

Celsa Alonso et alii

*Creación musical, cultura popular y construcción nacional
en la España contemporánea*



colección
MÚSICA HISPANA
Textos. Estudios

Ediciones ICCMU, 2010

7. ACOTACIONES MUSICALES A LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA DE ESPAÑA

ÁNGEL MEDINA

Amediados de la década de los setenta, incluso antes de que muriera el general Franco, se consigna más coreada en las manifestaciones en contra del régimen o en favor de la restauración de la democracia (objetivos con puntos en común, pero que en absoluto se ban siempre a la par) era ésta: "Amnistía, libertad y estatuto de autonomía". Esos objetivos se lograron al mismo ritmo. En cuanto a la amnistía, cabe comenzar con el llamado Indulto rey Juan Carlos I en noviembre de 1975, cuando iniciaba su reinado en virtud de la ley franquista de sucesión a la jefatura del estado, más adelante, vino la amnistía política de agosto de 1977 impulsada por el presidente Adolfo Suárez, y luego, la de marzo de 1977.

La libertad, por su parte, ya venía ganándose desde los años de la dictadura merced a un fin de factores, como pudieran ser las reivindicaciones obreras o la liberalización de las cosas, entre otros, pero en los años de la transición a la democracia era preciso consolidarla a día. Finalmente, lo concerniente a la autonomía no gozaba del mismo grado de implantación entre los opositores al régimen por cuanto que en muchas zonas de España no existía esa condición descentralizadora. La Constitución de 1978 acabaría creando un estado autonómico aunque con matices importantes, extendió ese principio descentralizador al conjunto de España creando un mapa autonómico sin precedentes en su historia, salvada sea la política -apenas terializada en este sentido por razones obvias- de la II República.

Dicho lo anterior, cabe añadir que la transición democrática en España no fue sólo un proceso que haya que atribuir a la habilidad del monarca, a la sensatez de la oposición -fue provechosa la contención del estigmatizado Partido Comunista de España (PCE)-, a las transformaciones ológicas, a veces sorprendentes y vertiginosas, de destacados políticos franquistas, o, en fin, al activo papel de algunos intelectuales y medios de comunicación. Todos estos agentes de la transición han sido reconocidos en la abundante bibliografía existente al respecto. Pero parece necesario, yendo más allá de los elementos citados y también prescindiendo de generalidades sobre la presunta madurez democrática del pueblo español, acercarse al papel que determinaron y muy concretos colectivos profesionales e individualidades de esos colectivos pudieron haber jugado en este interesante proceso. Los músicos, por ejemplo.

Ya se sabe que en España la música no tuvo el mismo estatus que otras manifestaciones artísticas durante el franquismo y, lógicamente, no podía cambiar de posición en los años inmediatamente posteriores a dicho período. La historiografía comparte también esta deficiencia

general, los libros sobre la transición (incluso los que estudian específicamente la cultura en la transición) suelen dedicar apartados específicos al cine, a la literatura, a las artes plásticas e incluso a la música. Pero en este último caso, no suelen ser demasiado concluyentes.

En efecto, uno de los estudios clásicos sobre la cultura de la transición es el de J. C. Mainier y S. Juliá, titulado *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*. El epígrafe "Apuntes sobre música" (apenas tres páginas), presenta omisiones comprensibles, desequilibradas que ya no lo son tanto —como por ejemplo el largo párrafo dedicado al programa radiofónico "Clásicos populares" desproporcionado en una síntesis de este tipo— y valoraciones discutibles.

Nuestro propósito es, pues, el de presentar un muestrario de problemas, proyectos y realidades en los que se centraron las preocupaciones del universo musical español —limitado en este trabajo a la música académica por razones de espacio— de la transición. Si durante el franquismo, sobre todo en sus primeros años, la búsqueda de un entramado identitario en la música pasaba por el culto al pasado imperial, al folklórico, al espíritu religioso, a la unidad de la patria y al caudillismo², en los tiempos de la transición la inquietud del mundo musical atiende a otras miras: libertad, derechos sindicales, asociacionismo, reconsideración del lugar del músico en la sociedad, educación, lectura descentralizada del valor de lo propio, contenidos testimoniales o explícitos de compromiso político, por sólo citar algunos.

No es fácil señalar la fecha de arranque del proceso de transición. En unos asuntos, el cambio empezó antes de la muerte del dictador, en otros, bastante después. Lo mismo ocurre con el cierre de dicho proceso. Aquí acotaremos un período que, como otros posibles, tiene sólidos argumentos a su favor. De hecho es de los más utilizados en la historiografía sobre el tema. Nos referimos al período que va desde la muerte del general Francisco Franco (20 de noviembre de 1975) hasta la victoria socialista en las elecciones generales del 28 de octubre de 1982³. La Constitución, aprobada por las Cortes Generales el 31 de octubre de 1978 y en referéndum el 6 de diciembre, es un hito decisivo, pero el intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 nos hace ver que con ella la transición no había concluido.

Comenzaremos aludiendo a un significativo editorial de la revista *Ritmo* de noviembre de 1975, más que nada porque nos recuerda a Jano bifronte. Señalemos antes, para los que no guardan memoria personal de esta época, que dicha revista era ya entonces la decana de los (pocos) medios de comunicación dedicados con una cierta relevancia a la música en España. En realidad, además de ser veterana podemos considerarla como la única que por entonces tenía difusión nacional y la estabilidad suficiente como para reconocerle una cierta influencia cultural y política. Y, en efecto, calificamos ese editorial como un Jano bifronte porque es realmente dúplex en su estructura y mira al pasado y al futuro. Consiste en una foto del general Franco, a la izquierda, y otra del rey Juan Carlos I, a la derecha, bajo cada una de las cuales se inserta un breve

texto editorial. La revista, leemos, "quiere rendir póstumo homenaje de gratitud y emocionado recuerdo a la figura de nuestro Caudillo Francisco Franco (...) en cuya dilatada era de paz y prosperidad hemos trabajado y colaborado con él por conseguir, en lo musical, la España unida, grande y libre que hasta los umbrales de su muerte deseó forjar para todos los españoles"⁴. Sobre el rey (al que se promete plena adhesión) se señala que la fecha de su proclamación fue la del 22 de noviembre, Santa Cecilia, patrona de la música; se alude finalmente a su esposa doña Sofía como "augusta dilectante"⁵.

