



GRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS

LA POLÍTICA EN ESCALA DE DO

“INTERCONEXIONES ENTRE LA MÚSICA Y LA POLÍTICA”

Estudiante: Víctor Terrazas Chamorro.

Tutor/a: Secundino González Marrero.

Fecha: 20 de Junio de 2017.



LA POLITICA EN ESCALA DE



ÍNDICE

Tabla I: <i>BLUES: El dolor transformado en canción</i>	12
Tabla II: Movimiento por los derechos civiles en EEUU	19
Tabla III: Movimiento pacifista en contra de la Guerra de Vietnam	21
Tabla IV: La contracultura Estadounidense: El movimiento hippie	23
Tabla V: <i>PUNK: La destrucción creadora</i>	27
Capítulo I.	3
1. Introducción	3
2. Marco Teórico	4
Capítulo II. <i>BLUES: El dolor transformado en canción</i>	7
1. Orígenes	7
2. Acomodación o resistencia cultural en la era del Jim Crow	9
3. Canciones	11
Capítulo III. Interconexiones de la música sobre las acciones colectivas gestadas en la década de los setenta en los Estados Unidos	13
1. <i>ROCK: Una revolución cultural</i>	15
2. La interconexión entre los movimientos sociales y el rock	17
2.1. Movimiento por los derechos civiles en los EEUU. (1955-1968)	17
2.2. Movimiento pacifista en contra de la Guerra de Vietnam (1959-1975)	20
2.3. La contracultura Estadounidense: El movimiento hippie	22
Capítulo IV. <i>PUNK: La destrucción creadora</i>	24
1. Valores	24
2. Origen y canciones	26
Capítulo IV. Conclusiones	28
Bibliografía	29
Anexos	31
1. Anexo I	31
2. Anexo II	32
3. Anexo III: Evolución de la Música durante el siglo XX	33
4. Anexo IV: Lista de Canciones	34
5. Anexo V: Índice Onomástico	36

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

En 1939 se publicó *Strange Fruit*, conocida por ser la “primera “canción abiertamente protesta sobre el racismo de la historia de la música norteamericana. Antes de *Strange Fruit*, el único éxito musical que lidiaba abiertamente con la cuestión racial en EEUU, había sido el tema compuesto por Andy Razaf y Fast Waller llamado *Black and Blue* (1929). Aunque esta canción había sido singular en su género, no marcó tendencia en el ámbito de las melodías populares con conciencia racial, como hizo la interpretación de Billy Holiday. (Para encontrar un cierto repertorio de canciones protestas negras, había que ir al sur de los Estados Unidos y recoger las frustraciones y lamentos de los cantantes de Blues y folk que jamás habían pisado un estudio de grabación). *Strange Fruit* está basada en un linchamiento y posterior ahorcamiento, en un rincón apartado de Indiana, de dos jóvenes afroamericanos: Thomas Shipp y Abraham Smith. Este funesto acontecimiento, fue observado por un profesor judío de origen ruso llamado Abel Meeropol, afiliado al partido Comunista Americano; para dejar este funesto recuerdo en la posteridad, mediante la publicación de un poema llamado “*Bitter Fruit*”, publicado en el New York Teacher bajo el seudónimo de Lewis Allan. Este poema fue llevado a la canción por diferentes artistas, entre ellos, Billy Holiday. Hasta entonces “las canciones protestas funcionaban como propaganda, pero *Strange Fruit* demostró que podía ser arte”¹

En el sencillo, Holiday no empieza a cantar hasta aproximadamente setenta segundos después de comenzar el tema. La iluminación de la artista, así como los músicos que la acompañan, emplean ese tiempo para ambientar la escena atrayendo al receptor, y creando un ambiente tenso, de agobio, e incluso, de malestar. Este silencio, de setenta escasos segundos, es la forma de introducirnos a la desesperanza y frustración sentida por los afroamericanos en los Estados Unidos. Ese silencio “*no puede ser otro que la apertura al cuerpo, al lugar silenciosamente ruidoso, al punto cero de todos los lenguajes*”². Otros artistas habrían abusado de la ironía o tratado de algún modo forzado el juicio moral, pero Billy Holiday no. Ella lo canta, como si fuera responsabilidad suya, documentar esa escena sobrecogedora, dar voz a los que ya no tenían voz. Los silencios durante las estrofas estructuran la canción de tal modo que lo configuran de manera activa, como salto al abismo, como apertura al otro, como reconocimiento del dolor. Resulta paradójico, el desarrollo de David Le Breton, de que en algunos casos, la voluntad de dar voz al horror suele ir paralela al silencio debido a la impotencia del lenguaje, para dar cuenta de la brutalidad que ha asolado la existencia y la capacidad expresiva de las palabras. “*La vulnerabilidad, el comedimiento y la inmediatez son los atributos que expresa la canción: el oyente está ahí mismo, al pie del árbol*”³.

1) Lynskey, D. (2015). *33 revoluciones por minuto*. Barcelona: Malpaso, p.25

2) Avendaño Santana, L. (2014). *Silencio y política: aproximaciones desde el arte, la filosofía, el psicoanálisis y el procomún*. 1ª Ed. Madrid, p.69.

3) Lynskey, D. (2015). *33 revoluciones por minuto*. Barcelona: Malpaso, p.31

MARCO TEÓRICO

La política y la música se pueden considerar como fenómenos universales, hechos sociales presentes allá donde hay seres humanos. Partiendo del estudio de George Steiner ⁴, *“No hay un solo ser humano en este planeta que no tenga relación u otra con la música, la música, en forma de canto o ejecución instrumental parece ser verdaderamente Universal. Es el lenguaje fundamental para comunicar sentimientos y significados. La mayor parte de la humanidad no lee libros, pero canta y danza”*. Del mismo modo que la música ha acompañado al ser humano desde sus orígenes, la política ha sido la otra constante en el desarrollo de las sociedades humanas, desde las antiguas organizaciones tribales hasta la formación de los estados modernos. *“El estado es una forma de dominación que ha perdurado hasta nuestros días, pero anteriormente han existido muchas otras maneras de dirimir los conflictos, pacíficamente que es lo propio de la política”*⁵. Kenneally al igual que Steiner establece: *“que la música, es una de las relativamente escasas capacidades universales de la especie”*. Continúa diciendo que *“sin aprendizaje formal, cualquier individuo de cualquier cultura, tiene la capacidad de reconocer música y, de una u otra forma también de producirla”*.⁶

Partimos de la idea de que la música subsiste como una necesidad social, de libertad expresiva y comunicativa; una forma de desbaratar y recomponer continuamente las formas de producir sentido y construir comunidad. Desde los Cantos Gregorianos al Jazz, desde el Gospel al Punk, desde la Opera al Techno, la música está en el fundamento de la experiencia cultural y social. Pete Townshend, guitarrista de The Who, hablando sobre la música pop comenta *“La música pop ha sido diseñada para lidiar las cuestiones espirituales de la juventud. Cuando la gente dice que la música pop es solo para cantar y bailar, yo le respondo: ¿Y que podría ser más espiritual que eso? ¿Qué podría ser más liberador y verdadero para la redención del espíritu?”*⁷

Uno de los factores con mayor importancia radica en la firmeza comunicativa de la misma. A diferencia del lenguaje de las palabras, el lenguaje musical posee una visión más amplia, ya que posee la cualidad de traspasar los límites del tiempo y del espacio. Se desliga del tiempo desde el punto de vista cronológico y es capaz de crear otro mundo desde el punto de vista virtual. El lenguaje verbal, como desarrolla Méndez Rubio, *“potencia las capacidades de simbolización que la música también elabora y conduce hasta límites siempre nuevos”*⁸

4) Steiner, G. (2011). *El silencio de los libros*. Madrid: Siruela, p.13

5) Ferri Durá, J. (2016). *Con la música a otra parte...* Cádiz: Libargo, p.32.

6) Kenneally, C. (2009). *La primera palabra (La búsqueda de los orígenes del lenguaje)*. Madrid: Alianza editorial, p 232-233.

7) Entrevista dada a Matt Kent, con motivo de la reedición de la película Tommy y está presente en el disco 2 de dicha edición de 2004 (la película es original de 1975)

8) Méndez Rubio, A. (2011). *Música Sociedad y libertad*. F@ro, N°14, p.5.

El lenguaje musical tendría la capacidad de construir imaginarios simbólicos de manera más ambigua que el lenguaje verbal, y, por tanto, abre la posibilidad de la subversión y de la resistencia ante las formas institucionalizadas de la “cultura legítima”, hegemónicas; en cierto sentido, con mayor eficacia que el lenguaje de las palabras.

La condición musical y la función poética son manifestaciones de una “libertad” que vuelve insegura toda forma de poder o autoridad social, al menos, siguiendo la interpretación de Norbert Elias: *“Hasta que W. A. Mozart, logra transgredir por sí mismo como persona, pero también en su creación, los límites de la estructura de poder de su sociedad”*⁹. Se produce un antes y un después del “artista libre”. Aunque también es verdad que no toda música conlleva una carga subversiva de manera necesaria, sí que desde la figura del “artista libre,” podemos entender el carácter contestatario de ciertos géneros musicales, especialmente a partir de la Modernidad.

Pretendo hacer ver, que las interconexiones entre la música y la política existen, aunque esta relación no siempre nos agrada, incluso puede que llegue a ser reaccionaria. Un ejemplo sería la Italia Fascista (1922-1943) y *“el interés en la tradición de la ópera, con énfasis en el llamado retorno de Verdi”*.¹⁰

La cultura se ofrece como un espacio y a la vez como un motor para la “libertad”. La música solo puede ser comprendida, dentro de su contexto social, como una interacción de los individuos que le otorgan unos valores y una función determinada. *“La música es una síntesis de los procesos cognitivos propios de la cultura y resultado de la integración social”*¹¹ (guaraní). Un individuo nacido en un determinado escenario característico de instituciones y relaciones, nace a la vez en una configuración particular de significados que le brindan acceso y lo inscriben dentro de una cultura. Estas estructuras modelan la existencia colectiva de los grupos. Es decir, las personas son desarrolladas y se desarrollan a sí mismo a través de la sociedad, la cultura y la historia. Como establece Karl Marx, *“Los hombres hacen su propia historia, pero no lo hacen justo como les place: no lo hacen bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo circunstancias que les son directamente dadas y transmitidas desde el pasado.”*¹²

Los grupos que se desarrollan dentro de una misma sociedad y comparten alguno de los mismos materiales y condiciones históricas, sin duda, también se entienden entre ellos, y hasta cierto punto, comparten la cultura de los otros.

9) Ferri Durá, J. (2016). *Con la música a otra parte...* Cádiz: Libargo, p.35.

