentes sigue siendo uno de sus puntos más débiles. La historia internacional ha de tomarse por fin en serio los escenarios musicales, aprovechando sus ventajas para abrirse a la informalidad de la diplomacia y a los planteamientos globales. La aparente contraposición entre música clásica y popular ha de ser integrada en un mismo relato, ya que parecen responder a los mismos esquemas y objetivos. Hay que ahondar en los análisis del ambiente musical del mundo anterior a 1945, pues en ellos se encuentran las primeras manifestaciones de la diplomacia musical extraoficial y los orígenes de la manipulación de la música por parte de los actores estatales. En definitiva, el gran reto de la historiografía es afianzar el “giro acústico” en sus enfoques y métodos.

Sin embargo, las obras analizadas en este trabajo son la evidencia palpable de que el experimento de creación de un objeto musical transdisciplinar va dando sus primeros frutos. A buen seguro este ámbito de estudio aguarda un futuro prometedor a quienes sepan oír en la música algo más que una melodía pegadiza. Como aquella que sonó en el *Konzerthaus* de Berlín el día de Navidad de 1989, cuando en hora y media se condensó ante millones de personas más de un siglo de historia contemporánea de Europa.

José Manuel MORALES TAMARAL  
Universidad Complutense de Madrid