Vayamos, pues, a la situación musical. Para el observador superficial el panorama de la música en España a mediados de la década de los setenta podría parecer incluso atractivo, pero hay algo de espejismo en esta lectura. Un efecto "oasis", por decirlo con la acertada expresión del editorialista de *Ritmo* de un número anterior de la revista. Es cierto que los festivales, cursos, semanas de música y otras muchas convocatorias se habían multiplicado, pero su carácter demasado oficial, limitado a unos pocos centros y más bien clasista, era moderadamente denunciado en algunos medios. Todas esas actividades, aparentemente estructuradas y competitivas a nivel europeo, no son sino un "oasis de cultura musical dentro de un desierto casi inhóspito"⁶.

En 1974 se habían producido las últimas remodelaciones de la era franquista significativas para la música. Por una parte, desde el Ministerio de Educación y Ciencia se crea la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, donde tendrá cabida la Comisaría Nacional de la Música con rango de Subdirección General, como las otras tres comisarías de dicha Dirección General. En el decreto fundacional se alude a la promoción de la música, la danza y la ópera, a la difusión y proyección nacional e internacional de estas manifestaciones, al apoyo a la creación, a los compositores, intérpretes y, en suma, a cualquier actividad en este campo⁷. El Comisario fue Francisco Cales Otero, auxiliado por Antonio Iglesias como Subcomisario Técnico. Paralelamente había habido cambios en la cúpula del Ministerio de Información y Turismo, empezando por el nuevo ministro (León Herrero Esteban) y siguiendo con los correspondientes nombramientos en las direcciones generales de Cultura Popular, Teatro y Espectáculos y, en fin, Radio, Televisión y Televisión. Estas eran, pues, las estructuras centrales de la política musical en el último gobierno de Franco.

De los citados negociados de la política musical (cuya coordinación fue más teórica que real) tuvo amplia incidencia la Comisaría Nacional de la Música. Con el nombre se hicieron incluso los previsibles chistes en una época en la que las comisarías no sólo eran visitadas por delincuentes sino también por los desafectos al régimen. "Para la música, una comisaría" es, de hecho, el mítico epígrafe de un artículo de José Luis Pérez de Arteaaga de 1977⁸, quien, por cierto, también ha realizado una lectura musical sobre la transición⁹. Algunas entidades, como Juventudes

⁴ "Homenaje póstumo y pletesta", *Ritmo*, 456, XI-1975, p. 1.

⁵ *Ibid.*

⁶ "Política musical: consideraciones", *Ritmo*, 453, VII/VIII-1975, p. 3.

⁷ Decreto 2993/1974 de 25 de octubre. BOE de 30-X-1974, pp. 22.125-22.126.

⁸ José Luis Pérez de Arteaaga, "La saga de la supervivencia: ocho lustros de vida musical", *La cultura española durante el franquismo*, Equipo Reseña, Bilbao, Mensajero, 1977, pp. 297-307.

⁹ José Luis Pérez de Arteaaga, "Música clásica", *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Equipo Reseña, Madrid, Ediciones Encuentro, 1989, pp. 265-274.

¹ José-Carlos Mainer, Santos Juliá: *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986. La cultura de la Transición*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 204-206.

² Ángel Medina: "Música española 1936-1956: rupturas, continuidades y premoniciones", *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Actas del Congreso, Granada, Universidad de Granada, 2001, vol. I, pp. 59-74.

³ Por ejemplo, en Javier Tusell: *La transición a la democracia (1975-1982)*, prólogo de Juan Pablo Fusi, Madrid, Espasa-Calpe, 2007, p. 304.

Musicales, levantaron la voz contra los criterios de la Comisaría en su apoyo (o falta de apoyo, más bien) a determinadas actividades que exigirían más subvención y soporte material concreto que simple gestión. De todos modos, la Comisaría se mantuvo hasta 1977. En esta fecha Adolfo Suárez era presidente del gobierno y la música adquirió el rango de Dirección General. Mas hasta entonces, la historia pasa ineludiblemente por la citada Comisaría.

Uno de los momentos más tensos en los anales de la Comisaría de la Música tuvo lugar en Barcelona. Fue un 4 de febrero de 1976. Se celebraba la VI Semana de Nueva Música. Era una iniciativa de la Comisaría (Ministerio de Educación y Ciencia). En realidad, había surgido en Madrid, pero luego hubo alternancia, e incluso en una ocasión hubo simultaneidad, de actividades de las semanas en las dos grandes capitales españolas. El núcleo franquista que emanaba de la Comisaría determinó que en los circuitos musicales barceloneses esta VI Semana de Nueva Música fuese realmente mirrada con lupa. Una recensión panorámica de la misma escrita por Taverna Bech alude a la degradación y desorganización del evento, al tiempo que cuestiona las opiniones expuestas por Tomás Marco en el programa y le propina un varapalo crítico, extensible también a Luis de Pablo¹⁰. El único que se salva de la quema es Josep Soler y su estreno. *Apuntava l'alba*. Como era la obra-encargo de la Semana, se interpretó el último día de la misma (5 de febrero), pero el día anterior hubo una presentación de la obra. La *semana* se complementaba con una especie de jornadas paralelas sobre la nueva música en la que participaron autores como Carlos Cruz de Castro, Ramón Barce o Carles Santos.

Un buen indicio de la tensión que se respiraba es que Josep Soler avisó antes de su intervención de que ésta iba a ser registrada por un notario, quien reiteró igualmente esta circunstancia al comienzo. En efecto, el compositor conserva la factura del certificador y también conserva (y agradecemos que nos haya facilitado copia) los nueve folios del texto mecanografiado con la anotación manuscrita al final: "leído ante el notario Ignacio Zavala el 4 del 2 de 1976 nº 187/copia de la escritura del 11/2/1976". Antonio Iglesias, subcomisario de Música, estaba allí y quiso mantener el tipo ante las críticas que se vertían contra la política de la Comisaría de la Música. La prensa de la época cuenta que se pidió su dimisión (a lo que se negó en redondo) y se le dictó un voto de censura. Jordi Roch, presidente de Juventudes Musicales de Barcelona (así como de las federaciones de España y en agosto de 1983 de las del mundo) intervino con particular dureza. La tensión y la crispación fueron palpables y de ellas se hicieron eco los periodistas que cubrían el evento. Los procedimientos asamblearios estaban a la orden del día en esos años tanto en el mundo obrero como en el profesional o en el ámbito universitario. Las asambleas eran en la práctica el único cauce de participación y opinión en la España predemocrática. En este caso no puede hablarse propiamente de asambleismo, pero hubo algo de eso, un cierto deseo, o una cierta disposición de ánimo de buena parte del mundo musical barcelonés, si bien tampoco faltaron los silencios y las ausencias significativas.