10) Ferri Durá, J. (2016). *Con la música a otra parte...* Cádiz: Libargo. P. 211

11) Vila Redondo, Ariel (2009). La música como dispositivo de control social en las misiones guaraníicas de la Provincia Jesuita del Paraguay (s. XVII. XVIII). XII Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, p,

12) Hall, S. and Jefferson, T. (2014). *Rituales de resistencia*. Madrid: Traficantes de Sueños, p.64.

Pero en tanto, existen asimetrías de poder, tanto en términos productivos, de riqueza y de poder, las diferentes culturas no constituyen entes unitarios o unidades completas, estableciéndose grupos y clases sociales, en relaciones de subordinación y dominación y en todo el espacio social. Un ejemplo sería el Blues y el Swing, ambos desarrollados generalmente en el mismo contexto histórico (ambos en EEUU y en 1930). El Blues se encontraría como cultura subordinada en torno al Swing que sería la cultura hegemónica.

Volviendo a la idea expresada anteriormente, "*La cultura dominante se representa a sí misma como la cultura*"¹³. Su visión del mundo, a menos que sea desafiada, permanecerá como la cultura más universal. Otras "culturas" no solo estarán subordinadas, sino que entrarán en lucha buscando resistir o incluso derrocar a la "cultura legítima", o, como establece Thompson, "*podrán durante largos periodos, coexistir con ella, negociar los espacios, agrietarla desde adentro*"¹⁴. (Un ejemplo claro que veremos posteriormente será la visión del Blues como forma de resistencia o como forma de acomodación).

Como establecemos en la parte correspondiente del trabajo, las interconexiones entre los movimientos sociales gestados en la década de los 60's y el rock, no se podrían entender sin una juventud que se entendió a sí misma como "La Vanguardia" del cambio social. La "contracultura" Estadounidense estará basada principalmente en el Movimiento Hippie, como desarrollaremos más adelante.

Las contraculturas de clase media encabezaban un disenso respecto de la cultura dominante de sus padres. Su desafección era, en gran medida, ideológica y cultural, dirigiendo sus ataques fundamentalmente contra aquellas instituciones que reproducían las prácticas y relaciones sociales dominantes tales como la familia o la educación... Como establece Mitchel "*las mujeres, los hippies, los grupos juveniles... todos cuestionaban las instituciones que los han formado y tratan de erigir sus anversos*"¹⁵. Ciertamente, estos grupos, al menos los que he tratado (Punks o Hippie), apuntaban a una inversión sistemática, a voltear de forma simbólica toda la ética burguesa. Como afirma Marcuse "*Sus aspiraciones libertarias surgen como negación de la cultura tradicional: una de sublimación metodológica.*"¹⁶

13) *Ibíd.*, p., 65.

14) *Ibíd.*, p.65.

15) *Ibíd.*, p.127.

16) *Ibíd.*, p.128

Sobre todo, debemos destacar, en el movimiento contracultural norteamericano, la importancia de los entornos universitarios. Como establece Gramsci *“cuanto más extensa sea el área cubierta por la educación y más numerosos los niveles verticales de escolaridad, más complejo es el mundo cultural”*¹⁷. En los años 50 y 60, la juventud vino a simbolizar el punto más avanzado del cambio social: el término “juventud” era empleado como metáfora de cambio social.

CAPÍTULO II

BLUES: EL DOLOR TRANSFORMADO EN CANCIÓN.

En este apartado, reflexionaremos sobre la dimensión política del Blues, un género fundacional en la música popular contemporánea cuyas características estilísticas, discurso y su forma expresiva han impulsado el desarrollo de otros géneros (jazz, rock and roll, folk, soul, rock...).

Partimos de la idea expresada anteriormente de que la práctica musical colectiva es en sí misma un hecho político, puesto que presupone y construye actividades de organización, colaboración y lucha que contribuyen a la construcción identitaria tanto a nivel individual como colectiva; es decir, implica la asunción, interpretación y debate de valores y mensajes estéticos y socioculturales y frecuentemente supone una contienda por el reconocimiento, la representación y la visibilidad social de ciertos grupos, intereses, prácticas e ideas.

Desde esta premisa, la dimensión política del blues está presente en la gran mayoría de estudios sobre dicho género. Ahondaremos en la reflexión del blues estudiando tres aspectos centrales: Sus orígenes y estudio histórico como manifestación del colectivo afroamericano, los valores que ha representado y representa, tanto para los afroamericanos como para los blancos estadounidenses y europeos, así como las diferentes interpretaciones llevadas por diferentes teóricos sobre este género, para terminar con los relatos característicos del género de sus canciones políticas que consideramos más importantes, abordados a partir de la crisis de 1929 y la escena de mediados del siglo xx que abarca desde los años 1940 hasta mediados de los años 1960.

Orígenes

Los acontecimientos de partida que provocaron el posterior surgimiento de expresiones musicales se encuentran en la explotación colonialista del continente africano. El género musical del blues se construyó con el rastro dejado por los conflictos interiores de la población negra, expulsada de cualquier posibilidad política y social.

17) *Ibíd.*, p. 128

El blues fue eminentemente una expresión cultural afroamericana, forjada por una comunidad que pese a estar explotada y perseguida logró desarrollar identidades y expresiones socioculturales propias, donde la música jugaba un papel fundamental. Una música post esclavitud que expresaba un nuevo sentido de libertad, como expresó el pianista Memphis Slim: “*el Blues empezó en la esclavitud*”¹⁸. Fue una música compartida que predicaba un mensaje de libertad personal en un contexto cultural tan represivo, llegando a convertirse en un ritual de supervivencia, en una contracultura al Jim Crown ¹⁹. El Blues se construyó a partir del encuentro intercultural surgido del conflicto (migración forzada, trabajos de semiesclavitud, violencia...) y fue reinterpretado y transmitido, territorialmente en diversas formas: Blues de Chicago, delta del Mississippi, Blues de Texas...

Como establece Stuart Hall, los repertorios de la cultura popular afroamericana en parte estuvieron determinados por su herencia, pero también críticamente determinados por las condiciones en las que se desarrollaron esas conexiones. Se utilizó la música como forma de hedonismo, escapismo y progreso social.

La prisión fue el espacio más propicio para abundar en esta clase de sentimientos. En referencia a la prisión de Parchman, (Mississippi State Penitentiary), hizo posible comprender la profundidad con la que el blues se atornilló a los sentimientos más aciagos de la condición humana. En algunas de estas prisiones, John y su hijo Alan Lomax, grabaron decenas de canciones por el sur de los EE.UU., un trabajo de campo para la biblioteca del congreso de los EE.UU. publicado en diversos volúmenes. ²⁰

Tras el inicio de la Crisis de 1929, caracterizada por un descenso en el consumo, un aumento del stock, y por tanto, un nuevo descenso de los precios de los productos de primera necesidad por exceso de oferta, supuso una gran recesión a los productores del campo, agudizada por las plagas de *bo weevil* y la *dust bowl*²¹; llevó la miseria más absoluta a las regiones agrícolas provocando migraciones masivas del sur y del medio oeste rural, a los campos de California y a las factorías del norte. El blues se dejó contagiar por el folk político de jóvenes como Woody Guthrie y el llamado blues de Piedmont ²², una corriente alentada por el descontento social ante esta situación de crisis.

18) Ferri Durá, J. (2016). *Con la música a otra parte*. 1ª ed. Libargo Editorial. P.198

19) Denominado Jim Crown (1786-1965); nombre que reciben el conjunto de leyes estatales y locales estadounidenses basadas en la supremacía blanca, que establecieron un sistema de segregación y discriminación “racial” a todos los niveles, amparado bajo el lema “separados pero iguales”.

20) Recogidos en álbumes como *Negro Prison from Mississippi State Penitentiary*, tradition records, Los Ángeles y *Angola Prison Spirituals*, 77 – Records, Londres

21) Sequía que afectó a las llanuras y praderas. La sequía se prolongó al menos entre 1932 y 1939. El suelo, despojado de humedad, era levantado por el viento en grandes nubes de polvo y arena.

22) Género de música blues, popular durante los primeros años del Siglo XX y caracterizado por una particular técnica de tocar la guitarra sin púa. Dicha técnica utiliza un patrón rítmico de bajo alternado, basado en la pulsación alternada de dos notas graves con el pulgar, para complementar una melodía ejecutada en las cuerdas altas.

La optimación de los sistemas de grabación durante los años 20, la utilización de la guitarra eléctrica Gibson EDI 15 (reinventando el Blues, se incorporaron estilos como el Jamp Blues y posteriormente el R&B), así como la migración masiva a las grandes urbes de Estados Unidos, supuso el final del aislamiento del blues para erigirse como el género más influyente de la música popular de los Estados Unidos. Como dijo el cantante y pianista Jimmy Rushing “*nuestra música se convirtió en asunto de todos cuando llegó a la ciudad*”²³. Esta etapa logró que ese sufrimiento se hiciera público para la mayoría de la sociedad norteamericana gracias a artistas de la talla de T - Bone, Walker, Big Joe, Muddy Waters, John Lee Hooker, B.B. King, Willie Dixon, Otis Spann.

Angela Davis declaró que, a través del Blues, los problemas de la población afroamericana son sacados de la experiencia individual aislada y reorientados como problemas compartidos con la comunidad. Como problemas compartidos pueden ser abordados en un contexto público y colectivo. De esta manera, vemos en primer lugar que lo personal es político, y también que la transformación de lo personal o privado en público pasa por el relato y el encuentro social, que en este caso posibilitó el género del blues. Davis destaca que una de sus funciones centrales consiste “*en nombrar asuntos que suponen una amenaza física o psicológica al bienestar del individuo*”²⁴, y ve en esta cualidad un vínculo fundamental entre el individuo y la comunidad, que en cierta manera posibilita la política. Con el Blues, la población blanca norteamericana conoció, por primera vez en el siglo XX, la sensibilidad artística y las condiciones de vida de la población negra. Con él se giró el rumbo de la música popular, vinculándose al folk político y envenenando al jazz, al soul y al rock.

Acomodación o resistencia cultural en la era del Jim Crow

Un debate en torno a la dimensión política del Blues se ha visto dividido por dos aspectos centrales, y en ocasiones contrapuestos, sobre si esta música puede considerarse o no una canción protesta. Este tipo de controversia se articula implícitamente sobre la comparación del blues con otros géneros musicales, esencialmente al Folk, en menor medida al Soul, y, desde finales de los años setenta, el punk. Hay que tener en cuenta que la construcción colectiva de estos géneros se produjo en unas condiciones de mayor libertad para los participantes de las diversas escenas o corrientes musicales. La consideración de canción protesta en todos estos casos se asocia a un contenido reivindicativo, comprometido política y socialmente. El problema que surge es cómo evaluar la reivindicación o compromiso, como interpretar estos valores en canciones asociadas a contextos espacio temporales diferenciados.