Con la perspectiva actual cabe asegurar que la "revuelta" de Barcelona marcó un antes y un después en las relaciones de la música con el poder establecido. Sin embargo, en los numerosos artículos de prensa derivados de aquellos hechos no se entra en el contenido de la alocución

solitaria que, al fin y al cabo, es el epicentro de lo ocurrido. Para subsanar esta laguna aludimos aquí brevemente a la misma, pues refleja precisamente el ambiente conflictivo de aquellos años difíciles que, aunque no se suela decir, también afectaba al mundo aparentemente idílico del arte musical.

La obra que se estrenaba sería un icono sonoro de la transición si la vida musical española fuese diferente. Porque bajo el verso de Verdagner que la intitula late un deseo de espera y de libertad que por aquellas fechas parecía difícil pero posible. La obra surge como la respuesta, acaso insuficiente ante la cruda realidad (pero también la única posible), frente al horror citado en el compositor por la confirmación de los últimos fusilamientos del franquismo (entre miembros de los grupos terroristas FRAP y ETA) en septiembre de 1975. De nada sirven las manifestaciones que se celebraron en muchas capitales europeas en contra de la sentencia la presión diplomática del Vaticano. En la mañana del 27 de septiembre la sentencia se cumplió. Soler veió la última noche de aquellos últimos fusilados del franquismo (tras un juicio dudosos garantías procesales, independientemente del alcance de los presuntos delitos de acusados) componiendo *Apuntava l'alba*. La música popular no quiso olvidar tampoco aquella postrera barbarie de la dictadura: *Al alba*, de Luis Eduardo Aute, una bella canción popularizada en la versión de Rosa León, contribuyó a evitar que el olvido cayese sobre los hechos de aquel agosto septiembre. Lo mismo que alguna película y numerosos textos, entre los que destacan declaraciones de aquellos encusados a quienes se les conmutó la pena capital. Las cinco copanadas que suenan en la obra de Soler (campanas afinadas, para que cada toque quedase individualizado) ofrecen un simbolismo sobrio y efectivo. Y aunque sea de pasada, cabe decir que esta obra también tiene un sentido de transición en el corpus soleriano en términos estéticos¹¹.

Por eso el texto de aquella conferencia previa al estreno adquiere valor de fuente para teorizar la transición en términos musicales. Lejos de agradecer servilmente el encargo, Soler hizo ver que es el primero recibido en veinticinco años por parte de un compositor en España es absoluto que al poder sólo le interesan los grandes eventos triunfalistas que son pura fachada. El confiado Madrid / Barcelona acaba saliendo a la luz: frente a los cinco conciertos semanales de las quejas estatales que se dan en Madrid (los de la Orquesta Nacional de España y la Orquesta fónica de Radio Televisión Española, ORTVE) nada se recibe de estas formaciones en Barcelona en el resto de España, pese a pagarlos todos. Dice Soler: "de la gran cantidad que el Estado y misaria de la Música gastan en Madrid -y de lo poquísimo que invierten en el resto de España casi nada llega a Barcelona"¹². Soler no deja nada en el tintero. Aludiendo al estreno en ver: de concierto de su ópera *Edipo y Yocasta* (Barcelona, 1974) señala que se llevó a cabo "con la oposición de la Comisaría, que hizo lo que pudo para evitar su estreno; la Radio y la Televisión quisieron retransmitirla ni grabarla; ¿habría sucedido esto caso de ser su autor uno de

¹¹ Ángel Medina, *Josep Soler. Música de la pasión*, Madrid, ICCMU, 1998 (2ª ed., 2000), p. 261. En particular, p. 98 ss.

¹² Josep Soler, "Música o nueva música?", Conferencia para la VI Semana de Nueva Música, Comisaría de la Música, celona, leída el 4 de febrero de 1976. Copia mecanografiada con certificación del notario Ignacio Zavala, nº 187/copia de la escritura del 11/2/1976", p. 3.

mandarines, muy poco maravillosos por cierto, de la Capital?¹³. Más adelante, al lado de interesantes reflexiones sobre la formación del músico y el *modus vivendi* del compositor (muy pesimistas) sugiere que se dialogue en términos de igualdad (o, al menos, de respeto) entre los centros del poder y los músicos. Paralelamente propone "un reparto equitativo del gran potencial económico del que se dispone y una verdadera autonomía en su administración, respetando las distintas individualidades de cada provincia"¹⁴ como base de un hermanamiento real entre las distintas partes de España, enmarcado en una democratización que también llegará inextricablemente para la música. Como se ve, la descentralización y la democracia se respiraban en el ambiente pese a situarnos todavía en el posfranquismo.

Lo acaecido en la VI Semana de Nueva Música en Barcelona tuvo sus consecuencias, básicamente en el sentido de agudizar las contradicciones de la vida musical del momento y dejar claro quiénes estaban con el immobilismo y quiénes buscaban otras vías más acordes con las esperanzas democratizadoras del presente, todavía muy poco aseguradas en 1976.

La reacción al varapalo sufrido por Antonio Iglesias no se hizo esperar. El 17 de mayo de 1976, en el Hotel Castellana de Madrid, se ofreció al subcomisario Iglesias un multitudinario homenaje que se había ido preparando con gran eficiencia en los meses anteriores. La convocatoria circuló por todos los conductos posibles, incluyendo los anuncios en determinados medios periodísticos. La iniciativa (en la que tuvo mucho protagonismo Odón Alonso) llevaba como vocantes los nombres de un nutrido grupo de personalidades musicales, entre ellos figuras consagradas como Andrés Segovia, Joaquín Rodrigo, Federico Mompou, Rodolfo Halffter, Federico Moreno Torroba o Xavier Montsalvatge, junto con algunos representantes de la vanguardia, como Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Carmelo A. Bernaola y Tomás Marco, entre otros¹⁵. Lo de estos últimos autores causó una cierta decepción entre sus discípulos y seguidores, por más que su grado de compromiso con Antonio Iglesias acaso fuese más limitado y forzado que el de otros de los adheridos al acto. De hecho, no faltaron las retracciones o las explicaciones autoexpulvatorias.

Con tan ilustres convocantes no es de extrañar que se vincularan al acto otros muchos protagonistas de la vida musical española, bien asistiendo a la comida en el Castellana o bien sumándose por escrito al homenaje. Pero entre las cartas y telegramas recibidos también llegó un texto titulado "Inoportunidad de un homenaje", que no iba firmado por personalidades concretas sino por entidades musicales. Entre ellas, cabe citar a las Juventudes Musicales Españolas (de Madrid y de Barcelona), Grupo ZAJ (Milán), Grupo Actum (Valencia), Grupo Sonda y Federación Democrática de Músicos (Fedem), entre otras¹⁶. Aunque no haya nombres propios, bien se puede

deducir que creadores como Ramón Barce (Sonda), Miguel Ángel Coria (Fedem), Lorenc Bar (Actum) o Juan Hidalgo (Zaj) estaban en esta especie de contrahomenaje a Antonio Iglesias, que si es importante —escribe José Miguel López— es saber que si el *bunker* musical se reunió el 17 de mayo, en su totalidad, y luego él mismo se hizo su propio autologó en su propia premonárquica y de otro cariz y en sus medios de radio o televisión, y otras cosas, los músicos únicamente comprometidos con su entorno no estuvieron allí presentes (...) en unión de unos personajes que siempre han considerado superfueros, intrascendentes y detentadores de todo poder de forma única, con estrechos lazos de unión entre ellos"¹⁷.

En suma, la cuestión se había convertido en un ejemplo más, desarrollado en un escenas musical, de la lucha política de fondo que se mantenía entre los sectores arriñerados en el sado franquista (periodísticamente encuadrados en el concepto de *bunker*, castellanizado luego como *búnker* o *búnquer*) y aquellos creadores que estaban animados por un espíritu democrático y descentralizador. El futuro se desarrolló por este segundo camino, pero no fue fácil la neutralización de los inquietos del *búnker*, fuese este político, musical o, como solía ocurrir, de otros modos. Y como sucedió en la política nacional, también se dio el caso en la música de ciertas adhesiones inquebrantables quedaron con el tiempo convertidas en agua de borrajas, beneficio de protagonistas de la vida musical del franquismo que no tuvieron problemas para vegar felizmente en las aguas de la ya cercana democracia española. Pero, en aquel momento, sucesos de Barcelona y el homenaje y contrahomenaje a Antonio Iglesias resultaron clarificados. Como escribió Manuel Chapa Brunet: "Ahora ya sabemos quién es quien y a qué se juega"¹⁸.

Otra característica del año 1976 resalta por los historiadores fue su extraordinaria actividad en términos de huelgas, encierros y manifestaciones, especialmente en sus primeros meses¹⁹. El colectivo musical al que le cupo contribuir con su grano de arena al clima descrito fue el de los músicos de las discotecas y demás locales en los que se practicaba todavía de manera generalizada la música en directo. Las protestas tuvieron eco básicamente en Madrid y Barcelona. El enemigo a batir era la música mecánica, o sea, las grabaciones discográficas, que pulsaban a los músicos de este tipo de locales y, en particular, las grabaciones en *play-back* (sustituían a las pequeñas orquestas de baile tradicionales y mantenían la sensación de música en vivo por la presencia del vocalista. La reivindicación tenía varios puntos débiles y recue polémicas que vienen del siglo XVIII, cuando unos creían en el papel multiplicador de la rítmica que causarían las máquinas y otros veían la ruina para los trabajadores de los sectores afectados. El futuro, en todo caso, caminó por otros derroteros y si bien es cierto que se perdieron terminados oficios y prácticas también es verdad que se abrieron otras posibilidades laborales en la industria musical.

¹³ Documento citado, p. 4.
¹⁴ Documento citado, p. 5.

¹⁵ José Moreno Bascañana, la viuda de Espá, Margarita Pastor, Narciso Yepes, el ya citado Odón Alonso, Lola Rodríguez de Aragón, Regino Sanz de la Maza, Mabel Falla, Agustín León Ara, Eduardo Puyo, Rosa Sabater, Enrique García Asensio, José Tordellas, Antón Larrauri, Antón García Abril, Manuel Arguilo, Alberto Blancafort, María Odrá, Ana Figueras, Juan Antonio Maravall y Miguel Querol Gavaldá. Véase José Miguel López: "Traigo noticias de un homenaje y varias definiciones", *Ritmo*, 462, VI/VII-1976, pp. 20-21.

¹⁶ Representantes de los Estamentos Musicales de Barcelona (REMB), que iba en primer lugar, Laboratorio de Interpretación Musical (LIM), juntas promotoras de la Asociación de Compositores Españoles y de la Asociación de Alumnos del (Conser-

Valerio de Madrid, Seminario de Estudios de Música Antigua (SEMA), Compositores Catalanes Independientes, J. M. Ló
¹⁷ *Ibid.*, p. 21.
¹⁸ "Traigo noticias...", p. 21.

¹⁹ Manuel Chapa Brunet: "Homenaje y contrahomenaje a Antonio Iglesias: una alternativa para la ruptura", *Sección "El trófono"*, *Ritmo*, 462, VI/VII-1976, p. 15.

²⁰ Javier Tusell: *La transición a la democracia...*, pp. 45 y 75.

Igualmente de interés, como síntoma de la transición imparable, aún hemos de citar el Encuentro de Artistas Jóvenes, celebrado en Vigo del 26 al 31 de julio de 1976. Hubo un espíritu abierto y se plantearon iniciativas cooperativistas que superasen los corsés de las instituciones públicas y privadas, lo que no tendría después una repercusión realmente efectiva.