23) Ladrero, V. and Herreros, R. (2016). *Músicas contra el poder*. 1st ed. Madrid: La Oveja Roja,

24) Davis, A (1998). *Blues People. Negro Music in White America*. New York: Vintage Books., p.33

Siguiendo el estudio de R.A Lawson, se han distinguido dos concepciones hegemónicas contrapuestas dentro de este género: como cultura de acomodación y como cultura de resistencia. En la primera, apoyándonos en las investigaciones de Paul Oliver y Samuel Charters, entienden el blues, su encarnación y representación de la cultura afroamericana como una forma de acomodación a los imperativos del sistema de segregación Jim Crow. Su interpretación como forma de acomodación se asienta sobre los trabajos iniciales de John y Alan Lomax quienes oían en el Blues “*la voz del dolor, la desesperanza y la derrota*”²⁵. A estos teóricos, les costaba ver en el Blues (en la música negra sureña en general) algo más que un almacén cultural de la experiencia afroamericana. El historiador británico Paul Oliver y el estadounidense Samuel Charters principalmente, entendían el blues como “*una tradición musical conservadora, que ayudaba a la oprimida población afroamericana a sublimar su angustia e indignación a través de la canción, no de forma comunitaria (como podría ser el góspel) sino, más trágicamente, como llantos individuales de desesperación y resignación*”²⁶. Samuel Charters coincidió en que “*hay poca protesta social en el Blues. A menudo hay una nota de enfado o frustración*”²⁷; continúa tratando que a veces la pobreza y el sufrimiento en los que el cantante ha vivido se evidencian en algunas cuestiones, pero hay poca protesta de forma clara acerca de las condiciones sociales en las que un afroamericano está forzado a vivir. “*Hay queja pero la protesta ha sido sofocada*”²⁸.

Frente a estas teorizaciones, encontramos otra perspectiva, la visión de este género como una forma de resistencia cultural. Esta percepción del Blues conecta con los estudios de autores como Paul Garon y Amiri Baraka. Defendían que los *bluesman* actuaban como poetas al articular su rechazo a aceptar las condiciones en las que vivían cotidianamente. Paul Garon establecía que “*la esencia del blues no se encuentra en la vida cotidiana con la que se trata, sino en la forma en que esa vida se enfoca críticamente y se transforma imaginativamente*”²⁹. Por su parte Amiri Baraka, en sus estudios, se remonta de la esclavitud y presta una especial atención a la relación entre la trayectoria sociopolítica de los afroamericanos en EEUU y la evolución de la música; entendiendo la música popular como una expresión identitaria de autoafirmación y potencial liberación.

Una vez categorizadas y señaladas las dos concepciones del Blues principales, el objetivo de Lawson es cuestionarla y situarse en un punto intermedio.

25) Lawson, R.A (2013). *Jim Crow's Contraculture : The Blues and Black Southerners, 1890-1945*. Louisiana., p.13.

26) Ibid., 12.

27) Ferri Durá, J. (2016). *Con la música a otra parte*. 1ª ed. Libargo Editorial. p.195

28) Ibid., 195.

29) Ibid., 196.

Señala que los músicos necesariamente aceptaban las normas sociales impuestas por el Jim Crow, pero al mismo tiempo, trataban de evadirlas o subvertirlas. Mostrándonos que los procesos de conflicto, sumisión, lucha y liberación pueden negociarse cotidianamente a través de prácticas discursivas y de comportamiento.

Josep Pedro establece que los autores representativos de la visión del género como acomodación cultural “*operan con una concepción del marco social en la que los individuos, reprimidos y con miedo a represalias, carecen de fuerza y habilidad suficiente para protestar de manera sistemática contra la discriminación estructural con la que sufren* “. Desde el otro punto de vista cataloga que los autores han sido criticados “*por cierta “romantización” e idealización de corte marxista sobre los trabajadores negros del sur de EEUU, así como por incitar a los músicos a adoptar posturas más militantes*”³⁰.

Canciones

El patrón del blues, que está basado en estrofas de tres versos y doce compases en tiempo 4/4, procedía de los *hollers*, (forma vocal que consiste en una larga llamada fluctuante de una o dos líneas interpretada en las labores del campo), los cantos de trabajo de las cuadrillas que trabajaban retirando piedras o en los campos de algodón. Otro aspecto para reflexionar sobre la dimensión política del Blues hace referencia a las letras características del género, al tipo de narraciones que relatan. El contenido poético de sus letras ha sido principalmente estudiado como documento socio-histórico a partir del cual conocer la experiencia afroamericana, la evolución de sus sensibilidades, opiniones y reacciones a lo largo de diversos periodos históricos. El autor Guido Van Rijn sobre las letras del blues establece que “*girán alrededor del éxito o del fracaso, la anticipación o la pérdida, del romance y el sexo*”³¹ Admite que, aunque el comentario abiertamente político fue raro hasta finales de los años setenta, (se puede explicar debido al miedo de las posibles consecuencias para cualquier artista que fuera visto como una amenaza al status quo racial), existía ya la protesta política formaba parte intrínseca de este género.

En estos años los *bluesman* realizaron una destacable reflexión política, articulada principalmente a través de la narración de experiencias y vivencias cotidianas. Vamos a utilizar el siguiente cuadro³² para organizar las canciones y elegir una muestra variada para un breve estudio.

30) Ferri Durá, J. (2016). *Con la música a otra parte*. 1ª ed. Libargo Editorial. p197.

31) Ibid., p.205.

32) Anexo I.

Tipo	Contenido	Ejemplo
Comprometida	Social, lo colectivo en sentido amplio.	<i>Black, Brown and White</i> – Big Bill Broonzy
Ideológica	Ideas políticas, reformas, protesta.	<i>The Bourgeois Blues</i> – Lead Belly
Anti Institucional	Referencias al poder y a las instituciones que gobiernan.	<i>Eisenhower Blues</i> – J.B. Lenoir.

Fuente propia

Desde el punto de vista expresado anteriormente, la canción “*The Bourgeois Blues*” cumple los parámetros para considerarla una canción política de carácter ideológico. Escrita por Lead Belly el 1 de abril de 1939, se considera la primera canción protesta. Surgió como protesta a la crueldad que vivió en un viaje a Washington D C. La capital era fiel reflejo de la superioridad y segregación de la burguesía blanca. “*Os lo cuento a todas las gentes de color, escuchadme/ no intentéis comprar una casa en Washington D.C/ es una ciudad burguesa/he dado con el blues aburguesado*”, replica la canción.

La canción “*Eisenhower Blues*”, escrita en 1954 e interpretado por JB Lenoir, entraría dentro del apartado Anti institucional debido a las referencias directas al presidente del gobierno estadounidense, como forma de protesta, debido a la falta de sustento económico que sufría la población afroamericana y pidiendo que ofrezca una solución. “*Ni siquiera tengo dinero para pagar mi alquiler/mi bebe necesita algo de ropa, necesita unos zapatos/ el pueblo no sabe que hacer/ pensando en ti y en mí, ¿Qué diablos vamos a hacer?*”

Por último, la canción “*Black, Brown & White*”, escrita en 1951 por Big Bill Broonzy, la incluimos en el apartado comprometida debido al mensaje que el autor quiere enviar criticando la falta de oportunidades y la exclusión en actividades cotidianas de la población afroamericana por el hecho del color de piel. “*La gente sabe que es verdad/ si eres blanco está bien/ si eres de color marrón, se adhieren a tu alrededor/ pero si eres negro, m-mm hermano, date la vuelta.*”

CAPITULO III

Interconexiones de la música sobre las acciones colectivas gestadas en la década de los setenta en los Estados Unidos

En esta sección, voy a empezar con una estrofa de la canción de Bob Dylan llamada “*The Times They Are- a Changin*” escrita en 1964:

“Venid padres y madres de todo el país/ y no critiquéis lo que no podéis comprender/ Vuestros hijos e hijas están fuera de vuestro control/ vuestra antigua carretera está envejeciendo rápidamente/ por favor, salid de la nueva si no podéis echar una mano/ Porque los tiempos están cambiando/

En este apartado se pretende estudiar como la música en general, (y el Rock en particular), se desarrolló como un elemento cultural relevante para el proceso de transformación que vivió la sociedad estadounidense en la década de los 60 ´s y comprender como este puede ser un elemento de suma importancia, como impulsor de los deseos y pensamientos de los jóvenes que fueron los partícipes del cambio en este periodo de la historia de los Estados Unidos.

Para la sociedad estadounidense, el periodo tras la Segunda Guerra Mundial fue clave en cuestiones tales como el crecimiento demográfico, la estabilidad económica y el auge del capitalismo. La sociedad de la posguerra sentó las bases políticas, sociales y culturales para la posterior organización de movimientos de protesta en los Estados Unidos; es decir, la “*democratización fomentó la formación de movimientos sociales*”³³. El Rock, emulando a otros géneros como el blues (tratado anteriormente), se convirtió en motor cultural de los movimientos y en cierta manera ya sea directamente o indirectamente participó en la movilización y en la unificación de un sentimiento de descontento general con la sociedad norteamericana.

Un elemento muy importante, además, fue la importancia de las universidades como punto de fortalecimiento de la educación estadounidense, permitiendo el surgimiento de nuevas ideas y de un nuevo carácter progresista.

La década de los 60´s representan uno de los periodos más dinámicos del siglo XX, tanto en materia política, de movimientos sociales y cultural, manifestándose principalmente a través del activismo político juvenil. Las protestas que se produjeron durante esta época crecieron a tal punto que casi toda institución política y económica se convirtió en blancos de las críticas, cuestionando sus principios, leyes y valores.

33) Tilly, C (2010). *Los movimientos sociales*, 1768- 2008. 1ª ed., Barcelona: Critica p. 39.

*“Los sesenta no describen simplemente una década. El término evoca a la mente un espíritu extremo e impetuoso, juvenil y temerario, punzante y obstinado, impulsivo y romántico, dispuesto a intentar casi cualquier cosa. Los sesenta se han convertido en sinónimo del movimiento”*³⁴

Cabe destacar que los movimientos colectivos no solo se dieron en Estados Unidos, sino prácticamente en todo el mundo, incluido la ola de protestas que sacudió Europa y que tendría como símbolo característico el Mayo 68 Francés, donde la música también jugó un papel importante. Así, podemos recordar la canción de Jacques Dutronc de 1968 *“Il est cinq heures, Paris s'éveille”* que durante los días que duró la protesta fue adoptada por la juventud como una especie de himno: *“Los periódicos se imprimen / los trabajadores están deprimidos / la gente se levanta obligada / es hora de irme a la cama / Son las cinco / Paris se levanta / Son las cinco / Yo no quiero dormir”*.