Tampoco faltó animación en el terreno musicológico. Una información periodística en *Rimmo* motivó un escrito del musicólogo Antonio Martín Moreno y, después, unas largas y muy críticas matizaciones al mismo del también musicólogo Juan José Rey.²⁰ El significado del Instituto Español de Musicología y de su director eran la punta del iceberg de problemas de fondo de la musicología hispánica, parte de ella atareada precisamente en esa fecha en los largos trámites para la creación de la Sociedad Española de Musicología. Por lo demás, no bastaba con buscar una renovación en cuanto a las personas, perfiles ideológicos y condición profesional de los musicólogos, proceso que resultó más bien lento. También se hacía necesario revisar la historia oficial de la música desde la guerra civil y recuperar la memoria histórica (termino tan en boga, incluso por ley, a la hora de escribir estas líneas) de aquellos tiempos y de lo realmente acaecido en la guerra. Una de las figuras que, por sus creaciones y por sus reflexiones, merece figurar en un lugar destacado en el proceso de la transición democrática es Llorenç Barber. Si en su música este *descompositor* (como se llama a veces a sí mismo) abre extraordinarias perspectivas de posmodernidad, su sólida formación académica le permitió escribir algunos textos que son a la vez documentados y militantes, como primeras piedras para reconstruir una historia que nos había sido vedada y a la que en la actualidad ya se han dedicado no pocos estudios y tesis doctorales.²¹

Es evidente que una de las deficiencias de la cultura española durante el franquismo (aunque no sólo) viene dada por la nula presencia de la música en la universidad. Este es uno de los casos en los que la transición y el cambio llegaron después de la fecha de cierre de nuestro trabajo. Es cierto que hubo algunas cátedras de extensión universitaria desde los años de la posguerra y que en los años setenta empezaron a figurar algunas materias de historia musical en los planes de Historia del Arte, pero hay que situarse en 1985 para que se abran los primeros estudios oficiales de Musicología en la universidad española (en la de Oviedo, exactamente) y hay que llegar a los noventa para que la extensión de estos estudios, con sus grandezas y servidumbres, multiplique las investigaciones de todo tipo e incorpore nuevas generaciones de musicólogos, capaces ya de trabajar en el marco de las modernas perspectivas de la ciencia musicológica.

Así pues, las cosas también se movían, aunque en algunos aspectos muy tarde, en el mundo aparentemente ajeno a las contingencias humanas de la musicología. Mas hemos de avanzar, pese a que, en nuestra opinión, el año de 1976 es en lo musical la cifra de lo que habría de ocurrir en el futuro, un pequeño tramo temporal en el que se plantean o maduran los grandes temas de la música española en el periodo de la transición democrática.

²⁰ Véanse a este respecto los números 464 (XI-1976), 466 (XI-1976) y 469 (III-1977).

²¹ Imposible citar aquí ni siquiera una selección de los numerosos trabajos sobre la música en la guerra civil y el franquismo, pero es obligado demostrar lo dicho sobre el artista valenciano, para lo que bastan las dos referencias siguientes: Llorenç Barber, "La música española durante la Guerra del 36", *Rimmo*, 483, VII/VIII-1978, pp. 29-33; id., "Música y autarquía", *Rimmo*, 484, IX-1978, pp. 33-40.

Al año siguiente (1977) se celebran las primeras elecciones democráticas tras la muerte Franco. En la revista *Rimmo* tuvieron la inteligente ocurrencia de realizar una encuesta a los res de las principales formaciones políticas. En esos años asistimos en España a una multiplicación de los partidos y a una sopa de siglas que, con el tiempo, fue clarificándose hasta ll casi al bipartidismo —si nos ceñimos a las formaciones políticas de ámbito nacional. En otras labras, la encuesta se hizo llegar a veintidós partidos, de los que sólo respondieron cinco, e los que no estaban los que luego serían respectivamente el partido ganador y el principal pa de la oposición, o sea, la Unión de Centro Democrático (UCD) y el Partido Socialista Obrero pañol (PSOE). No es de extrañar que el editorialista de *Rimmo* titulase su reflexión con toda deza: "Elecciones sin música"²².

¿Y qué respondieron los que respondieron? Pues, básicamente, una serie de generalidades que mostraban a las claras la inexistencia de una política particular pensada para este sector la cultura por parte de los partidos políticos²³. Así, el Partido Demócrata (liderado por Joaquín Garrigues Walker aunque las respuestas son de Vicente Sánchez) se limita a sugerir una política económica estrictamente liberal (grada de subvencionar óperas estatales, etc.), como consi adecuado para cualquier actividad económica. La Federación Demócrata Cristiana (que respalda la encuesta a través de su líder, Joaquín Ruiz-Jiménez) insiste en la educación y se mure reacia a los gastos en grandes inversiones estatales, como la remodelación del Teatro Real Madrid, por ejemplo, o la creación de compañías estatales itinerantes. Manuel Cantarero del tulo es el líder y el autor de las respuestas a la encuesta de Reforma Social Española, ya casi reliquia de la etapa del asociacionismo predemocrático. Sus opiniones no pasan de ser una ple queja de la situación de la música en España. Estos tres partidos no conseguirían ni un escaño en las citadas elecciones.

Los siguientes dos casos corresponden a fuerzas que quedaron en cuarto y tercer lugar pectivamente en las elecciones. Manuel Fraga Iribarne responde por Alianza Popular, de la era su líder. El estilo impulsivo revela que, ciertamente las respuestas son suyas, pero no l de recordar sus méritos en relación a la música en el franquismo: creación de la Orquesta (RVE, la labor de Cultura Popular y los Festivales de España durante su mandato como Mini de Información y Turismo, etc. Hay propuestas contundentes, como la siguiente: "Música e Escuela, Música en el Bachillerato, Música en la Universidad"²⁴. De todos modos, es la respu más completa de las cinco y la que, cosa bastante lógica, denota más experiencia de todas.

El PCE fue el único en responder en tiempo y forma. Este partido, como se sabe, fue e ordinariamente significativo y luchador en tiempos de la dictadura y, además, hizo gala de i pragmatismo en los primeros momentos de la transición. Pero en la respuesta a la encuesta rigida a Santiago Carrillo, pero contestada por Luis Lucio Lobato) se reconoce sinceramente no contaban con una política musical, pues habiendo estado prohibido y perseguido el PCE la pocas semanas antes de recibir dicha encuesta, era simplemente imposible contar con l

²² "Elecciones sin música", *Rimmo*, 471, V-1977, p. 5.

²³ Encuesta "Elecciones y política musical", *Rimmo*, 471, V-1977, pp. 23-26.

²⁴ *Ibid.*, p. 26.

el general Franco³⁰. Aguirre sostiene que, al tiempo que gestionaba la venida a Madrid de Antoni Ros Marbá, pactó con Fribeck una salida negociada en la que ni este dimitía ni el director general cancelaba el contrato, sino que todo ocurría de común acuerdo. Las declaraciones públicas del director de orquesta no fueron precisamente en ese sentido y hubo un notable revuelo, movimientos de apoyo por parte de sectores del *linker* y cartas en determinados medios, alguna del propio ex director de la ONE. Escribe Aguirre: "Desde el proscenio, enfrente de la Reina, que no acudió esa tarde, soporté los gritos de dimisión que propinaron, desde gallinero, asalariados del franquismo".

Finalmente Aguirre se decide a responder y se reúne con un par de amigos, uno de los cuales sería el encargado de firmar un escrito, tremendamente mordaz, publicado en la sección de opinión de *El País* y titulado "Adiós, Fribeck, adiós". Aguirre cita un par de líneas, probablemente de memoria, porque lo que entrecorrimos no es exactamente lo que se publicó en el diario madrileño, que fue esto otro: "el señor Fribeck, aplicado burócrata del pentagrama y sudoroso batero de los macroconciertos, ha sido el nefasto mediocrizador de una orquesta que había demostrado, con el inolvidable Atalifo Argentina, sus potencialidades para hacer gran música. Podemos perdonar, pero no olvidar, que este director de origen teutónico, crecido a la protectora sombra del Cid, ha metido a nuestra primera orquesta en el *impasse del mezzoforte* y de la programación reiterada"³¹.

Lola Rodríguez de Aragón, directora de la Escuela Superior de Canto y gran señora de los viejos tiempos, es la siguiente en caer (o de ser bajada) de su pedestal, si bien sin daños graves ni especial revuelo mediático. Posteriormente, el Coro Nacional (cuyo origen se sitúa precisamente en la Escuela Superior de Canto) pasaría a formar un organismo autónomo con la ONE, con la plena satisfacción de sus integrantes. El Coro Nacional, no obstante, tendría en los meses posteriores de 1978 y en los primeros de 1979 un enfrentamiento con la Dirección (general por cuestiones retributivas y laborales. Las dificultades administrativas para asignar presupuesto específico a las mejoras económicas solicitadas pudieron con la buena voluntad de ambas partes.

Quizá las realizaciones de mayor impacto en la etapa Aguirre vinieron en 1978 de la mano del ballet. El Ballet Nacional tuvo en Antonio Gades a su primer director. Pese a algunas precariedades, se presentó con éxito y con un plan económico que garantizaba su autofinanciación en un año, objetivo cumplido con un "beneficio de treinta y tantos millones"³² (de pesetas), en testimonio del propio Aguirre. Para el Ballet Clásico, Aguirre negocia con Maurice Béjart y consigue que este prescindiera de Víctor Ullate quien se convierte en su primer director. En este caso, faltaba buena materia prima y los problemas económicos y de gestión (constantes en esta etapa) se solventaban a veces salteándose más de una de las barreras burocráticas tan propias de la cultura oficial³³.

No todo fueron luces en la etapa de Jesús Aguirre como director general de música. Hubo sombras, como es lógico. Una de ellas tuvo que ver con el frustrado intento de estrenar la ópera

Juan José de Pablo Sorozábal. Otra (no mencionada en sus memorias) con un igualmente tratado festival de música contemporánea. Ambas historias —y no son las únicas, aunque mayor entidad a nuestro juicio— son sumamente pertinentes para reconstruir algunos de los problemas, ideales y constantes de la transición democrática.

La supresión del estreno mundial de *Juan José*, "infame feña"³⁴ según Sorozábal, tiene que ver con discrepancias sobre el número de funciones previstas, con la ubicación de la ópera en la temporada del Teatro de la Zarzuela (en el medio de la misma) y con la supuesta existencia de un texto autocrítico sobre la composición que el músico vasco había redactado. Estamos en el verano de 1979. Una carta circular enviada a los medios de comunicación muestra el indomable carácter del compositor y pone el dedo en la llaga sobre un mal endémico de la música española que es la dificultad para estrenar óperas, empeño tan absurdo, asegura el maestro, "como una fábrica de congeladores en el Polo Norte"³⁵. No olvidemos, por otro lado, que la teatralización de la ópera, con fuerte sensibilidad social, había dificultado su estreno durante el franquismo, por lo que estrenarla en plena transición adquiría un obvio simbolismo añáctico efecto, Sorozábal califica a su ópera como "drama lírico popular". Drama lírico porque trataba de un tema que no le gusta el término ópera. "Lo de popular quiere decir proletario, no folklórico"³⁶ el maestro.

La lectura de Jesús Aguirre es harta distinta. Se considera que la ruptura y el incumplimiento de contrato ha de ser achacado al compositor. Deja constancia de las malas relaciones que se establecieron con los músicos (pues iba a ser dirigida por el propio compositor) y de que los problemas no estuvieron en un punto de llegar a la querrela, pidiéndole incluso que él la encabezase. Cita Aguirre: "No la quise; un director general no debe arrastrar ante los tribunales a un compositor de prestigio"³⁷.

Por su parte, el proyecto para un Festival diseñado bajo la rúbrica de *Cincuenta años de música española* fue otro de los aspectos problemáticos en la etapa Aguirre. Seguimos en la Dirección General de Música había dado alas a una Junta de Programación en cuya reunión estaban presentes los siguientes nombres, además del director y el subdirector general: Quadenry (por la ACC, Asociación Catalana de Compositors, presente a instancias de Llorenç Barber (Colectivo de Jóvenes Compositores, en cuyo seno había surgido la idea del Festival), Carmelo Alonso Bernaola (SIMC, Sociedad Internacional de Música Contemporánea) y José María Franca Gil (por la Dirección General de Música). Otras personalidades del mundo de la música que participaron en la compañía de los citados a lo largo del proceso. Reproducción de un párrafo de un trabajo en el que aludimos al asunto: "Hubo tensiones. Desaparece el contacto con el director ya general. La SIMC deja la Junta de Programación. La ACC, la ACC

³⁰ *Ibid.*, p. 24.