En síntesis, en este apartado nos vamos a centrar en tres movimientos sociales concretos en la década de los sesenta en los Estados Unidos, tratando brevemente el contexto de las movilizaciones y como la música influyó en dichos movimientos o fue utilizado por los mismos como forma de expresión y unión. Las acciones colectivas que vamos a estudiar son: El movimiento por los derechos Civiles en EEUU, las movilizaciones en contra de la Guerra de Vietnam, terminando con el movimiento Hippie. La elección de estos tres movimientos sociales no es casual ya que todos ellos comparten una serie de características comunes tales como su pluralidad, inter-clasismo, su pragmatismo buscando reformas en la instituciones, la plurimilitancia, el uso de formas de acción transgresoras, la utilización de un repertorio basado en acciones de desobediencia civil generalmente no violenta (Boicots, ocupaciones de espacio, sentadas...), así como acciones de carácter más convencional (manifestaciones, mítines y marchas) y una cierta correlación entre los tres.

Partiremos de una definición del Rock como género musical, así como la aclaración del movimiento social como uno de los principales repertorios de la acción colectiva, para hondar de lleno en los casos concretos y su influencia con este género.

34) Landínez González, J. (2014). *La influencia de la Cultura Rock sobre los Movimientos de Protesta gestados en la década de los sesenta en los Estados Unidos*. Trabajo Fin de Grado. Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario.

ROCK: UNA REVOLUCIÓN CULTURAL

El rock es un género musical cuyo nacimiento en la década de los 50's fue el resultado de la fusión del R&B (Rhythm and Blues) y del Country. Este género musical, como el blues, representó una cierta ruptura con las tradiciones culturales y musicales de la sociedad estadounidense. Es pertinente interpretar el género y sus orígenes desde una óptica social, entendiéndolo no solo como un estilo musical, sino como un elemento cultural capaz de generar símbolos y significados que puedan reflejar prácticas y estructuras sociales en las cuales *“tienen un sistema de percepción y apreciación”*³⁵

El Country, como una de las bases de la creación del Rock, es un género esencialmente de raíces blancas y orígenes rurales. Reagrupa, al igual que el Blues, las experiencias y vivencias más comunes de ciertas regiones de los Estados Unidos, víctimas de una pobreza persistente y protagonistas constantes de los flujos migratorios hacia las grandes ciudades del país, *“es una música vocal que se ocupa de la presentación y tratamiento de los problemas de los trabajadores y de los blancos oprimidos”*³⁶. El Country nació en el interior de un grupo social minoritario, marginado y de clase baja emulando al blues. Ambos géneros se vieron influenciados por el crecimiento de las ciudades y el empobrecimiento del área rural de Norteamérica. Reflejando en sus ritmos y letras las historias y comportamientos de los grupos sociales de los cual formaban parte.

El Rock, como fusión de ambos géneros, tuvo un fuerte apogeo en la sociedad de la posguerra estadounidense entre 1955 y 1959, proliferando artistas de la talla de Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly. Al entrar la década de los 60 vivió un estancamiento principalmente debido a que los principales artistas salieron del mercado ³⁷ hasta más o menos 1963. Estos años de transición del rock estadounidense hicieron posible la llegada de la denominada *“British Invasion”*, abriendo el mercado a bandas de reconocido nombre tales como The Beatles, The Rolling Stones, The Animals o The Who. *“Elvis prendió la llama, los años de transición casi lo extinguieron, pero los Beatles salvaron los muebles, emergiendo con fuerza de la tierra baldía y señalando el camino de la virtud a los músicos norteamericanos”*³⁸

35) Garay Sánchez, A. (1993). El rock también es cultura. México: Dirección de Investigación y posgrado, Universidad Iberoamericana, p 20.

36) Garay Sánchez, A. (1993). El rock también es cultura. México: Dirección de Investigación y posgrado, Universidad Iberoamericana, p 25

37) Elvis Presley se había marchado al servicio militar, Chuck Berry había ingresado en prisión, Little Richard se había convertido en predicador, Buddy Holly había muerto en un accidente aéreo y Jerry Lee Lewis se había visto envuelto en un escándalo al contraer matrimonio con una niña de trece años.

38) Frith, S., Straw, W. and Street, J. (2006). La otra historia del rock. Barcelona: Ma non troppo, p .164.

El desarrollo e influencia del rock británico en Estados Unidos vino influenciado por la presencia de los EEUU en el Reino Unido, a causa de la II Guerra Mundial, como una de las principales cuestiones; así como, por ejemplo, por la utilización del mismo lenguaje (con sus correspondientes variaciones). Es decir, la influencia entre ambos países no solo se ha dado en el ámbito económico, político o militar sino también en el cultural. Un ejemplo de ello es que desde la década de los años cuarenta, las principales emisoras de RU reproducían la música popular de los Estados Unidos.

El nacimiento del rock y su influencia en la generación posterior a la Segunda Guerra Mundial vino dada, además, por el desarrollo de una juventud que se enfocó en sus emociones, así como el cuestionamiento de su identidad y su lugar dentro de la sociedad. *“La ambiciosa narrativa generacional del Baby Boom se convirtió en la historia de la lucha épica de algunos desconocidos que pese a la adversidad lograron situarse en el centro mismo de la sociedad.”*³⁹

Los valores tradicionales y la concepción moral de la *“American Way of life”*, tan agobiante para el grupo social juvenil, vio en este nuevo género musical una forma innovadora de leer, interpretar y sentir a la sociedad en la que se estaba desarrollando. *“El rock no habría podido surgir en cualquier otra época, su público hubiera sido más reducido, pues la prolongación de la duración de los estudios, y sobre todo la aparición de grandes conjuntos de jóvenes que convivían en grupos de edad en las universidades, provocó una rápida expansión del mismo.”*⁴⁰

La configuración y establecimiento de este grupo social alrededor del rock se fortaleció como un grupo políticamente activo, crítico frente a la sociedad. Así que tanto el rock como los movimientos sociales de la década de los sesenta, se gestaron en el interior de un grupo social novedoso que tenía sus raíces en la sociedad de la posguerra.

A partir de los años sesenta las letras de las canciones en el rock tuvieron una progresiva aproximación a la realidad social, *“ya no entendían únicamente como horizonte limitado del adolescente de los años 50, sino como una perspectiva que apuntaba a plantear problemas de la sociedad en su conjunto”*⁴¹.

Para terminar, dos variables fueron imprescindibles para la expansión del rock en sus inicios. Por un lado, la importancia de ciudad como el espacio en el que el blues se transforma y empieza a fusionar con las dinámicas propias del lugar, permitiendo a su vez que los blancos de clase media tuvieran acceso a estos nuevos tipos de sonido. Por otra, está la ayuda tecnológica de la radio en donde los nuevos sonidos encontraron un espacio y un nuevo público.

39) Frith, S., Straw, W, and Street, J, (2006). La otra historia del rock: Barcelona: Ma non Troppo, p. 191

40) Hobsbawm, E., Faci Juan, Ainaud, J. and Anula Castells, C. (2014). Historia del siglo XX. México, D.F.: Crítica, p.329.

41) Garay Sánchez, A. (1993). El rock también es cultura. México: Dirección de Investigación y posgrado, Universidad Iberoamericana, p 26.

Al hablar de los sesenta y las reivindicaciones, el rock resulta ser una de las diferentes variables que influenciaron la actitud contestataria de los jóvenes. “*El rock sirvió como base rítmica de mucha de la actividad política de ese tiempo. Las letras de las canciones continuamente personificaban un significado directo, seguidamente, la música acarrea el sentimiento tanto como las palabras*”.⁴² Este género musical aparecería como una nueva herramienta para la sociedad. El rock se convirtió en un arma poderosa de la revolución cultural.

LA INTERCONEXIÓN ENTRE LOS MOVIMIENTOS SOCIALES Y EL ROCK

Antes de comenzar con el estudio, nuestro primer paso será categorizar los movimientos sociales. La acción colectiva⁴³ es el proceso mediante el cual las personas realizan esfuerzos conjuntos dirigidos a influir en la distribución del poder existente. Es una de las posibles maneras realizadas por diferentes grupos sociales para responder a los conflictos planteados. Uno de los repertorios de acción colectiva más cercanos a nuestros días son los movimientos sociales⁴⁴ desde su aparición en el siglo XVIII. Podríamos definirlos como organizaciones globales formadas por diferentes grupos de interés, incluyendo las capas más significativas de la sociedad (obreros, mujeres, estudiantes, intelectuales), unidas por un agravio común. Son resultado de la síntesis de tres elementos: *Campañas*: siempre se vincula como mínimo a tres partes, el grupo de quienes se atribuyen la autoría de la reivindicación, el objeto u objetos de dicha reivindicación y el público; *Repertorio del movimiento social* es el uso combinado de diferentes formas de acción política; y, *Demostraciones de VUNC* (Valor, Unidad, Número y Compromiso). Una vez explicado pasaremos al estudio de los diferentes casos acontecidos en la década de los sesenta en los EEUU.

Movimiento por los derechos civiles en los Estados Unidos (1955-1968).

Si en 1954 se puso fin a la doctrina del Jim Crown gracias al caso Brown contra la Junta de Enseñanza y la posterior sentencia del tribunal, diez años después, en 1965, más del 75 % de los distritos escolares del sur seguían segregados. Una quinta parte de la población blanca en aquel año vivía por debajo del umbral de la pobreza, pero en la población negra, era más de la mitad. El movimiento, pese a sus cortos avances, mantuvo el discurso de Luther King basado en la compasión y el perdón “tan alejado de las palabras del gobernador de Alabama, George Wallece “*Segregación ahora, segregación mañana, segregación siempre*”⁴⁵.

42) Bloom, A. and Breines, W. (1995). “Takin ‘it to the steets”: A Sixties Reader. Oxford University Press, USA. p, 227.

43) Cruz, R (2008). Repertorios: la política de enfrentamiento en el siglo XX. 1ª ed. Madrid: CIS, Centro de Investigaciones Sociológicas, pp.209-225

44) Tilly, C. (2010). Los movimientos sociales,1768-2008. 1ª ed. Barcelona: Critica, pp.17-43.

45) Stokely Carmichael, en una entrevista realizada por el periodista de *The Observer* en 1967.

En este periodo se produjeron 3.600 detenciones, atentados y asesinatos por parte del Ku Klux Klan, así como la aparición de los Consejos de Ciudadanos Blancos o los violentos disturbios en los Ángeles, Watts y Harlem. Incluso la gente que acudió a la marcha sobre Washington en 1963 bajo la canción “*We Shall overcome*” de Pete Seeger, tuvo que volver a reunirse en 1968 tras la muerte de Martin Luther King en Memphis.

Ese discurso basado en la paz, el amor y la unión ⁴⁶, valió a la población afroamericana la firma en 1964 de la “*Affirmative Action*” y la promulgación de la Civil Rights Act, anulando las viejas leyes del Jim Crow que habían justificado el desprecio y la discriminación racial desde 1876.