³¹ José Ignacio González, "Adiós, Fribeck, adiós", *El País*, 25-1-1978.

³² J. Aguirre, *Memorias del cumplimiento...*, p. 63.

³³ *Ibid.*, pp. 64-65.

³⁴ Pablo Sorozábal: *Mi vida y mi obra*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 320. En esta obra se reproducen los documentos relacionados con el acuerdo de estreno y con las discrepancias que llevaron a su anulación.

³⁵ Ángel Laborda: "El maestro Sorozábal explica por qué retiró su ópera *Juan José*", *ABC*, 27-1-1979. Este reportaje distico puede verse en las citadas memorias de Sorozábal, si bien sin mencionar la fecha y el medio.

³⁶ P. Sorozábal: *Mi vida y mi obra...*, p. 330.

³⁷ J. Aguirre, *Memorias del cumplimiento...*, p. 46.

unen fuerzas y reivindican a los autores del exilio y a los jóvenes, lo cual no puede hacerse sin detrimento de las figuras consagradas o emergentes. En suma, todo parecía desarrollarse (a falta de pocos meses para la aprobación de la Constitución) como un clásico conflicto entre modernidad democrática y continuismo. El director general da marcha atrás y acaba suspendiendo el Festival, lo que se supo en la reunión del 11 de mayo a través de Franco Gil y de una carta del director general en la que se agradecía el trabajo realizado³⁸.

Ramón Barce hizo oír su voz. Primero en una revista manifiestamente izquierdista, *La Calle* (nº 11, bajo el título de "Sabotaje a un festival democrático") y después en *Ritmo*, donde se había publicado un editorial en el que se afirma que el proyecto era "esotérico e injustificado"³⁹. Barce, en su escrito sobre dicho editorial, afirma que la razón de la suspensión del Festival no fue la supuesta intransigencia de la programación, "sino otra mucho peor: que no se quería que una gran parte del festival estuviera ocupado por nombres poco o nada conocidos". Algo "muy serio", al decir de Barce, pues se trata "de negar -con el dinero del Estado, o sea, con el dinero de todos- la más mínima igualdad de oportunidades a los que no han sido hábiles, pícaros, condescendientes o afortunados"⁴⁰. *Ritmo* responde en ese mismo número de la revista, con amplia documentación y no poca severidad⁴¹. Aquí vemos no ya sólo un conflicto entre inmovilismo y modernidad, sino también una lucha de intereses estéticos, políticos y de ocupación de espacio en el mundo musical español. Es decir, pura identidad de la transición.

A principios de la década de los ochenta los atentados y las víctimas de la banda terrorista ETA se multiplicaron de manera llamativa. La Constitución ya había sido aprobada, pero la situación distaba mucho de la tranquilidad. Las menciones, a veces temerosas y a veces interesadas, al "ruido de sables" eran constantes, pero lo cierto es que, como ya ha sido de sobra analizado, la intención golpista del 23 de febrero de 1981 acabó siendo una dura vacuina y una especie de catarsis colectiva que afianzó el gusto de los españoles por el sistema de libertades recientemente instituido.

El botón de muestra que elegimos ahora para situarnos en esta fase de la transición es el de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española. Nos interesa incluso más que el caso de la Orquesta Nacional de España (que daría también para mucho) precisamente porque nos permite aludir de paso al significado del organismo mediático en que se inserta. Efectivamente, en los medios de comunicación estatales se abrieron diversas batallas por el control de los mismos; al ser considerados como una infalible arma política. Ciertamente la Unión de Centro Democrático ostentaba el poder; pero el PSOE iba cogiendo fuerza en un impulso imparable que le llevó a ejercer una fuerte oposición, al objeto de conquistar el poder en las siguientes elecciones. Pero, por otra parte, había un clima de diálogo entre estos dos grandes partidos. "Sería bueno -escribe Martín Quiñones- llegar a conocer algún día qué regalos no tuvo que hacer Fernando Abril Martorell a Alfonso Guerra para llegar de común acuerdo a algunos de los pactos a que se llegó o de

determinadas presencias en pantalla"⁴². Abril Martorell era ministro de Suárez y Guerra acabando el segundo de a bordo en el futuro gobierno socialista. La radio y la televisión pública (y hagamos notar que por entonces no había cadenas privadas de televisión) dependían Dirección General de Radiodifusión y Televisión, de forma que la persona que ocupase puesto tenía un papel muy relevante en la situación política del momento.

La Orquesta de RTVE es, sin duda, un extraordinario ejemplo musical de este juego de ideas y pactos. Podemos decir que por estas fechas la transición no había llegado a esta orquesta. De hecho, no había una administración en condiciones. En enero de 1980 la radio y la televisión públicas habían pasado a tener la consideración de Ente Público (anteriormente Ente, como RTVE). El director general era Fernando Castedo. Esta situación explica que el 1 de abril de 1981 se hiciera efectivo el nombramiento del compositor Miguel Ángel Coria como Delegado General de la Orquesta y Coro de RTVE. Fue sin duda el fruto de un pacto, pues Coria no era estrictamente un hombre de UCD. Su antecesora había sido Inmaculada de Borbón⁴³, en un maridaje administrativo casi simbólico y muy poco modernizado. Naturalmente, el nombramiento de Coria causó algunos resquemores. En una memoria interna, el propio Delegado escribe: "Mi nombramiento como Delegado General de la Orquesta y Coro de RTVE tuvo lugar tras una campaña de prensa en la que se trató de intoxicar la opinión y alarmar a los trabajadores de nuestras orquestas musicales con su supuesta disolución, el 1 de abril de 1981"⁴⁴. A fin de año los cargos políticos en el gobierno centrista llevaron a Carlos Robles Piquer a la Dirección General de la Orquesta y Coro de RTVE (al que ya vimos ligeramente postergado en tiempos de Aguirre que ocupaba Coria). Es decir, que sólo con la cita de estos dos personajes de la vieja guardia muy activos en el franquismo, se manifiesta un evidente giro a la derecha. Claro que tarde o temprano la Hoz duró demasiado en el puesto, pues la victoria socialista de 1982 repuso a Miguel Coria en esa responsabilidad gestora. De todos modos, fue en el mandato de Enrique de la Hoz cuando el movimiento sindical del Ente Público pasó de tener un carácter oficioso (a efectos de negociaciones) a través de una simple comisión, a contar con una representación oficial y en las elecciones sindicales. Las negociaciones de este primer convenio colectivo no fueron fáciles. En mayo de 1982, De la Hoz envía un informe interno al director de personal y Relaciones Sociales del Ente Público RTVE. Le urge para que se redacte un Reglamento que sustituya el actual, ya que, en su opinión, el actual es "normativas en uso, muchas veces rutinarias y degradadas por las malas prácticas. El pluriereglamento era una de ellas. Y es que, asegura De la Hoz, "constantemente se están reclamando derechos legítimos, otros desmedidos, otros llenos de contradicciones (como, por ejemplo, no más de cuatro horas de trabajo al día, para evitar el cansancio, el agotamiento físico, de

³⁸ Martín de Quiñones: "Televisión". *Doce años de cultura española*,... p. 218.