Dos son las imágenes que están en el imaginario colectivo ⁴⁷ de todas las personas entorno a la conquista de los derechos civiles por parte de los afroamericanos. La primera, los 250.000 asistentes que realizaron la marcha sobre Washington por el trabajo y la libertad; la segunda, la de los atletas John Carlos y Tommy Smith subidos al podio y levantando sus puños enfundados en unos guantes negros en las olimpiadas de México de 1968. Al igual que estas imágenes, hubo una serie de canciones que formaron parte de estas movilizaciones y artistas que pusieron su grano de arena en la consecución de este fin: la igualdad y la justicia.

Dentro del repertorio de canciones, son dos las que sobresalen: la anteriormente explicada “*Strange Fruit*” de Billy Holiday (1939) y la ya mencionada “*We Shall Overcome*” de Pete Seeger (1963).

La canción de Pete Seeger es una de las canciones protestas más importantes de todos los tiempos. La historia de “*We shall Overcome*” se remonta a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, aunque su primer uso, digamos que político, data de la década de los 40’s cuando es utilizada por unos trabajadores negros de la American Tobacco en una huelga, todavía titulada como “*We Will Overcome*”.

Seeger la aprendió de Zilphia Norton, la directora de la Highlander Folk School, un centro en el estado de Tennessee empeñado en educar sin barreras raciales, convirtiéndose en uno de los principales formadores de líderes del movimiento por los Derechos Civiles (entre ellos Rosa Parks o el propio Martin).

Esta canción representó el momento de los derechos civiles en su esencia. Se interpretó en la famosa manifestación de Washington DC antes del ya mencionado “*I have a Dream*”. El presidente Lyndon B. Johnson remató diciendo “*We Shall Overcome*” su famoso discurso televisado pidiendo el voto para los afroamericanos.

46) Discurso realizado por Martin Luther King el 28 de agosto de 1963, titulado “*I have a dream*”.

47) Anexo II

A lo largo de los años se ha cantado en la Sudáfrica del apartheid, en la plaza de Tiananmen en China, en la Checoslovaquia comunista, en castellano en la Argentina y Chile de los 70 ´s, e incluso, en gallego en la lucha estudiantil antifranquista como “Venceremos *nós*”. Donde quiera que haya gente luchando por la justicia y la igualdad, esta canción será entonada: “*Venceremos / venceremos / venceremos algún día / en lo más profundo de mi corazón / yo creo, que venceremos algún día* “

Además de estas canciones, otras de suma importancia en la lucha por los derechos civiles serían:

Tipo	Contenido	Ejemplo
Comprometida	Social, lo colectivo en sentido amplio.	<i>A change is gonna come</i> – Sam Cooke
Ideológica	Ideas políticas, reformas, protesta.	<i>Lift Every Voice and Sing</i> - Varios artistas
Anti-institucional	Referencias directas al poder y a las instituciones que gobiernan.	<i>Mississippi Goldman</i> – Nina Simone

Fuente propia

La canción “*A Change is Gonna Come* “, escrita por el cantante de soul Sam Cook en 1964, representa como pocas la lucha por los derechos civiles. Una de las razones que llevaron al cantante a escribirla fue su detención por perturbación del orden público al intentar registrarse en un hotel “Solo para blancos” en Lousiana. Esta canción entraría dentro de nuestro apartado de música política comprometida, “*En ocasiones pensé que no aguantaría demasiado / pero ahora creo que tengo las fuerzas necesarias para continuar / Hace mucho tiempo que está a punto de llegar, pero ahora sé que un cambio se aproxima*”.

La segunda canción que vamos a tratar será la de “*Lift Every Voice and Sing*” esta canción escrita por James Weldon Johnson en 1899, fue muy utilizada durante el movimiento de los derechos civiles. Reinterpretada por numerosos artistas incluidos Aretha Frankiln o Ray Charles, es un himno autorizado en himnario Episcopal y el himnario metodista unido, mostrando la influencia que tuvo la fe cristiana en este movimiento social. Destacar que la Asociación Nacional para el Avance de los Pueblos de Color (NAACP) lo llamó el “Himno Nacional Negro”. Entraría dentro del apartado ideológico;

“*Canta una canción llena de la fe que el oscuro pasado nos ha enseñado / canta una canción llena de la esperanza de que el presente nos ha traído / frente al sol naciente de nuestro nuevo día comenzado / marcharemos hasta que se conquiste la victoria* “

Por último, la última canción que vamos a estudiar, estaría entre el apartado ideológico y anti-institucional, sería la canción realizada por Nina Simone “*Mississippi Goldman*” escrita en 1964. En esta canción se relata la muerte de cuatro niños negros en Birmingham y el del activista Medgar Evers en Mississippi. La primera vez que la tocó en el Carnegie Hall, los blancos pudientes se reían al escuchar la introducción y Nina amenazó: “*Este es un pueblo y país lleno de mentiras, pero ya os daréis cuenta que igual que los negros, todos acabaréis muriendo*”. La letra de la canción dice así: “*Piquetes, boicots escolares / intentan decir que es una conspiración Comunista / todo lo que queremos es la igualdad / para mi hermana, mi hermano, mi gente y yo* “

Movimiento Pacifista en contra de la Guerra de Vietnam (1959-1975).

La guerra de Vietnam supuso el enfrentamiento entre Vietnam del Sur, régimen anticomunista liderado por Ngo Dinh Diem y apoyado por los Estados Unidos, y Vietnam del Norte, apoyado por la Unión Soviética y liderado por Ho Chi Minh, en la península de Indochina. Fue el conflicto con mayor duración de la Guerra Fría y de la historia norteamericana, suponiendo un fracaso y sin lugar a dudas, el mayor descalabro de EEUU en la Guerra Fría, llegando a retirar sus tropas en 1975. En este conflicto bélico murieron más de dos millones de vietnamitas y casi setenta mil norteamericanos.

En EEUU, a medida que aumentaba su gasto militar y su intervención en la contienda, el conflicto se convertía en una cuestión pública cada vez más polémica gracias a la cobertura mediática que recibió la contienda siendo el primer “*conflicto televisado*”, debido en gran parte a su crueldad y a la imagen que se estaba dando. La oposición a la guerra se extendió rápidamente entre la juventud estadounidense y principalmente entre el movimiento Hippie, (que posteriormente trataremos), que integraba movimientos muy fuertes de carácter pacífico, así como su relación con grupos que habían participado en la lucha y conquista del movimiento por los derechos civiles como los “*Black Panthers*”⁴⁸. Este movimiento pacifista encontró su expresión y modo de extender influencia en la música y en los festivales en forma de protesta. Un ejemplo de ello fue la canción de Buffy Sainte Marie, escrita en 1964, “*Universal Soldier*”.

“*Él es un católico, un hindú, un ateo, un Jain, un budista y un Bautista y un judío / y él sabe que no debe matar / y él sabe que siempre va a matar* “

Uno de los artistas más involucrados en estos años fue Bob Dylan. Teniendo raíces en la música folk a mediados de los sesenta, incorporó progresivamente sonidos de rock mezclándolo con letras de protesta.

48) Organización fundada en 1966 en la Universidad de Merrit como plataforma de autodefensa, luchó a favor de los derechos civiles de la población Afroamericana. De carácter panafricanista, socialista y revolucionaria. Uno de sus líderes más destacados fue Malcom X.

Sus canciones no solo reflejaban el fervor cultural de una brecha generacional, sino que resaltaba los valores de los movimientos de protesta en todos los ámbitos: racismo, desigualdad de género, estándares morales protestantes y la guerra. Destacar la canción de 1963 “*Masters of War*” una crítica directa al complejo militar de los EEUU: “*Ustedes ajustan los gatillos para que otros disparen / y luego retroceden y observan. / Cuando el número de muertos asciende se esconden en sus mansiones / mientras la sangre de los jóvenes se escapa de sus cuerpos y se entierra en el barro*”.

Haciendo una preselección de canciones, voy a nombrar tres más, debido a la importancia que creo que tienen.

Tipo	Contenido	Ejemplo
Comprometida	Social, lo colectivo en sentido amplio.	<i>My Uncle</i> – Flying Burrito Brothers
Ideológica	Ideas políticas, reformas, protesta.	<i>Country Joe & The Fish</i> – Feel Like I’m Fixing to Die
Anti institucional	Referencias directas al poder y a las instituciones que gobiernan.	<i>Fortune Son</i> - Creedence Clearwater revival

Fuente propia

La primera canción que hago referencia, “*My Uncle*”, escrita en 1969 y ejecutada por el grupo Flying burrito Brothers, estaría incluida dentro del apartado comprometida. En la guerra de Vietnam participaron en total 3.400.000 millones de estadounidenses. Gran parte de la juventud estadounidense se negó a combatir en la guerra de Vietnam. Una de las formas fue exiliarse a Canadá (125.000 americanos, se marcharon del país, rumbo a Canadá). Esta canción cuenta la historia de cómo los cantantes evitaron acudir a la contienda. “*Me dirijo a la frontera más cercana / Vancouver puede ser mi tipo de ciudad / porque allí no se necesita el tipo de ley y orden / que tiene a mantener a un hombre oprimido*”.

La siguiente canción, “*Feel Like I’m Fixing to Die*”, se situaría en nuestro apartado de música política de carácter ideológica, escrita en 1967, el grupo de Joe McDonald. Esta pieza musical generó una enorme crítica al sistema pro bélico estadounidense, llegando a convertir en un himno antibelicista. “*El tío Sam necesita vuestra ayuda / Esta medito en un buen lio / allí abajo en Vietnam / asique dejar vuestros libros y coger un arma / nos vamos a divertir mucho*”

La última canción que vamos hacer referencia en este apartado es la pieza musical escrita por el grupo Creedence Clearwater Revival en 1969 y denominada “*Fortunate Son*”. La crítica directa a las instituciones y a las personas que evitaban el alistamiento por el hecho de ser hijos de políticos y de grandes magnates resuena en sus estrofas. “*Algunas personas nacen / para ondear la bandera / son rojas, blancas y azules / y cuando la banda toca el himno presidencial / te alumbran con el foco / no soy yo, no soy yo / no soy hijo de un senador / no soy de los afortunados.*”

La Contracultura Estadounidense: El movimiento Hippie

El nacimiento de lo que se llamó “el Movimiento Hippie” vino dado por los jóvenes universitarios de clase media, producto de los años de esplendor del capitalismo norteamericano, convirtiéndose en un sujeto político efímero que se abalanza contra los valores de una sociedad conservadora. El autoritarismo y el belicismo del gobierno resonaban como queja común, así como una intención de cambiar el “establishment” y construir un mundo nuevo. El rechazo del autoritarismo moral dio paso a la libre expresión “*vivir libremente sin represiones, escoger íntegramente el modo de existencia de cada uno*”⁴⁹. El Movimiento Hippie, representó una nueva forma de ver la vida, una antítesis a la vida que habían llevado sus padres. Representó una nueva sensibilidad que utilizó como herramientas para su realización personal y grupal, el rock, las drogas, el pacifismo, la libertad sexual, el desprendimiento material y el orientalismo; basado en la consigna “Paz y amor”. “*La tolerancia era el más sonado grito de las nuevas generaciones en contra de las estructuras cerradas y discriminatorias*”⁵⁰.

Hay que tener en cuenta que la revolución hippie, no hay que buscarla solamente en el terreno de la política, sino también en el campo de las costumbres y tradiciones; para empezar el rechazo de la familia, como epicentro de la sociedad y su sustitución por la comuna “*una asociación donde reinaba la libertad, el mutuo acuerdo y el amor libre, una asociación donde no hay jerarquías ni imposiciones, en la que los hijos son de todos, porque el principio mismo de la propiedad privada (sea referido a personas u objetos) carece de sentido*”⁵¹

Como hemos comentado anteriormente, este movimiento encontró su expresión y modo de extender influencia en la música y en los festivales en forma de protesta. Al florecer esta contracultura nuevos grupos de música florecieron como: Jimmy Hendrix, Janis Joplin o Jim Morrison, convirtieron en consigna juvenil la expresión “*Vive Rápido, Muere joven*”.

49) Lipovetsky, Gilles (1994). La era del Vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona: Anagrama. p.8

50) Carrillo Carmen, Virginia (2006): La contracultura en la década del Setenta del siglo XX. en ÁGORA n°17 – ENERO-JUNIO-2006. Venezuela. p 216.

51) Núñez Florencio, R. (2005). Sociedad y política en el siglo XX. Madrid: Editorial Síntesis, pp.224-232.

La representación de este movimiento contracultural quedó plasmada en el imaginario colectivo gracias a tres momentos clave. El primero fue el denominado “verano del amor de 1967” y desarrollado en San Francisco, ciudad del Estado de California, que se originó como hipocentro del movimiento hippie. Ese mismo verano en otra ciudad californiana se celebró el primer gran festival de la contracultura en Monterrey, donde contó con la presencia de artistas como The Who, Janis Joplin, Ravi Shankar, Otis Reading... Entre los asistentes a dicho evento se calcula “*que estuvo conformado entre 55.000 y 90.000 jóvenes*”. Por último, aunque no menos importante, fue el Festival celebrado en el estado de Nueva York en el verano de 1969 bajo el lema “*tres días de paz, amor y música*” Nos referimos al festival de música y arte de Woodstock, reconocido como uno de los festivales más importantes de la historia del Rock que congregó a más de 400.000 personas.

Tipo	Contenido	Ejemplo
Comprometida	Social, lo colectivo en sentido amplio.	<i>San Francisco – Scott McKenzie</i>
Ideológica	Ideas políticas, reformas, protesta.	<i>Born to be Wild – Steppenwolf</i>
Anti institucional	Referencias directas al poder y a las instituciones que gobiernan.	<i>Won't get Fooled Again – The Who</i>

Fuente propia

La primera canción, de carácter comprometido es la realizada en 1967 por Scott McKenzie y titulada “*San Francisco*”. En ella hace un llamamiento para que los jóvenes norteamericanos acudan a dicha ciudad en nombre del amor y la paz, lo que dará lugar al denominado “*verano del amor*”: “*Para aquellos que vienen a San Francisco/El verano es el momento del amor / gente amable con flores en su cabello / gente en movimiento / con una nueva explicación*”

La segunda canción correspondería con la realizada por el grupo Steppenwolf, confeccionada en 1969 y denominada “*Born to be wild*”. En ella se expresa la ideología de la contracultura hippie. “*Si cariño vamos hacer que esto ocurra / tomando el mundo en un abrazo amoroso / como un auténtico hijo de la naturaleza/ hemos nacido para ser salvajes / podemos subir tan alto/ no quiero morir/ nacido para ser salvaje*”

Por último, la canción “*Won't get Fooled Again*” desarrollada por el grupo The Who en el año 1971, expresa el malestar frente a las mentiras, la corrupción de todos aquellos que ostentan el poder, nos coartan la libertad y nos adoctrinan en la manera que tenemos que hablar, pensar y actuar. “*No hay nada en las calles /que me parezca diferente /las consignas fueron reemplazadas cambiándose el texto/ los que militaban en la izquierda / ahora lo hacen en la derecha/ conoce al nuevo jefe / es lo mismo que con lo anterior*”.

CAPÍTULO IV

PUNK: LA DESTRUCCIÓN CREADORA.

En este apartado estudiaremos y analizaremos la dimensión política del Punk. Este género musical acerca del fracaso y la rabia de una generación perdida y sin futuro, superó las barreras de la música pudiendo encontrar, esta dimensión política, en prácticamente todas partes: en el arte, en la moda, en el cine, en las revistas... Eso sí, todo ello como una deformación del caos y del ruido.

El Punk representó un nuevo agente revolucionario en la cultura anglosajona de finales de los 70's; como comentó un locutor de la BBC *“El punk es una amenaza más fuerte a nuestro estilo de vida que el comunismo ruso o la hiperinflación.”*⁵²

Consideremos el punk como un fenómeno con una importante carga ideológica expresada a través de su ruptura con el rock tradicional, de su ruptura estética y de su vocación de movimiento alternativo. En este presente apartado, ahondaremos en la reflexión del Punk estudiando dos aspectos centrales: sus valores e influencias, así como su origen y las canciones que mejor muestran esa interconexión entre la política y la música.

Valores

Antes de acometer con los orígenes del Punk⁵³, así como sus canciones más representativas, interesa aproximarse a la filosofía, la estética y las pautas de comportamiento de este género musical.

Este fenómeno artístico selecciona elementos de las corrientes artísticas y filosóficas de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, *las Vanguardias*, especialmente el Dadaísmo, el Letrismo y el Situacionismo.

El rechazo a la sociedad en la que el punk se genera y se desarrolla, su desprecio y rabia contra sus valores, su escepticismo total hacia cualquier posibilidad de futuro, y su reacción no solo contra esta sociedad sino contra quienes se suponen que son iconos de supuesta rebeldía, se resume en las premisas: todos somos artistas, cualquiera puede hacer arte, (en este caso concreto música), y en no obedecer. La protesta y la expresión de desprecio hacia la cultura burguesa, al rock clásico, y en general, a todo lo convencional, vienen en parte influenciadas por dichas vanguardias aunque no fuera elaborado de un modo coherente e intencionado en aquel Reino Unido de 1977.

52) Ladrero, V. and Herreros, R. (2016). *Músicas contra el poder*. 1ª ed. Madrid: La Oveja Roja, p.497

53) Riffs de guitarra muy simples ejecutados a mucha velocidad, rasgueos muteados, batería acelerada y voz cruda y agresiva.

La primera Vanguardia a la que vamos hacer referencia es al Dadaísmo⁵⁴. Esta negaba toda la cultura y expresión artística de la sociedad burguesa capitalista, afirmando que eran tan solo instrumentos de dominación sobre el individuo que a posteriori debían ser destruidos junto con todas las instituciones de la sociedad. Las formas de expresión de esta vanguardia que podemos destacar son: el gesto, la expresión, el escándalo y la provocación. Es un movimiento que pretende la destrucción de ese mundo, la destrucción de la sociedad, la autodestrucción como acto supremo de protesta contra el sistema. El punk había hecho creer a los jóvenes que su música libraría a la sociedad del cinismo político y del capital; en palabras de Valentín Ladrero, “*o triunfaba el crimen o triunfaba el orden*”.

El siguiente movimiento más destacado sería el Letrismo⁵⁵. Este recuperaba el espíritu transgresor de las vanguardias, especialmente del Dadaísmo. Su intención era acabar con la sociedad, romper todos los esquemas y atacar al sistema en sus cimientos. “*Hay que lograr la superación del arte a partir de la autodestrucción de la poesía moderna*”⁵⁶. Lo más influyente de este movimiento era su imagen estética. Vestían con ropas y aspecto intencionalmente descuidado, desafiando todo convencionalismo estético. Eran amantes de la desobediencia y la provocación. (Un ejemplo fue la entrada de un grupo de letristas en la catedral de Notre-Dame, interrumpiendo una misa para gritar “*Dios ha muerto*”).

Otra de las tendencias influyentes fue el Situacionismo⁵⁷; movimiento basado en derribar las bases del sistema capitalista a través de su crítica a todas las formas de opresión, afirmando como las más importantes: la manipulación del arte y de la cultura por el mercado, que hacía del artista un mero productor de mercancía. Guy Debord en su obra “*La sociedad del Espectáculo*” escrita en 1967, expone que, en el mundo capitalista, el poder pervierte el pensamiento para convertirlo en un espectáculo que al desvirtuar la realidad del mismo se convierte en un instrumento de dominación ideológica. Apoyándose en una puesta en escena sensacionalista y en un ambiente en el que la cultura (conciertos, representaciones, festivales), se vende en forma de espectáculo creando una realidad falsa, en la que toda clase de mentiras se convierten en nuevas realidades.

54) Dadaísmo: movimiento cultural y artístico que surgió en 1916. Su principal figura Tristan Tzara.

55) Letrismo: movimiento poético de vanguardia. Su creador, el poeta rumano Isidore Isou, publicó un manifiesto en 1947 llamado “*Introduction a une Nouvelle Poésie et a une Nouvelle Musique*”.

56) Muniesa, M. (2011). *Punk Rock*. 1ª ed. Madrid: T & B, p.25.

57) Situacionismo: pensamiento y la práctica en la política y las artes inspirada por la Internacional Situacionista (1957-1972).

El punk puso de manifiesto la existencia de un nuevo espacio de unión del arte y la vida. En sus conciertos, se rompe la barrera ente el público y el grupo de música. El público se convierte en una parte de la actuación. El principal objetivo del punk era desmoronar el principio de autoridad *“aunque fuera bailando un pogo encima de una pira encendida.”*⁵⁸

Para terminar, la ideología que mayor identificación muestra el Punk, es el anarquismo. Aunque parte del movimiento punk tendrá una visión del anarquismo de carácter nihilista y tribal, basada más en una estética que una ética. Identifica la anarquía simplemente con caos, violencia y negación de toda autoridad, sin profundizar en él, como alternativa al sistema. Con mayor o menor grado de compromiso, estas ideas están en todo el mensaje punk, aunque este género más que una ideología determinada era una actitud.