³⁹ José Luis Pérez de Arceaga: "Música clásica"... pp. 265-274, 270.

⁴⁰ *Memoria 1981*, p. 9. Las memorias son un conjunto de folios mecanografiados, cuyas copias, elementalmente demandadas, eran manejadas por los integrantes de la Orquesta y de la propia RTVE. Si bien algunas de ellas, a veces en volumen aparte. Los documentos relativos a esa época relacionados con la Delegación General de Radiodifusión y Televisión, de forma que la persona que ocupase puesto tenía un papel muy relevante en la situación política del momento.

⁴¹ Luis G. Iberrri, Celsa Alonso, Carmen J. Gutiérrez, Javier Suárez Pajares (eds.), Madrid, ICCMU, 2009, pp. 435-445.

³⁸ Ángel Medina: "Inventario de la luzidez: Ramón Barce (1928-2008)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 17, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 19-20.

³⁹ "La fantasmagoría del festival de 50 años", *Ritmo*, 482, VI-1978, p. 5.

⁴⁰ Ramón Barce: "Sobre el festival fantasmagórico y algunas cosas más", *Ritmo*, 486, XI-1978, pp. 5-6.

⁴¹ "El peso de la independencia", *Ritmo*, 486, XI-1978, pp. 6-7.

Ángel Medina

energía que un instrumentista o un cantor desplazal); pero, ¡Ah de la picaresca!, para trabajar la otra media jornada grabando discos, participando en conciertos, fosos de teatro o fiestas no hay cansancio o deterioro alguno: siempre están dispuestos los ánimos a ganar emolumentos extraordinarios, a rendir incansablemente y, por supuesto, a violar las normas de las incompatibilidades y un largo etcétera⁴⁵. Como se ve, la ORTVE fue una de las entidades musicales más dependientes de los vaivenes políticos de la transición y, de hecho, la conflictividad puede considerarse como una constante que atenazó el desarrollo artístico de una centuria sinfónica que había nacido muy bien tutelada con la experiencia del maestro Igor Markevich.

La victoria socialista en las elecciones de 1982 otorga un plus de normalidad al sistema democrático. Podemos decir que se cierra la transición en términos políticos, formales y generales, pero, al mismo tiempo, sugerimos que se abre definitivamente la transición a la modernidad. Es el momento de renovar o crear infraestructuras, de abordar nuevos proyectos educativos, de impulsar las industrias culturales y de hacer que la transición llegue incluso a los ámbitos de la música donde todavía no había llegado. Pero eso es otra historia, otros laberintos.

8. LOS VIDEOCLIPS ESPAÑOLES Y LA REDEFINICIÓN DE LOS MITOS NACIONALES EN LOS AÑOS OCHENTA

EDUARDO VINUELA

Los años ochenta se estudian en la historia de España como una época de cambio. La formación de las instituciones políticas, económicas y sociales iniciadas en la década anterior con el final del régimen franquista continuaron a lo largo de los ochenta, burocracia y la proyección internacional que suponía la entrada en la Unión Europea, la integración en Europa que se perseguía desde hacía más de un siglo¹. Los cambios estructurales se produjeron de forma paralela a la transformación de la sociedad, que vio cómo la transición a la democracia implicaba la conquista de muchas de las libertades por las que se había luchado en las décadas anteriores. Sin embargo, las ilusiones y la euforia de los primeros años de la transición dieron paso a un proceso de desencanto², provocado en parte por el llamado pacto de la UCD en el que se había convertido la transición.

Este desencanto se apoderó de toda una generación de jóvenes que, al contrario de lo que se había ocurrido durante los últimos años de la dictadura, no se implicó en política y vivió la transición de las decisiones que transformaban radicalmente las estructuras del país. Muchos de los que habían vivido en las ciudades vivieron la experiencia de la democracia como una versión que no se correspondía con las tensiones que dominaban el panorama político y social. Esta actitud quedó reflejada en las palabras de los autores de la transición, que definió el ambiente del Madrid de los ochenta como un "recreo merecido tras años de la transición, pero demasiado prolongado y tal vez estéril"³.

El componente lúdico de estos años supuso un incentivo para la definitiva instauración del capitalismo, requisito indispensable para la incorporación a Europa y al contexto internacional. La demanda de ocio y la fuerza electoral de los jóvenes⁴ dispararon la organización de eventos destinados a este grupo social; en este sentido, la música tuvo un papel protagonista. Ya que a partir de 1977 se multiplicaron los conciertos y los festivales⁵ en todas las

Juan Pablo Fusi, Jordi Palao: *España: 1988-1996. El desafío de la modernidad*, Madrid, Espasa, 1997, p. 44f.

Teresa Vilarós: *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española: 1973-1993*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1999.

Javier Marías citado en Diego Manrique: "Clonía y fango de la movida", *El País*, 27-XII-1999.

A principio de los ochenta los jóvenes con derecho a voto constituían un amplio sector de la población. No en vano, los primeros años sesenta fueron los de mayor tasa de natalidad en España.

⁵ El Concurso de Rock Villa de Madrid, que arranca en 1978, fue el festival más emblemático para el pop y el rock en los ochenta.

⁴⁵ Enrique de la Hoz: "Datos para negociaciones segunda parte. Convenio Colectivo", *Anexo documental a la Memoria del año 1982*, Anexo 3, Coro RTVE, p. 2. Véase la nota anterior sobre este tipo de documentación.