El Punk estuvo fuertemente vinculado a movimientos de lucha que desde la izquierda se desarrollaban en Europa, tanto en su participación en colectivos ecologistas, grupos de liberación animal como antimilitaristas, feministas, y, muy especialmente, en los movimientos *Squatters* en Alemania y *Provo*⁵⁹ en Holanda. La idea del *movimiento Okupa*, transformaba viviendas o cualquier clase de inmueble inutilizado especulativamente en centros sociales auto-gestionados. De hecho, los centros ocupados han sido, desde finales de los años 70, frecuentes escenarios de conciertos de este género.

*“El punk acabó siendo una pancarta de protesta en continuo desplazamiento hacia ninguna parte, en contra de la monarquía o declarando la anarquía, daba igual. Decenas de sellos independientes, fanzines de moda aparecían todos los meses. En ellos se podía leer, que el amor era odio, el trabajo pereza, la naturaleza civilización, la enfermedad salud y el desecho un acto político. El cuerpo y la ropa se habían llenado de palabras obscenas, imperdibles, chapas y grapas, como un contenedor de basura.”*⁶⁰

Origen y canciones

En los años 70, la favorable situación económica de años anteriores se había convertido en crisis de gran calibre. Las tasas de desempleo crecieron, las huelgas y las manifestaciones eran habituales. Los recortes en servicios sociales aumentaron. El inicio del Punk coincidió con el final de la larga reestructuración de Reino Unido tras la segunda Guerra Mundial. En la peor crisis desde la II Guerra Mundial es donde el Punk se hizo fuerte. Más de 1/3 de los jóvenes británicos menores de 25 años cobraba el desempleo.

58) Ladrero, V. and Herreros, R. (2016). *Músicas contra el poder*. 1ª ed. Madrid: La Oveja Roja, p. 493.

59) Contracultura holandesa que atacaban las estructuras sociales del Estado de forma consciente y racional.

60) Ladrero, V. and Herreros, R. (2016). *Músicas contra el poder*. 1ª ed. Madrid: La Oveja Roja, p. 497

Había pocas expectativas en el futuro y mucho tiempo libre. El inicio del Punk se alimentó de sórdidas biografías como la de Sid Vicious, Johnny Rottem o Steve Jones. Emulaba así la experiencia del Blues.

La fecha de inicio de partida fue 1977, y, no se puede entender este fenómeno sin el enorme impacto social y mediático que provocó un grupo, Sex Pistols. Otros grupos de gran importancia son: The Clash, The Damned, The Buzzcocks, Stiff Little Fingers, The Undertones o Sham69. Dentro de sus congéneres estadounidenses podemos destacar a grupos como: The Ramones, The Velvet Underground, Patti Smith, New York Dolls o The Stooges

Tipo	Contenido	Ejemplo
Comprometida	Social, lo colectivo en sentido amplio.	<i>Stiff Little Fingers</i> – Alternative Ulster.
Ideológica	Ideas políticas, reformas, protesta.	<i>White Riot</i> – The Clash.
Anti institucional	Referencias al poder y a las instituciones que gobiernan.	<i>God Save the Queen</i> – Sex Pistols.

Fuente propia

Desde el punto de vista expresado anteriormente, la canción “*Alternative Ulster*” cumple los parámetros para considerarla una canción política de carácter comprometido. Escrita por el Grupo Stiff Little Fingers en 1978, trata sobre la brutal escalada de la violencia en Irlanda del Norte. Esta canción recela hacia ambos lados del conflicto: “*Echa un vistazo a dónde vives/ tienes al I.R.A en tu calle, y el perro de la represión de la R.U.C ladrando a tus pies / ¿Este es el lugar donde quieres vivir? ¿Es dónde quieres estar?*”

La canción “*White Riot*”, escrita en 1977 e interpretada por el grupo The Clash, entraría dentro del apartado ideológico. El cantante Joe Strummer, en este primer sencillo, reclama a la gente que salga a la calle que proteste: “*Revolta blanca, quiero una revuelta / revuelta blanca, mi propia revuelta / los negros tienen muchos problemas / pero a ellos no les importa lanzar ladrillos*”, replica la canción.

La última canción que vamos a tratar es la realizada por el grupo Sex Pistols en 1977, titulada “*God Save The Queen*”. Esta entraría dentro del apartado anti institucional por sus referencias al poder, y, en este caso concreto, a la corona británica; siendo una canción de suma importancia y llegando a ser restringida en todos los medios públicos: “*Dios salve, (entonado como “Shave”, afeitarse), a la Reina y a su régimen fascista / te han convertido en un idiota / una bomba H en potencia / Dios salve a la reina / no es un ser humano / no hay futuro / en el sueño de Inglaterra*”.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES.

En este trabajo he querido mostrar las interconexiones entre la política y la música⁶¹ en el periodo comprendido desde 1939, con la publicación de la canción *Strange Fruit*, hasta el nacimiento del punk en 1977. Para ello hemos estudiado y analizado, a lo largo de las hojas de este trabajo, como el Blues transformó lo privado en público gracias al relato y al encuentro social, como el rock acompañó a los movimientos sociales de los años 60'S, estableciéndose como una revolución cultural y enfatizando la brecha generacional, para terminar con el Punk y como rompió y dejó atrás todo lo convencional.

En la actualidad, tenemos al alcance prácticamente toda la historia del rock y todo lo nuevo que se está produciendo. Una sobreabundancia sorprendente, porque tenemos mucho más material en nuestras manos, pero tiene a la vez unos efectos negativos: la escasez de tiempo que le dedicamos a las canciones, la recepción y consumo de música se ha individualizado, de tal manera que cada cual construye su propio universo entre la multitud de opciones disponibles. (Esa posibilidad es estupenda, pero también supone un problema pues rompe los mecanismos que teníamos para construir ideas, gustos, posibilidades imaginarias compartidas). Hay, además, una sobreproducción de música desarrollándose una bifurcación; las bandas ya conocidas, con giras mundiales y precios desorbitados y las nuevas bandas que se han convertido prácticamente en invisibles, convirtiendo las condiciones de subsistencia prácticamente en una utopía, convirtiéndose en un problema para la música política, porque puedes decir lo que quieras, pero nadie te hace caso o solo te hacen caso los ya convencidos. Se ha producido un sorprendente efecto conservador tanto por parte del público como por parte del músico, se ha dejado de innovar con músicas arriesgadas o distintas.

¿Es imposible hacer ya rock Político? ¿Estamos condenados a los ejercicios de nostalgia por Facebook? Desde luego que no, pero solo si entendemos que las canciones han sido influyentes cuando se han generado tres factores: cambios novedosos en la forma, letras que reflejen los problemas las aspiraciones y deseos, y cambios en las estructuras de producción, distribución y venta.

Puede que la canción protesta no haya cambiado el mundo, pero sigue ayudando a mejorarlo.

61) Anexo III

BIBLIOGRAFIA.

En el proyecto realizado he utilizado revisión bibliográfica, así como contenido audiovisual relacionado con los temas tratados. Cada referencia ha sido elegida exhaustivamente para introducir mi pequeña aportación a la política y a la música.

- LIBROS:

- 1) Avendaño Santana, L. (2014). *Silencio y política: aproximaciones desde el arte, la filosofía, el psicoanálisis y el procomún*. 1ª Ed. Madrid.
- 2) Bloom, A. and Breines, W. (1995). *“Takin ‘it to the steets”’: A Sixties Reader*. Oxford University Press, USA.
- 3) Davis, A. (1998). *Blues People. Negro Music in White America*. New York: Vintage Books.
- 4) Ferri Durá, J. (2016). *Con la música a otra parte...* Cádiz: Libargo.
- 5) Frith, S., Straw, W. and Street, J. (2006). *La otra historia del rock*. Barcelona: Ma non troppo.
- 6) Hall, S. and Jefferson, T. (2014). *Rituales de resistencia*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- 7) Hobsbawm, E., Faci Juan, Ainaud, J. and Anula Castells, C. (2014). *Historia del siglo XX*. México, D.F.: Crítica.
- 8) Kenneally, C. (2009). *La primera palabra (La búsqueda de los orígenes del lenguaje)*. Madrid: Alianza editorial, p 222-233.
- 9) Ladrero, V. and Herreros, R. (2016). *Músicas contra el poder*. 1ª ed. Madrid: La Oveja Roja.
- 10) Lawson, R.A (2013). *Jim Crow’s Contraculture: The Blues and Black Southerners, 1890-1945*. Louisiana.
- 11) Lipovetsky, Gilles (1994). *La era del Vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- 12) Lynskey, D. (2015). *33 revoluciones por minuto*. Barcelona: Malpaso.
- 13) Muniesa, M. (2011). *Punk Rock*. 1ª ed. Madrid: T & B.
- 14) Röver, H., Hernández, E., Crespo, A. and Rego, C... (2015). *Political world*. Barcelona: 66 RPM.
- 15) Steiner, G. (2011). *El silencio de los libros*. Madrid: Siruela.
- 16) Tilly, C. (2010). *Los movimientos sociales, 1768- 2008*. 1ª ed, Barcelona: Critica

- **ARTÍCULOS Y REVISTAS:**

- 1) Carrillo Carmen, Virginia (2006): *La contracultura en la década del Setenta del siglo XX.* en ÁGORA n°17 – ENERO-JUNIO- 2006. Venezuela.
- 2) Méndez Rubio, A. (2011). *Música Sociedad y libertad.* F@ro, N°14.

- **TRABAJOS FIN DE GRADO Y TESIS DOCTORALES:**

- 1) Cruz, R (2008). *Repertorios: la política de enfrentamiento en el siglo XX.* 1ª ed. Madrid: CIS, Centro de Investigaciones Sociológicas, pp.209-225.
- 2) Garay Sánchez, A. (1993). *El rock también es cultura.* México: Dirección de Investigación y posgrado, Universidad Iberoamericana.
- 3) Landínez González, J. (2014). *La influencia de la Cultura Rock sobre los Movimientos de Protesta gestados en la década de los sesenta en los Estados Unidos.* Trabajo Fin de Grado. Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario.
- 4) Vila Redondo, Ariel (2009). *La música como dispositivo de control social en las misiones guaraníticas de la Provincia Jesuita del Paraguay (S XVII. XVIII).* XII Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

ANEXO I

La música, como hemos compartido a lo largo del trabajo, está llena de contenido político. Y es que hay que tener en cuenta, que la política se encuentra presente en todas las relaciones sociales. Es preciso destacar que todas las canciones que hemos tratado se han producido en un “sistema político democrático”. Por tanto, estas canciones políticas han de enmarcarse en la creación libre basada en la libertad de expresión (en algunos casos más que en otros). Estamos ante la importancia de la canción como expresión musical mínima, reivindicado el valor de la pista musical como forma universal de contar un relato, como denuncia de las injusticias, y no como un mero producto comercial de ocio y entretenimiento.

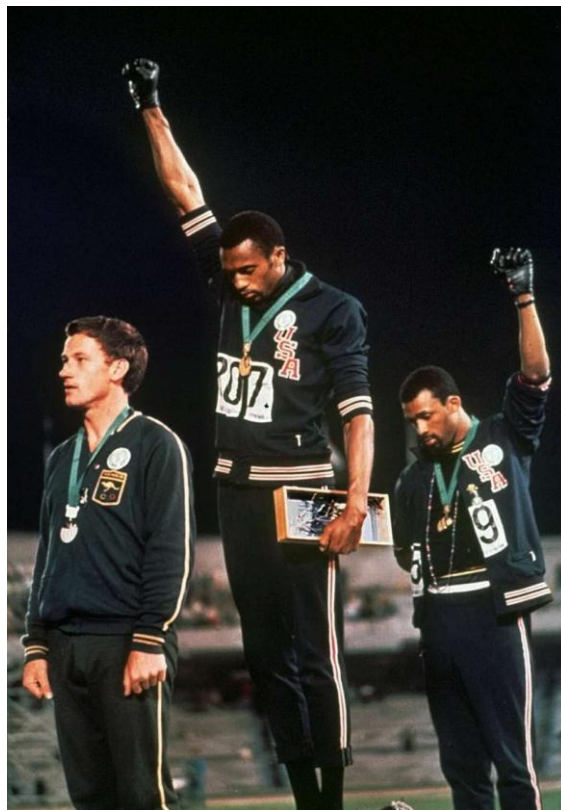
En el presente cuadro que vamos a utilizar a lo largo del trabajo, hemos dividido las canciones políticas en tres apartados: valor comprometido, valor ideológico y por último valor anti institucional. Un problema que nos podemos encontrar en esta división es la delgada línea que separan a los dos primeros apartados en numerosas canciones.

Tipo	Contenido
Comprometida	Este grupo, sería el más numeroso. Denunciando o aceptando acciones concretas de una manera amplia o general, hechos coyunturales, acontecimientos históricos. Es decir, lo que busca el autor es sensibilizar sobre una dinámica concreta, hacerla visible al público.
Ideológica	Este grupo estaría compuesto por aquellas canciones que expresan un ideario político concreto, su objetivo es transformar conciencias, aunque la forma de hacerlo puede variar: desde llamar a una revuelta a plantear un nuevo sistema.
Anti institucional	Este grupo haría referencias crítica y directa a las personas que ostentan el poder (ya sea económico o político) y a las instituciones u órganos políticos donde se instrumentaliza dicho poder, sin referirse a un ideario político concreto.

ANEXO II

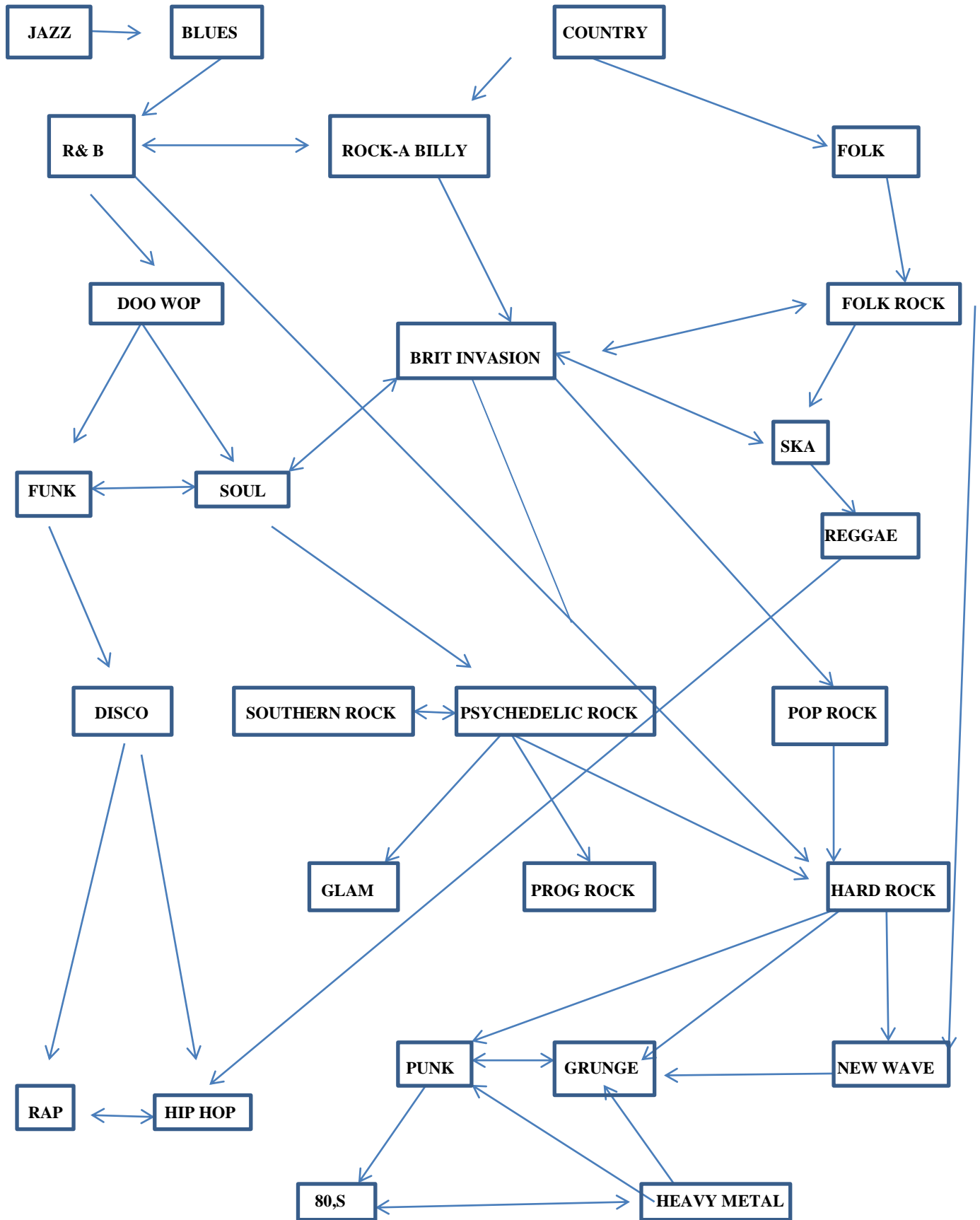


Magnum Photos (1963). *I have a dream*. [Image] Available at: <https://miquelpellicer.com/2015/01/martin-luther-king-day-march-washington-1963>



Associated Press (1968). *Tommie Smith, John Carlos y el australiano Peter Norman, en el podio del Estadio Olímpico Universitario de la Ciudad de México*. [image] Available at: <https://www.terra.com.mx/deportes/otros-deportes/el-saludo-black-power-en-juegos-olimpicos-mexico-1968,1aab62938026a310VgnVCM3000009acceb0aRCRD.html>

ANEXO III: EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA DURANTE EL SIGLO XX



ANEXO IV: LISTA DE CANCIONES

BLUES: EL DOLOR TRANSFORMADO EN CANCIÓN

- Broonzy, B. (1951). *Black, Brown and White*. [en línea] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=k0c1c0ZsTLA>
- Leadbelly (1939). *The Bourgeois Blues*. [en línea] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Dk6Y9uIwiMI>
- Lenoir, J. (1954). *Eisenhower Blues*. [en línea] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=DO-kvtDC5AA>

INTERCONEXIONES DE LA MÚSICA SOBRE LAS ACCIONES COLECTIVAS GESTADAS EN LA ÉPOCA DE LOS 60'S EN LOS ESTADOS UNIDOS.

- Dylan, B. (1964). *The Times They Are A Changin'*. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=e7qQ6_RV4VQ
- DUTRONC, J. (1968). *Il est 5 heures, Paris s'éveille*. [en línea] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=OKw6Wvg-nok>
- Seeger, P. (1963). *We Shall Overcome*. [en línea] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=M_Ld8JGv56E
- Holiday, B. (1939). *Strange Fruit*. [en línea] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Web007rzSOI>
- Cooke, S. (1964). *A Change is gonna come*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=wEBlaMOmKV4>
- Weldon Johnson, J. (1899). *Lift Every Voice and Sing with*. [en línea] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=ya7Bn7kPkLo>
- Simone, N. (1964). *Mississippi Goddam*. [en línea] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=LJ25-U3jNWM>
- Buffy Sainte-Marie (1964). *Universal Soldier*. [en línea] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=DbKa2gapq_M
- Dylan, B. (1963). *Masters of war*. [en línea] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=exm7FN-t3PY>
- The Flying Burrito Brothers (1969). *My Uncle*. [en línea] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Oe4zVNOM79Q>
- Country Joe & The Fish (1967). *I Feel Like I'm Fixing To Die Rag*. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=3W7-ngmO_p8

- Creedence Clearwater Revival (1969). *Fortune Son*. [en línea] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=40JmEj0_aVM&list=PLf6-wYiizn9OeMoUX_QpvHpCIWuGdwn-r
- Scott Mckenzie (1967). *San Francisco*. [en línea] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=7I0vkKy504U>
- Steppenwolf (1969). *Born to be Wild*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=rMbATaj7II8>
- The Who (1971). *Won't Get Fooled Again*. [en línea] Available at: https://www.youtube.com/watch?v=zYMD_W_r3Fg

PUNK: LA DESTRUCCIÓN CREADORA

- Stiff Little Fingers (1978). *Alternative Ulster*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=qLo7z50Tt2g>
- Sex Pistols (1977) *God Save The Queen*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=yqrAPOZxgzU>
- The Clash (1977) *White Riot*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=IvG3is7Bm1w>

ANEXO V: ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Andy Razaf
- Aretha Franklin
- Big Bill Broonzy
- Big Joe
- Billie Holiday
- Bob Dylan
- Buddy Holly
- Buffy Sainte Maire
- Chuck Berry
- Country Joe and The Fish
- Creedence Clearwater Revival
- Elvis Presley
- Flying Burrito Brothers
- Jacques Dutronc
- James Weldon Johnson
- Janis Joplin
- J. B. Lenoir
- Jerry Lee Lewis
- Jimmy Hendrix
- Jim Morrison
- Jimmy Rushing
- John Lee Hooker
- Lead Belly
- Little Richard
- Muddy Waters
- New York Dolls
- Nina Simone
- Otis Spann
- Patti Smith
- Peter Seeger
- Ray Charles
- Sam Cooke
- Scott McKenzie
- Sex Pistols

- Sham69
- Slim Memphys
- Steppenwolf
- Stiff Little Fingers
- T- Bone
- The Animals
- The Beatles
- The Buzzcocks
- The Clash
- The Dammed
- The Rolling Stones
- The Stooges
- The Undertones
- The Velvet Underground
- The Who
- Walker
- Waller Fast
- Woody Guthrie
- Willie Dixon